

# ¿CÓMO SE SUSTENTA EL TEATRO EN CHILE?

Análisis de las lógicas de producción y financiamiento de las obras



Julieta Brodsky, Bárbara Negrón, Marcela Valdovinos, Javiera Novoa

**EDICIONES  
OBSERVATORIO DE POLÍTICAS CULTURALES**

Coordinadora de proyecto: Bárbara Negrón  
Investigadoras: Marcela Valdovinos, Javiera Novoa, Julieta Brodsky  
y Bárbara Negrón  
Ayudante de investigación: Amanda Basáez  
Asesores: Pamela López y Tomás Peters

Edición: Bábara Negrón  
Diseño editorial: Javiera Novoa

Registro de Propiedad intelectual: 2021 A-3430  
ISBN: 978-956-9915-01-7  
Santiago de Chile, Mayo 2021  
Proyecto Financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural  
y las Artes, convocatoria 2019

[www.observatoriodepoliticasculturales.cl](http://www.observatoriodepoliticasculturales.cl)  
Todos los derechos reservados

Agradecimientos:

Nuestros mayores agradecimientos a los(as) directores(as) y productores(as) de las 12 compañías que participaron en este estudio compartiendo su experiencia. Gracias por su tiempo y, sobre todo, por el enorme aporte que hacen a la cultura de este país, aún más evidente para nosotras tras esta publicación. También al equipo del Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM, y muy especialmente a su Director Ejecutivo, Felipe Mella y a su Directora de Programación y Audiencias, Pamela López, que apoyaron desde el inició este proyecto investigativo.

Agradecemos además a los evaluadores y jurados del Fondart por beneficiar este proyecto. También a Rodrigo Dell’ Aquila, supervisor del fondo, quien con su paciencia y experiencia nos apoyó en su desarrollo.

# ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| Prólogo  | 4   |
| Introducción   | 8   |
| Marco Conceptual   | 12  |
| <i>El teatro como práctica social</i>  | 13  |
| <i>El teatro como práctica colaborativa</i>  | 14  |
| <i>El teatro como parte de las Industrias Creativas</i>  | 15  |
| <i>La cadena de valor del teatro</i>   | 18  |
| Situación del Teatro en Chile: Cifras y antecedentes<br>en torno a la cadena de valor                                    | 20  |
| <i>Formación</i>   | 21  |
| <i>Creación y producción</i>   | 23  |
| <i>Exhibición y difusión</i>   | 28  |
| <i>Participación y acceso</i>  | 37  |
| <i>Condiciones laborales en el teatro</i>  | 43  |
| <i>Financiamiento público para el teatro</i>   | 45  |
| Lógicas de producción y financiamiento de las obras<br>teatrales: Estudio de casos                                       | 55  |
| <i>Diseño, creación y producción de la obra teatral:</i><br><i>¿cómo se logra concretar un proyecto?</i>                 | 56  |
| <i>Montaje y exhibición de la obra teatral: prácticas</i><br><i>de organización, relación con el espacio y ganancias</i> | 72  |
| <i>Circulación de la obra teatral</i>  | 78  |
| Conclusiones   | 87  |
| Referencias Bibliográficas   | 95  |
| Anexo Metodológico   | 100 |

# PRÓLOGO

Cuando iniciamos este estudio el 2019, ya hace varios años que se venía hablando de la “crisis de los teatros”. El progresivo cierre de salas por falta de financiamiento, la merma en la asistencia de público, las críticas a las políticas gubernamentales y, la cada vez más evidente, precariedad en la que se desempeñaban los trabajadores de este ámbito, eran algunos de los factores que se conjugaban en este sombrío escenario. Sin embargo, la actividad teatral no parecía decaer en su dinamismo. Quisimos profundizar en los motivos y razones que hacían que un proyecto teatral se materializara o no, pese a las dificultades. Por nuestra experiencia y conocimientos sobre el sector cultural chileno, teníamos la fundada sospecha que eran los propios agentes culturales los que sustentaban parte de sus obras y que el peso del financiamiento público era menor al que se estimaba.

Por otro lado, sabíamos que la información con la que cuenta cada subsector del ecosistema cultural en nuestro país es escasa, parcial y está dispersa en distintas fuentes. Por ello, deseábamos aportar a la sistematización y análisis de los datos disponibles, convencidas de que el conocimiento es uno de los instrumentos más importantes para mejorar las políticas de fomento.

A partir de estas ideas se desarrolló la investigación, por una parte, centralizando y procesando la información secundaria existente y por otra, escuchando a los principales agentes involucrados en la creación y producción de obras. Estábamos llegando al fin de las indagaciones, cuando la pandemia de coronavirus asestó al teatro, y en general a la cultura, un golpe inesperado y devastador.

Ya el estallido social, en octubre de 2019, había afectado directa o indirectamente a muchos teatros y espacios culturales, sobre todo de la capital, que debieron suspender sus funciones con la consiguiente merma en sus ingresos. Por eso, la llegada a Chile del COVID-19, en marzo de 2020, y las consecuentes restricciones a la interacción social, terminaron de sumir a las artes escénicas en una profunda crisis. De acuerdo con “Catastro Estado de Situación Agentes, Centros y Organizaciones Culturales” realizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (entre marzo y abril de 2020), el 77% de los encuestados que trabajaba en el ámbito del teatro se encontraban en una situación económica mala o muy mala y el 81% había sufrido la cancelación de actividades previamente confirmadas. Al igual que en muchos otros campos, los agentes culturales comenzaron a adaptarse y utilizar las herramientas digitales para distribuir sus obras y re pensar la creación y exhibición de ellas en medio de la pandemia.

Bajo las actuales circunstancias, la tendencia que se venía arrastrando hacia la caída del consumo cultural en general –y del teatro en particular (de 17,8% en 2012 a 14,2% en 2017) (Mincap, 2017)– se instala y favorece, de manera inevitable, la utilización del espacio virtual. Previo a la crisis, ya se alertaba respecto de cómo la participación cultural se venía afectando por el fenómeno del *nesting*, referido a la disminución de la motivación por salir de casa. De acuerdo con el sociólogo, Tomás Peters, esta tendencia “genera que los ciudadanos elijan sus preferencias culturales por plataformas digitales antes que vivenciar una obra directamente (Netflix, por ejemplo, no solo reproduce series y películas, sino también ha

incorporado teatro, conciertos, óperas, etcétera). Este fenómeno, aún emergente, tendrá implicaciones directas en el detrimento de los espacios culturales como lugares deliberativos. Los museos, bibliotecas, salas de conciertos, teatros, etc., necesitan ser reforzados políticamente como promotores de ‘esferas públicas y de comunidad’ y no simplemente como lugares de exhibición” (Peters 2020, p. 194). Lo que antes de la crisis sanitaria, era solo una tendencia, se consagró forzosamente en un paréntesis sanitario y social que, al menos al cierre de esta publicación, no parece tener un fin cercano.

Los resultados de este estudio no son alentadores, por el contrario, señalan dificultades importantes y estructurales para la sostenibilidad del teatro en Chile. Las consecuencias de ello, además, parecen recaer en los agentes culturales que, de alguna manera, “subvencionan” la actividad teatral. Considerando que dichos trabajadores son parte de uno de los sectores más golpeados por la pandemia, el panorama es desolador. Creemos que solo políticas públicas, que asuman la centralidad del trabajador de la cultura en el dinamismo y desarrollo de este ámbito, podrán dar respuesta al dramático escenario actual del teatro en Chile.

# INTRODUCCIÓN

La idea desde la que partió esta investigación, a modo de hipótesis, es que la creación y producción teatral que realizan compañías y trabajadores independientes presentan grandes dificultades para sustentarse por medio de la venta de entradas a las obras u otra forma de comercialización del producto final, que es la representación escénica. Las características del mercado nacional no permiten la sustentación de la actividad teatral, lo que lleva a los agentes creadores a buscar el apoyo estatal. Sin embargo, las herramientas públicas, mayoritariamente fondos concursables, no alcanzan a cubrir toda la producción teatral que se genera en el país, y muchos colectivos ni siquiera hacen el intento de captar dicho financiamiento. Por otra parte, el aporte del sector privado es prácticamente inexistente, sobre todo en las etapas relacionadas con la creación y montaje. En este escenario, los artistas, técnicos y gestores teatrales recurren principalmente a sus redes cercanas, de amigos, colegas y familiares, para levantar sus obras, además de entregar su trabajo no remunerado e incluso su capital económico. Gran parte de la creación teatral de nuestro país se desarrolla en base a estos aportes voluntarios de los propios trabajadores culturales y sus redes, que no solo apoyan la creación y producción de las obras, sino que también son el público frecuente de ellas, cooperando también

mediante la compra de entradas, en una suerte de proceso endogámico. De esta forma, estimamos que la actividad teatral se sustenta de dos fuentes principales: el financiamiento estatal, que cubre una proporción menor de las obras y procesos; y la inversión de tiempo y recursos que realizan los propios trabajadores del teatro y sus amigos y familiares.

Aunque muchas de estas ideas se fueron corroborando, la investigación señaló también otros caminos y más que un análisis enfocado en las estrategias de financiamiento de las obras, nos adentramos en la comprensión de las racionalidades que se ponen en juego en cada etapa del proceso de producción de una obra teatral. Fuimos diseccionando, etapa por etapa, cuáles eran las condiciones que posibilitaban que una obra se ideara, en primer lugar; se produjera, en segundo; y finalmente se montara, exhibiera y circulara en distintos escenarios y territorios. Qué factores materiales y simbólicos se ponían en juego para la concreción de una obra teatral.

Para ello, se efectuó un estudio de casos, tomando como base doce proyectos teatrales que habían quedado seleccionados en la convocatoria para la programación teatral del GAM para el 2019. De esta forma, contábamos con el precedente de doce proyectos que tenían la intención de llevarse a cabo durante el 2019, pero que dependían de una serie de factores para poder concretarse (en efecto, dos de ellos no se realizaron por falta de financiamiento). La metodología se basó en entrevistas en profundidad a la persona a cargo de los roles de producción dentro de las compañías asociadas a esos doce proyectos, ya que es quien, en general, se encarga de levantar financiamiento, tratar con los espacios de exhibición, manejar el presupuesto y otros aspectos cruciales para el estudio. Además, se revisaron una gran cantidad de fuentes secundaria (ver anexo metodológico y bibliografía).

En este documento, partimos presentando el marco desde el que conceptualizamos y entendemos la práctica teatral, para luego mos-

trar los resultados obtenidos. Estos se despliegan en dos capítulos. En el primero, se analiza en detalle la situación en Chile de cada una de las etapas que conforman la cadena de valor del teatro: formación, creación y producción, exhibición y difusión, y participación y acceso. Luego se da cuenta de las condiciones laborales en las que se desempeñan los trabajadores teatrales y, por último, se analizan las políticas de financiamiento público existentes en nuestro país.

La segunda parte del documento se concentra en la información producida a partir de las entrevistas, la que estructuramos en torno a tres grandes procesos: el diseño, creación y producción de una obra; el montaje y exhibición de la misma; y su circulación posterior al estreno.

La investigación se plantea como un estudio exploratorio, de carácter cualitativo, que busca, por un lado, reunir la información disponible y, por otro, aportar a la comprensión de las condiciones que enfrentan los trabajadores teatrales desde una perspectiva *emic*, es decir, desde su propio punto de vista. Los resultados permiten aproximarse a respuestas en torno a preguntas tales como: ¿qué influye en la decisión de llevar a cabo una obra de teatro?, ¿cómo se financia el proceso de creación de esta?, ¿cómo se organizan los colectivos teatrales durante los procesos de ensayo, montaje y exhibición?, ¿qué tipo de acuerdos se establecen con los espacios de exhibición?, ¿qué costos financian los fondos públicos? y ¿qué factores influyen en el hecho de que una obra circule a nivel nacional e internacional?, entre otras interrogantes.



# MARCO CONCEPTUAL

Si bien el teatro es un proceso creativo y un lenguaje artístico, aquí también lo entenderemos como una práctica social y colaborativa, al mismo tiempo que un proceso productivo en el que se encadenan una serie de dinámicas que dan lugar a la obra final, que se encarna cuando es presentada al público.

## El teatro como práctica social

El sociólogo francés, Pierre Bourdieu, fue el primer estudioso del arte que develó la dimensión social de este, inscribiéndolo en un sistema de relaciones de fuerza y de conflicto. Esta postura venía a desmitificar la noción del arte como una actividad superior que escapa al análisis científico y que, por tanto, no es posible comprender a cabalidad, lo que Bourdieu denominó como “ideología del genio creador”. Esta considera al artista como una subjetividad superior, que incluso se eleva mientras más incomprendida es, y al arte como una cosa de gustos del orden de lo inexplicable. De esta forma, se naturaliza la práctica artística y la condición de artista, ocultando las circunstancias sociales que la constituyen y que permiten acceder a ella.

En contraposición a esta noción naturalizadora del arte, Bourdieu propone la idea de “campo” (campo del arte, campo de la economía, campo religioso, etc.) como una estructura de posiciones configuradas en relación con un capital específico que se pone en juego y que lo determina. Se trata de un sistema de relaciones definido por las luchas en torno a la posesión de los bienes o ca-

pitales que el propio campo valora, éste «no es una coexistencia de individuos o de posiciones; es un lugar de fuerzas y un lugar de conflicto» (Pinto 2002, p. 98). Es decir, un espacio dinámico, con sus propias reglas y donde se establece qué es de interés y que no. Dichas reglas y lógicas internas son incorporadas por los agentes que intervienen en él bajo la forma de *habitus*, entendido en una doble dimensión: como una forma de interiorizar lo exterior (lo objetivo se hace cuerpo) y de exteriorizar lo interior (productor de prácticas, exteriorizando ciertas disposiciones corporales).

Bajo esta perspectiva, Bourdieu analiza el campo literario francés y afirma que su ley fundante fue la estética organizada alrededor del principio del “arte por el arte”, lo que implicó la oposición al arte comercial y al social, defendiendo la autonomía del trabajo del artista respecto a la economía y a las problemáticas sociales. Además, el sociólogo identifica el “desinterés” económico como el “interés” que organizará las luchas al interior del campo, oponiendo el arte al dinero y generando un mundo económico invertido donde “quien pierde gana”.

Los aportes de Bourdieu a la comprensión del fenómeno artístico son reveladores en relación con las condiciones en que se desarrolla actualmente el trabajo artístico, ya que permiten rastrear el origen de ciertas disposiciones contemporáneas en el campo artístico chileno, tal como veremos más adelante.

El teatro como práctica colaborativa

En la misma línea de la desmitificación y desnaturalización de la práctica artística, el sociólogo estadounidense, Howard Becker, considera también el arte como un fenómeno social. Es más, para Becker, el arte es una forma más de trabajo y los artistas una clase de trabajadores. Pero su análisis no se centra únicamente en la figura del artista, sino en la red de colaboración que se forma en torno a la producción de las obras, la que involucra una diversidad de ac-

tores: proveedores, críticos, vendedores y consumidores, además del artista propiamente tal. Esta red de actores y actividades que se implican en la fabricación de obras y que se van transformando en interacciones regulares, la denomina “mundo del arte” y su descripción es fundamental para visibilizar a actores y momentos de la creación que a menudo no son considerados (Becker 2008).

Así, para Becker lo esencial en una obra de arte no es, como en otras perspectivas, la creatividad –que expresaría el carácter esencial de la sociedad–, sino la red de cooperación y las actividades colectivas que se llevan a cabo para que la obra logre ser lo que finalmente es. Esto implica que las posibilidades del artista no son infinitas, sino que están constreñidas por sus vínculos y dependencias con los demás agentes del mundo del arte y por las convenciones que rigen la relación entre el artista y la audiencia.

La perspectiva de Becker tiene una fuerte influencia del interaccionismo simbólico, privilegiando las interacciones presentes entre actores, fuerzas económicas y lógicas de organización. Se diferencia así de la noción de “campo” de Bourdieu ya que en vez de privilegiar el conflicto pone énfasis en lo cooperativo.

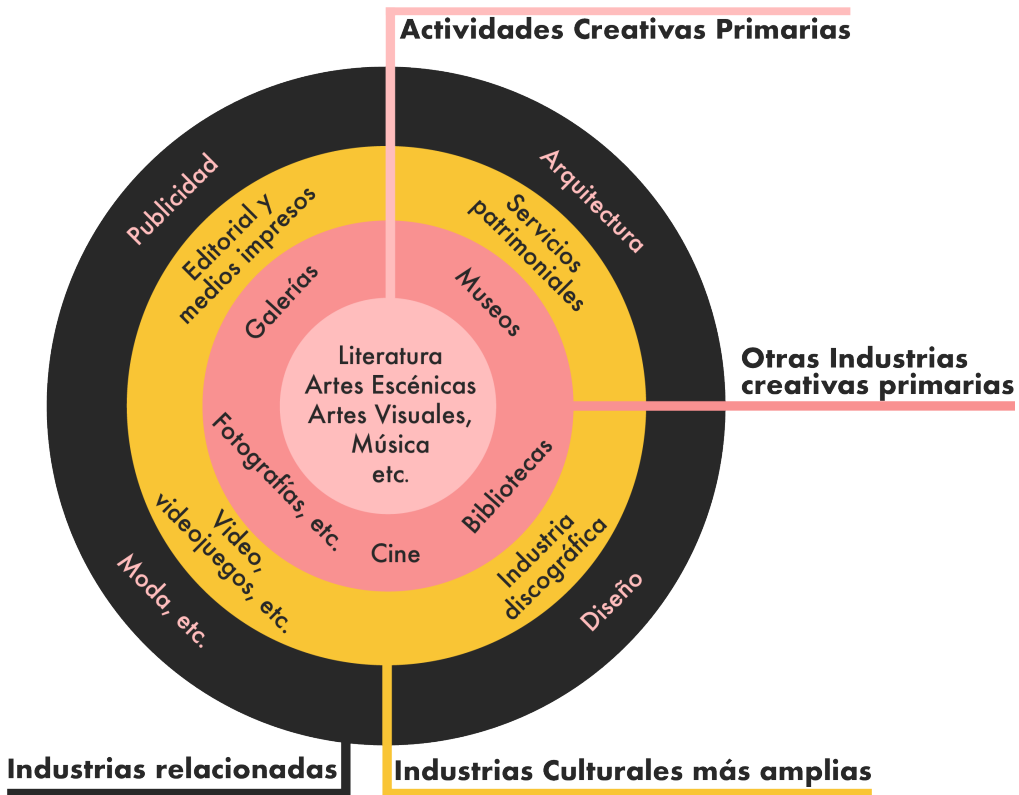
El teatro como parte de las Industrias Creativas

Una aproximación posible a la disciplina teatral es considerándola como parte de las llamadas Industrias Creativas. Este concepto proviene, en primera instancia, de la noción de Industrias Culturales acuñada por los filósofos de la Escuela de Frankfurt, Adorno y Horkheimer, en el año 1947. Los autores hacían referencia a la masificación y mercantilización de la cultura producto de las innovaciones técnicas de la era industrial, que abrió la capacidad de reproducir las obras de arte y ponerlas a disposición de amplios sectores de la población. Posteriormente, el término se fue desligando de la perspectiva más crítica que le dieron los teóricos alemanes –preocupados por la amenaza de uniformidad que podían imponer, con fi-



nes de rentabilidad económica y de control ideológico– y se enfocó en la comprensión de las dimensiones materiales de la cultura y su potencial como sector productivo que sí contribuía a la generación de valor. De hecho, los últimos estudios realizados en Chile arrojan que el sector creativo aportó en el 2014 un 2,2% del Producto Interno Bruto (PIB), superando a sectores como la pesca y las bebidas y tabaco (CNCA 2016, p. 29 y 30).

**Figura 1:**  
*Modelo de Círculos concéntricos de industrias culturales y creativas de Throsby*



Fuente: Elaboración propia a partir de Mapeo de las Industrias Creativas en Chile, CNCA 2014

Para identificar y agrupar a los distintos sectores que integran las Industrias Creativas, David Throsby propone un modelo de círculos concéntricos que las agrupa según su contenido simbólico y su capacidad de generar ingresos comerciales. De acuerdo con este modelo, “las ideas creativas se originan en el núcleo de las artes en forma de sonido, texto e imagen y [...] se difunden hacia fuera a través de una serie de capas o círculos concéntricos, con la disminución de la proporción de lo cultural cuanto más se aleja de

ese centro” (En CNCA 2014, p. 22). De esta forma, Throsby ubica en el núcleo central a las artes creativas primarias, como son la literatura, la música, las artes escénicas y visuales, mientras que en el núcleo exterior se encuentran las industrias relacionadas, como la publicidad, el diseño y la arquitectura.

Así como disminuye la proporción de lo cultural al alejarnos del centro, también aumenta en gran medida la capacidad de generar ingresos comerciales y, por tanto, la autonomía y posibilidades de sustentarse de los subsectores. De esta forma, observamos que efectivamente las artes escénicas –dentro de ellas el teatro– son parte de las industrias creativas, ubicándose en su núcleo central, lo que implica la generación de mayores contenidos creativos pero con una menor capacidad de desarrollar valor económico.

En relación con lo anterior, es importante destacar el ya clásico estudio realizado por William Baumol y William Bowen titulado *Performing Arts - The Economic Dilemma* (1966), que establece que las artes escénicas tienden a incrementar sus costos de producción en desmedro de los ingresos obtenidos, generando continuas dificultades en su financiamiento (1966, p.206).

Ello, en contraposición con otros sectores económicos, en los cuales la incorporación de la tecnología mejora la productividad, propiciando una baja en los costos. En las artes escénicas no es posible incorporar mejoras tecnológicas en sus procesos productivos que generen un abaratamiento de costos, más bien al contrario, estos van creciendo ya que las remuneraciones de su capital de trabajo aumentan de forma lineal a la economía en su conjunto. Este incremento sistemático de los costos se verá traducido en un alza de los precios, lo que hace peligrar la sostenibilidad del sector sin un apoyo financiero externo. De este modo, se reflexiona respecto a la capacidad productiva del área y la necesidad de financiamiento, como también la búsqueda de soluciones a partir del aumento de sus públicos, los valores de entradas e incluso el contenido de las obras.

La cadena de valor del teatro

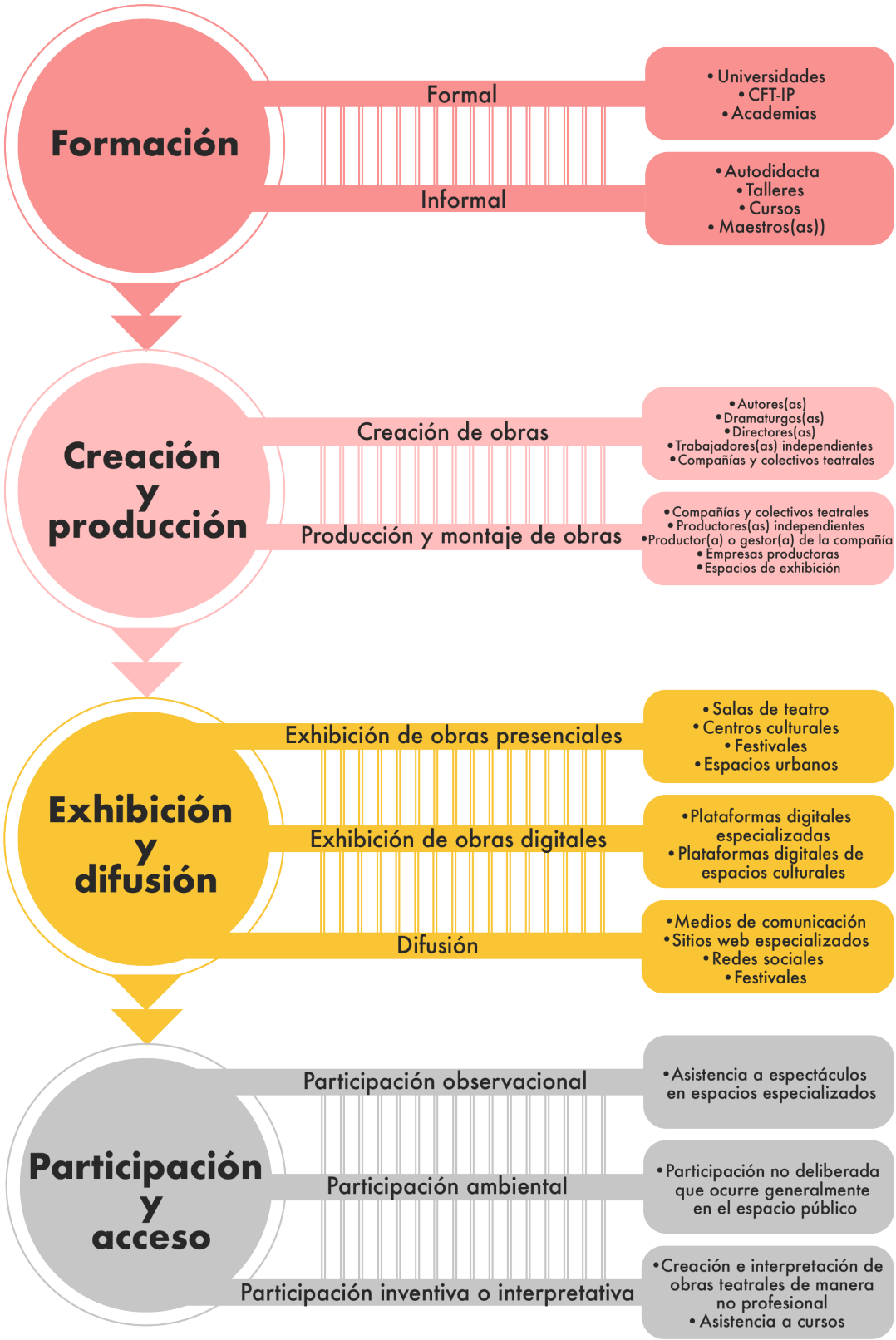
En el ámbito de la Industria Creativa, se considera a la “cadena de valor” de un producto o servicio, como un encadenamiento de procesos y eslabones que permiten transformar una idea creativa en un bien o servicio con valor y demanda (CNCA 2014, p. 105). En cada uno de esos procesos intervienen distintos actores, se requieren determinadas competencias y se exigen condiciones específicas para su éxito (financiamiento, infraestructura, marco legal, etc.). De acuerdo al Mapeo de las Industrias Creativas en Chile, esta cadena de valor la conforman los siguientes eslabones:



Se trata de conceptos tomados de disciplinas como la economía o la ingeniería y que parecen muy lejanas a la realidad de sectores como las artes. Por ejemplo, en teatro no suele hablarse de procesos de comercialización, ya que en general no existe un producto material que sea intercambiado, sino que se trata de obras que se exhiben o presentan en vivo. El concepto de consumo también es ampliamente discutido, ya que denota una actitud pasiva cuando lo que se produce en el contexto de actividades y expresiones artísticas es más bien una participación de distintos agentes que, en conjunto, generan una experiencia artística determinada.

Cada disciplina o subsector de las industrias creativas tiene sus particularidades y estos eslabones varían de acuerdo a ellas. En concordancia con lo planteado, es que proponemos el siguiente diagrama para describir quiénes componen la cadena de valor en el caso del teatro en Chile.

Figura 2:  
Agentes que componen la cadena de valor del teatro



Fuente: Elaboración propia a partir de Mapeo de las Industrias Creativas en Chile, CNCA 2014

# SITUACIÓN DEL TEATRO EN CHILE:

## Cifras y antecedentes en torno a la cadena de valor

En este capítulo detallaremos la situación de cada una de las etapas de la cadena de valor del teatro en Chile que definimos previamente.

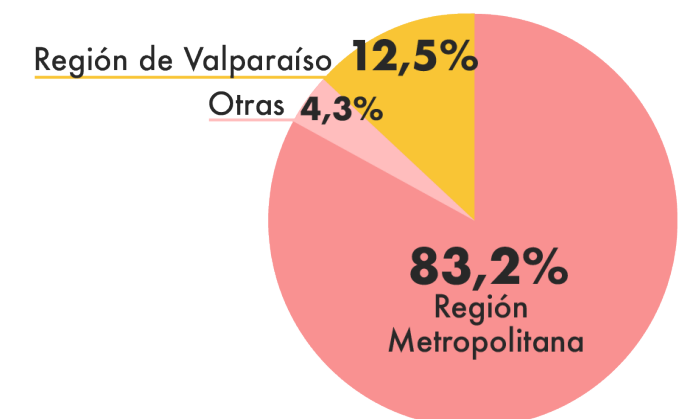
### Formación

Para la formación profesional de los agentes teatrales existen tanto espacios formales como informales, estando los primeros fuertemente concentrados en la Región Metropolitana y de Valparaíso, con ausencia de carreras que permitan desarrollar otras especialidades además de la actuación (CNCA 2017).

De acuerdo, al Servicio de Información de Educación Superior, existe una oferta académica de pregrado de 24 carreras de actuación y teatro, las que se concentran mayoritariamente en las regiones Metropolitana (83,3%) y de Valparaíso (12,5%) (SIES 2019).

### Gráfico 1:

*Regiones donde se ubica la oferta formativa de pregrado en Teatro*

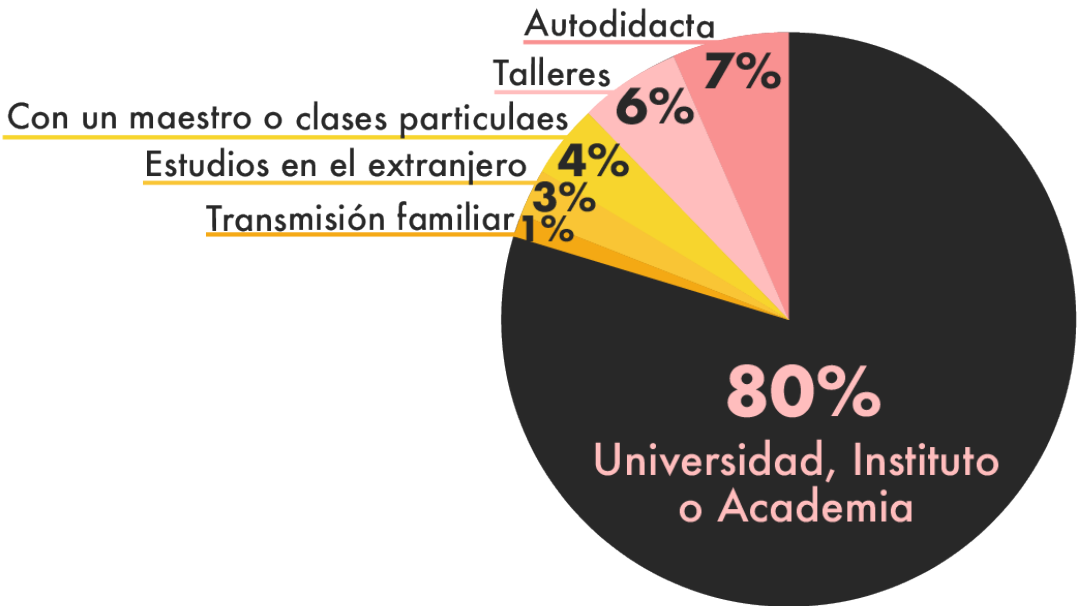


Fuente: Elaboración propia a partir del Servicio de Información de Educación Superior, SIES, 2019

En el caso de la educación informal, encontramos academias de actuación teatral, espacios provenientes de experiencias de teatro comunitario y talleres técnicos de montaje, iluminación, maquillaje, etc. En el caso de las academias, por su carácter independiente, continuamente enfrentan inconvenientes en relación con su sustentabilidad económica, debido a su imposibilidad de entregar títulos reconocidos por el Mineduc y, al mismo tiempo, acceder a beneficios para instituciones de educación formal (CNCA 2017).

Revisando los datos del Catastro de Artes Escénicas (2015), encontramos que la gran mayoría (el 80%) de los(as) agentes teatrales encuestados(as) se formó en alguna universidad, instituto o academia (Reyes 2015).

**Gráfico 2:**  
*Instancias de formación en teatro*



Fuente: Elaboración propia a partir de Catastro Nacional de Artes Escénicas 2015, Plataforma de Artes Escénicas.

En definitiva, la formación en teatro se encuentra fuertemente centralizada en la Región Metropolitana, tanto los espacios formales

como informales, lo que tiende a producir una concentración de profesionales en esta zona. Además, es posible afirmar, que los agentes teatrales se preocupan por formarse profesionalmente y la gran mayoría cuenta con estudios en el área.

### Creación y producción

El teatro puede considerarse como “arte vivo”, en la medida que es capaz de conectarse con su público en el “aquí y ahora”. En la creación y producción se conjugan distintas áreas de desarrollo, elementos y procesos: actuación, texto, dirección, gestión e investigación, recursos técnicos, entre otros (CNCA 2017). En el caso del teatro, esta etapa tiene características especiales ya que el producto final es la representación de la obra, momento en que se completan estos procesos en la concreción de ese producto intangible. Sin embargo, también existen productos intermedios, como el texto de dramaturgia y la escenificación del mismo. En estos procesos intervienen tanto compañías de teatro de distinto tipo, como trabajadores independientes que pueden participar en varios montajes a la vez. La creación suele realizarse de forma colectiva y a través de un trabajo colaborativo de los miembros de las compañías. En algunos casos la producción dramática puede ser de carácter individual (autor) o colectiva (CNCA 2017).

#### Las compañías de teatro

De acuerdo con el estudio sobre Modelos de Gestión de las Compañías Teatrales (Cisternas et. al. 2015), en Chile la creación teatral no está liderada por los espacios e instituciones culturales, como sí ocurre en otros países, sino que son las compañías las que proveen de contenidos y programación a las salas de teatro (Cisternas et. al. 2015, p.11). Estas suelen ser organizaciones de profesionales que conforman “núcleos de creación independiente, con dinámicas pro-



pías y formas organizativas autónomas” (Cisternas et. al. 2015, p. 9). De este modo, la compañía se convierte en la unidad creativa esencial dentro del ámbito teatral, conformada por artistas independientes que se reúnen bajo este modelo con el fin de crear (López 2016, p. 185). Se han identificado dos modalidades de conformación de compañías: la primera, como un acto espontáneo de varios actores que comparten un mismo proyecto artístico y que usualmente provienen de una misma escuela o universidad; y la segunda, por iniciativa de una persona que realiza una convocatoria para reclutar artistas interesados en su propuesta o lenguaje artístico (López 2016, p. 187).

Usualmente, el desarrollo de las compañías va evolucionando en distintas fases organizativas, comenzando como “un grupo informal de amigos con intereses comunes, que se unen para realizar un proyecto específico, y, con el tiempo, se convierte en un grupo formalmente organizado. En consecuencia, las compañías se consolidan mediante la obtención de una personería jurídica que sirve para proyectar el desarrollo organizacional a largo plazo y estrategias de financiamiento” (López 2016, p. 185). Sin embargo, la mayoría de ellas operan como organizaciones “de hecho” y son escasas las que llegan a conformarse como personas jurídicas.

A medida que el modelo organizacional de la compañía se va consolidando y formalizando, también se complejiza su estructura interna, distribuyéndose roles y tareas definidas dentro del equipo: dirección, producción, diseño gráfico, diseño escénico, dramaturgia, comunicaciones y música (López 2016, p. 187).

Dadas las condiciones del ecosistema artístico chileno, las compañías suelen ser agrupaciones inestables, “obligadas a conformarse y deshacerse dependiendo de los proyectos teatrales y las fuentes de financiamiento existentes” (CNCA 2010, p. 18). El estudio Gestión de Compañías Teatrales de Proteatro (Cisternas, López y Sierralta

2012) estimó que “entre el 2007 y el 2011 habrían existido en la región Metropolitana 647 compañías que realizaron montajes en espacios de representación. De estas, solo un 27% tuvo continuidad en dos o más montajes” (CNCA 2017, p. 49). A su vez, “la formalización ante el Servicio de Impuestos Internos es baja, siendo menor la conformación como empresas, compañías o agrupaciones que trabajan en la creación teatral, bajo el código de Clasificación Industrial Internacional Uniforme de todas las actividades económicas (CIIU), correspondiente a servicios de producción teatral” (CNCA 2017, p. 49). La baja formalización de las compañías afecta sus posibilidades de conseguir financiamiento estatal o a través de instrumentos como la Ley de Donaciones Culturales. En consecuencia, estas generalmente se financian por medio de los aportes de sus propios integrantes o a través de actividades alternativas como fiestas o talleres. Generalmente, la posibilidad de maduración de una compañía depende de la obtención de recursos por medio de fondos concursables (López 2016). Esto da cuenta nuevamente de las brechas que enfrentan los sectores creativos en Chile, que muestran una alta dependencia hacia los subsidios estatales y una enorme dificultad para generar iniciativas de largo aliento (López 2016).

Espacios de ensayo

Las compañías de teatro utilizan distintos tipos de lugares como salas de ensayo, lo que depende en cierta medida de su nivel de trayectoria (inicial, intermedio y avanzado). Ejemplos de espacios utilizados son: los hogares de sus integrantes, espacios comunitarios, universidades, salas de ensayo arrendadas y espacios de residencia. Algunas compañías de teatro de trayectoria intermedia a avanzada cuentan con espacios propios y en algunos casos incluso son parte de programas de residencias en organizaciones culturales (López 2016; Cisternas et. al. 2015). De todas formas, las salas de ensayo, en general, son percibidas como lugares poco adecuados y mal equipados (Cisternas et. al. 2015), además de insuficientes en cantidad (CNCA, 2017).

Residencias

En los espacios de residencia para el teatro también se revela una clara centralización, puesto que además de existir un reducido número dedicado a la disciplina, estos se concentran en las regiones Metropolitana y de Valparaíso. Algunas de las entidades que continuamente hacen convocatorias abiertas o cerradas son: Matucana 100, Estación Mapocho, NAVE, Balmaceda Arte Joven, INVE y Teatro Puerto (Coquimbo) (CNCA 2017).

Lo anterior tendría incidencia en la calidad artística y en la disparidad de los proyectos escénicos en todo el país. Según la información obtenida de los encuentros participativos regionales, realizados por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en 2016 para el desarrollo de la Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022, hay una percepción de falta de espacios de formación especializada y de profesionales aptos que potencien los procesos de creación y circulación. “En regiones extremas, esta situación se conjuga además con una menor diversidad de lenguajes y expresiones escénicas contemporáneas, ya que habría una tendencia de las audiencias locales a favorecer las creaciones vinculadas a las características identitarias del territorio en desmedro de expresiones o lenguajes contemporáneos” (CNCA 2017, p. 52).

Montaje y producción

En el ámbito del montaje y la producción de las obras teatrales, pueden intervenir agentes intermediarios como productores independientes, productoras teatrales y gestores culturales, pero también ocurre frecuentemente que son las mismas compañías y sus miembros los que cumplen labores de producción, debiendo diversificar sus tareas. De hecho, el estudio Gestión de Compañías Teatrales registra una multiplicidad de modelos dentro de estas agrupaciones en cuanto a las labores de producción:

- La producción es asumida entre todos los integrantes de la compañía, quienes se dividen las tareas y actividades en relación con las necesidades que vayan surgiendo a lo largo del proceso creativo.
- La producción es asumida por un integrante de la compañía, con o sin experiencia en la materia, quien también puede participar como actor de algunos de los montajes.
- La producción se concentra en el rol del director, quien puede o no apoyarse en el resto de los integrantes para la realización de algunas tareas específicas.
- La producción es realizada, en la minoría de los casos, por un agente externo (Cisternas et. al. 2015, p. 41).

Estos procesos responden a la etapa de comercialización y difusión de las obras, y consideran labores de comunicación, vinculación con medios o auspiciadores y la consecución de recursos para sustentar la creación y comercialización de las obras (CNCA 2014, p. 148). En este sentido, es un eslabón fundamental de la cadena de valor del teatro, puesto que “las prácticas de producción, las estrategias de financiamiento, el marketing y otras tareas administrativas resultan trascendentales al momento de cumplir con los objetivos en el ámbito artístico, propiciando además una buena relación con las audiencias y los pares” (López 2016, p. 183). Aunque estas prácticas se han ido profesionalizando en los últimos años a través de la aparición de empresas productoras y otros agentes especializados en este rol, no todas las compañías cuentan con un agente enfocado únicamente en esta labor. Esto dependería de la evolución de las compañías, pasando desde una producción realizada por todo el equipo, en una etapa inicial, hasta la necesidad de diferenciar funciones y roles en aquellas más consolidadas (López 2016, p. 189).

Aunque en algunas carreras artísticas se han incorporado paulatinamente asignaturas de gestión y producción, estas suelen tener contenidos y objetivos muy acotados y sin profundización o se



ofrecen como una oferta electiva. Por lo que en Chile la única vía de formación en producción son talleres o postgrados de gestión cultural, existiendo un vacío en programas académicos especializados (López 2016, p. 188).

Exhibición y difusión

Como establece el Mapeo de Industrias Creativas, la etapa final de la actividad teatral es uno de los ámbitos más críticos de la cadena de valor, ya que en el país se evidencian “escasas plataformas de gestión que faciliten una comercialización efectiva de la producción teatral, que permitan mayor competitividad del sector y una llegada efectiva a las audiencias” (CNCA 2014, p. 149). De hecho, el estudio declara que la circulación de obras en el territorio es exigua, y aunque se ve facilitada por la existencia de numerosos festivales a lo largo del país, la mayoría de estos se concentran en los meses de verano. También las salas de teatro cumplen un rol fundamental en los procesos de comercialización de obras.

Obras exhibidas

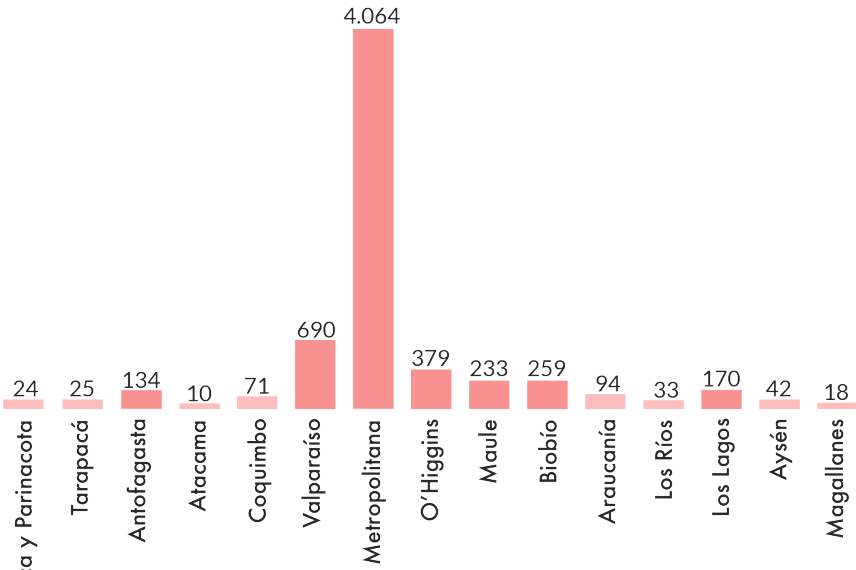
Los resultados del Estudio de Caracterización de las Salas de Artes Escénicas a Nivel Nacional (Red de Salas de Teatro y OPC 2017) indican que durante 2016, los 189 espacios de artes escénicas encuestados<sup>1</sup> realizaron 8.870 funciones de artes escénicas y presentaron 4.051 obras, de las cuales 6.246 funciones y 2.551 obras correspondían a teatro (Red de Salas de Teatro y OPC 2017, p.26). El número promedio de funciones y obras de teatro realizadas por cada espacio encuestado fue de 33 funciones y 13 obras.

El 65% de las funciones presentadas en 2016 se concentraron en la Región Metropolitana, seguida de la de Valparaíso con el 11%.

<sup>1</sup> El universo identificado constó de 335 salas, donde se encuestó a 252 y finalmente, se seleccionó a 189 según los siguientes criterios de filtro: “contar con cartelera de artes escénicas y contar con un espacio techado para presentar obras que programan” (Red de Salas de Teatro y OPC 2017, p.5).

Gráfico 3:

Nº de funciones de teatro según región, año 2016



Fuente: Estadísticas Culturales. Informe Anual 2019, INE y Mincap.

Si revisamos las cifras publicadas por el anuario de Estadísticas Culturales del INE y Mincap, obtenemos que desde el 2015 las presentaciones de teatro han ido disminuyendo año a año, lo que ocurre en general con todas las disciplinas de las artes escénicas, exceptuando el año 2018 en que se produce un leve aumento de las funciones de teatro respecto al 2017 (INE y Mincap 2020).

Tabla 1:

Nº de funciones de teatro según año y tipo, periodo 2014-2019

| Año  | Teatro Infantil | Teatro Adulto | Total  | Variación % |
|------|-----------------|---------------|--------|-------------|
| 2014 | 2.879           | 7.337         | 10.216 |             |
| 2015 | 2.632           | 6.685         | 9.317  | -8,8%       |
| 2016 | 2.116           | 6.871         | 8.987  | -3,5%       |
| 2017 | 2.297           | 5.543         | 7.840  | -12,8%      |
| 2018 | 2.338           | 6.033         | 8.371  | 6,7%        |
| 2019 | 2.569           | 5.423         | 7.992  | -4,5%       |

Fuente: Estadísticas Culturales. Informe Anual 2019, INE y Mincap.

Como se observa, la disminución se da tanto en las obras de teatro infantil como en las de adulto, produciéndose una caída importante sobre todo en el 2017. La situación provocada por el estallido social en el 2019 y sobre todo la crisis sanitaria en el 2020 profundizará aún más esta tendencia a la baja en las presentaciones, que venía dándose, entre otros factores, por el impacto de las plataformas digitales en la participación cultural presencial (Peters 2020).

Situación de las salas de teatro

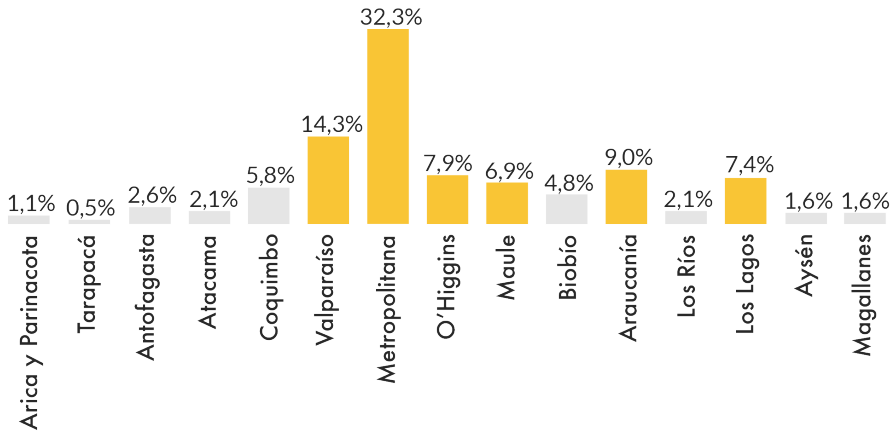
A diferencia de lo que ocurre en otros países, donde los espacios culturales además de exhibir producen obras artísticas, en Chile muchos teatros funcionan como lugares de arriendo de sala que dependen, en cierta medida, de las mismas compañías para dar forma a su programación y generar ingresos (López 2016, p. 186). De todas maneras, los gestores de estas infraestructuras señalan como criterio central de programación el “alcanzar objetivos sociales”. También destacan el perfil del público, la ficha técnica de la obra y la consonancia con su línea editorial. Los aspectos menos relevantes serían el alcanzar una rentabilidad económica y el territorio de origen de la obra (Red de Salas de Teatro y OPC 2017). Estos resultados dan cuenta del modelo de gestión cultural en Chile, donde parecen primar los fines sociales y culturales por sobre los económicos.

El oficio de la programación teatral se aprende mediante la práctica, ya que no existen estudios formales dedicados específicamente a ello. En este sentido, es un campo profesional que carece de cuerpo teórico y de una sistematización de la práctica que permita ir perfeccionando y compartiendo el conocimiento acumulado. Además, en Chile el programador o programadora suele cumplir varios roles a la vez, sin una diferenciación, por ejemplo, entre programador y director artístico, o asignándosele tareas de captación de recursos y auspicios (López y Kalawski 2020).

El año 2018 existían en el país 189 espacios que pueden ser con-

siderados como salas de artes escénicas, ubicándose en mayor proporción en la zona centro del país, especialmente en la Región Metropolitana (32%) y en la de Valparaíso (14%) (Red de Salas de Teatro y OPC 2017).

Gráfico 4:  
Distribución de las salas de artes escénicas según región



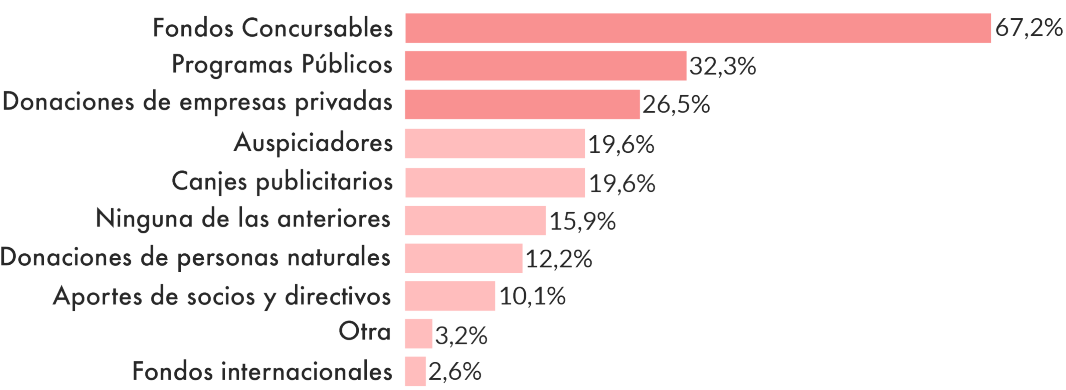
Fuente: Estudio de Caracterización de las Salas de Artes Escénicas a nivel nacional, Red de Salas de Teatro y OPC 2017.

En general, las salas ligadas a instituciones públicas presentan una distribución más homogénea a nivel nacional, existiendo espacios de este tipo en la mayoría de las regiones del país. En contraste, los espacios autogestionados se concentran principalmente en la Metropolitana y Valparaíso. Dicha centralización es mayor en el caso de las salas dependientes de instituciones privadas las que se ubican mayoritariamente en la Región Metropolitana. Por último, existen pocos espacios mixtos<sup>2</sup> en el país, los que tienen presencia solo en cuatro regiones: Metropolitana, Valparaíso, Biobío y Los Lagos (Red de Salas de Teatro y OPC 2017).

Tanto los espacios públicos como los privados cuentan en general con un financiamiento anual directo, el que suele estar condicionado a decisiones políticas y evaluaciones anuales. Aparte de esto, las principales fuentes de recursos que utilizan las salas son los fondos concursables públicos (67,2%), seguidos por programas públicos (32,3%) y donaciones de empresas (26,5%).

<sup>2</sup> El estudio definía como mixtos, aquellas instituciones privadas que recibían financiamiento estatal directo.

**Gráfico 5:**  
*Fuentes de financiamiento 2016*



Fuente: Estudio de Caracterización de las Sala de Artes Escénicas a nivel nacional, Red de Salas de Teatro y OPC 2017.

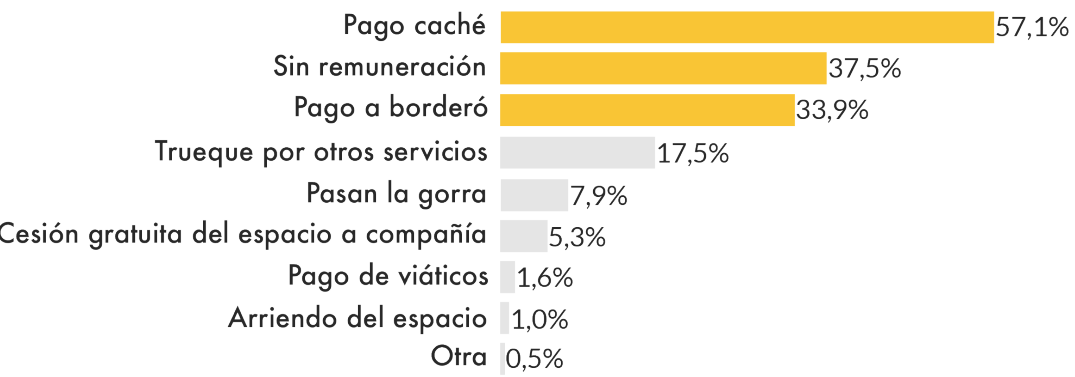
Consultados por otros ingresos, la mayoría dijo generarlos a través del cobro por servicios en un 55,5% (talleres, arriendo de espacios) y la venta de entradas en un 34,9%.

En contraste, la situación financiera de los espacios independientes autogestionados es aún más compleja, ya que deben considerar más ítems en sus presupuestos anuales, debido a la ausencia de una institución mayor que los respalde. Dichos espacios deben cubrir los honorarios, servicios básicos, gastos administrativos y en algunos casos (44%) el arriendo del inmueble. Por el contrario, los espacios de carácter público o ligados a una institución privada, frecuentemente tienen cubiertos la mayoría de estos gastos o no se preocupan de costear los servicios básicos (agua, luz, gas, etc.) (Red de Salas de Teatro y OPC 2017).

Aproximadamente la mitad de las salas estudiadas señaló que no son capaces de cubrir gastos relacionados con la compra de equipamiento (50,8%) y la programación de actividades (47,6%): “Otros gastos difíciles de abarcar son la difusión y publicidad (34,4%), la mantención de compañías o elencos estables (33,9%) y las actividades educativas o de mediación (26,5%). Solo un 12% declara que no hay ningún gasto que no logre cubrir con su presupuesto anual” (Red de Salas de Teatro y OPC 2017, p. 21).

Las salas, en su mayoría, utilizan el trato directo con artistas o compañías a la hora de programar y la figura del intermediador como proveedor de obras de artes escénicas, es muy escasa en el país.

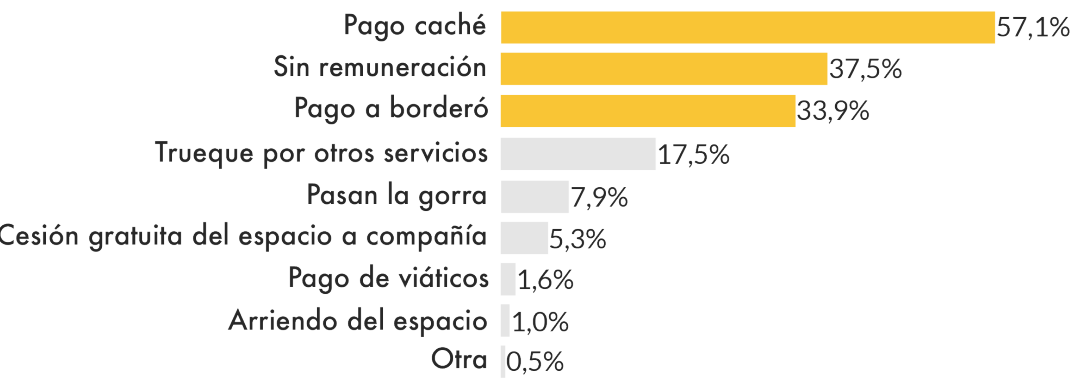
**Gráfico 6:**  
*Proveedores de obras de artes escénicas*



Fuente: Estudio de Caracterización de las Salas de Artes Escénicas a nivel nacional, Red de Salas de Teatro y OPC 2017.

En relación con el trato que establecen con los proveedores de obras, la mayoría utiliza el pago en caché (un monto fijo acordado previamente). Sin embargo, sorprende que casi un 40% establezca acuerdos que no implican ningún tipo de remuneración para los trabajadores y que se den distintas modalidades sin pago asociado.

**Gráfico 7:**  
*Trato que se establece con proveedores*



Fuente: Estudio de Caracterización de las Salas de Artes Escénicas a nivel nacional, Red de Salas de Teatro y OPC 2017.

En definitiva, los estudios con los que se cuentan señalan que la construcción de centros culturales municipales y teatros regionales, como parte de una política pública sostenida, ha contribuido a la descentralización territorial de las salas de artes escénicas, las que funcionan mayormente como espacios de circulación de las compañías y, son estas, quienes ponen los contenidos y la producción de las obras. Incluso, son quienes muchas veces subvencionan la programación puesto que la circulación de sus obras viene financiada con fondos públicos y no siempre reciben pagos por su trabajo.

Festivales

Un tipo de espacio clave para la difusión de obras de teatro son los festivales, los que se consideran un canal relevante tanto a nivel nacional como internacional. Si bien la Región Metropolitana concentra festivales importantes, como Santiago a Mil, Santiago Off, el Festival Internacional de Teatro Comunitario Entepola, entre otros, en otras regiones también se desarrollan eventos relevantes como los Temporales Teatrales de Puerto Montt, Cielos del Infinito en Magallanes, el Festival Internacional de Teatro Zicosur (FITZA) e Identidades Festival en Antofagasta. Sin embargo, estas iniciativas de regiones “cuentan apenas con visibilidad a nivel nacional” (CNCA 2017, p. 56).

Desde el 2016, los festivales independientes han conformado una red que aúna eventos regionales, municipales y comunitarias (Cisternas, López y Sierralta 2012; CNCA 2017). La necesidad de desarrollar un trabajo asociativo tiene relación con las dificultades de estas instancias de exhibición para sustentarse, puesto que la mayoría suelen depender de fondos concursables para su subsistencia.

Respecto a la participación en festivales internacionales, ésta se torna dificultosa por los altos costos de las itinerancias y la insuficiencia de fondos estatales que permitan cubrir los gastos (problema que también se replica a escala local). La presencia de las com-

pañías en encuentros en el exterior es considerada relevante para dar a conocer su trabajo y trayectoria (Cisternas, López y Sierralta 2012). No obstante, pese a lo que se podría suponer, los festivales, ferias o teatros chilenos no son el principal medio para hacer contacto con programadores, directores y productores extranjeros, sino los contactos de los(as) directores(as), las postulaciones online y las redes internacionales, lo que señala altos niveles de autogestión (CNCA 2013a, p. 107).

Financiamiento para exhibición y circulación

Entre el año 2016 y el 2018 se postularon un total de 1.274 proyectos a la línea de Circulación Nacional e Internacional del Fondart Nacional, en su formato Ventanilla Abierta<sup>3</sup>. De este total, 337 co-

<sup>3</sup> En el caso de Fondart Nacional-Ventanilla Abierta, en su línea de circulación nacional, los montos máximos de adjudicación por proyecto descendieron de \$30.000.000 (grupal) y \$15.000.000 (individual) en 2018 a \$17.000.000 y \$5.000.000 respectivamente en el 2019. Esto se repite en la línea de circulación internacional donde los montos descienden de \$15.000.000 (grupal) y \$5.000.000 (individual) a \$10.000.000 y \$3.000.000.

proporción similar a la modalidad de Circulación Nacional y a la Internacional. Los postulantes enviaron sus proyectos desde las distintas regiones del país –e incluso desde el extranjero– aunque había una predominancia de la Región Metropolitana (con 230), seguida de Valparaíso (30) y la Araucanía (21).

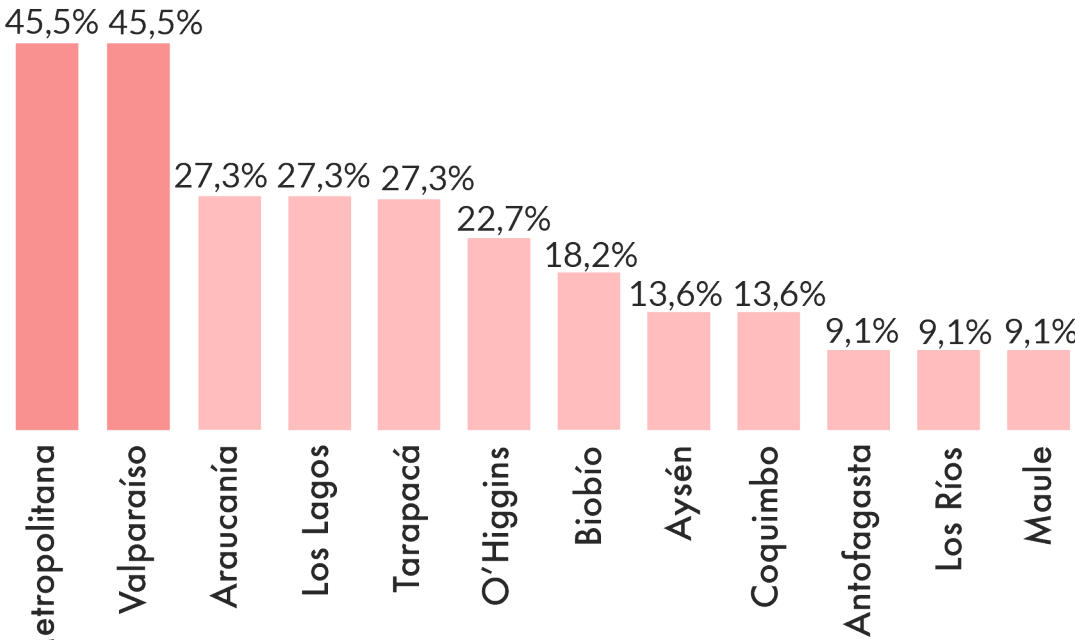
Sin embargo, todas las iniciativas seleccionadas por este instrumento de Ventanilla Abierta durante los años 2016, 2017 y 2018 provenían de la Región Metropolitana. En este período, no fue beneficiado ningún proyecto cuyo representante residiera en otra región. De hecho, casi el 70% de los favorecidos eran de tres comunas de la RM: Santiago (29%), Providencia (25%) y Ñuñoa (15%).

Durante estos años se entregó financiamiento a 68 iniciativas teatrales para su circulación, 22 para itinerar dentro del país y 46 para presentarse en el extranjero. En el ámbito nacional las postulaciones apuntaban a una itinerancia por distintas regiones, primando Valparaíso (34%), Metropolitana (26%), O’Higgins (23%), Araucanía (21%) y Biobío (21%). No obstante, los proyectos seleccionados muestran una mayor concentración en algunas regiones del país,



principalmente en la Metropolitana y de Valparaíso.

**Gráfico 8:**  
*Regiones de destino de los proyectos de circulación nacional seleccionados período 2016-2018*



Fuente: Elaboración propia en base a datos proporcionados por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

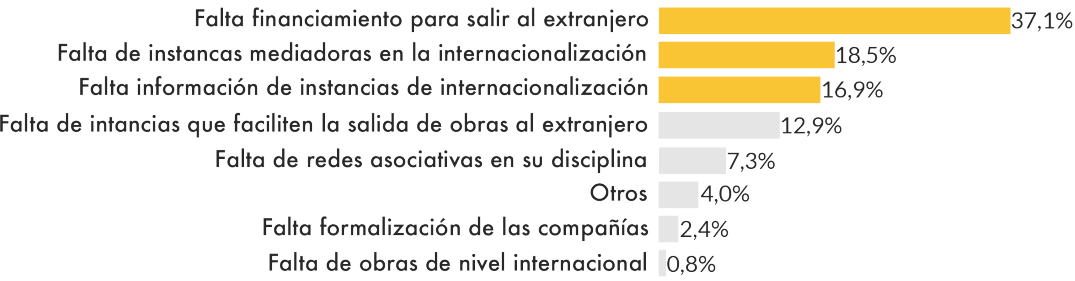
En el caso de los proyectos de circulación internacional, el país de destino favorito durante este período fue España, tanto en las postulaciones como en la selección de iniciativas. El segundo lugar lo comparten Argentina, Estados Unidos y México.

La gran mayoría de postulantes (87%) y de beneficiarios (85%) de este instrumento de financiamiento son personas naturales, pese a que en general se trata de obras teatrales desarrolladas por un colectivo. Esto ocurre tanto en las iniciativas de circulación nacional como internacional, a pesar de que estas últimas suelen corresponder a compañías consolidadas. Lo anterior visibiliza un nivel bajo de formalización del sector, tal como se indicaba anteriormente.

Aunque la institucionalidad cultural pública pone a disposición

recursos para la circulación internacional de obras, de acuerdo al estudio Buenas Prácticas para la Internacionalización de las Artes Escénicas en Chile: Diagnóstico de experiencias ligadas a fondos públicos y a FITAM (CNCA 2013a), el principal obstáculo es la falta de financiamiento para salir al extranjero (37,1%), seguido de la falta de instancias mediadoras (18,5%).

**Gráfico 9:**  
*Principales obstáculos para la internacionalización de las artes escénicas en Chile*



Fuente: Elaboración propia a partir de CNCA, (2013a). Buenas Prácticas para la Internacionalización de las Artes Escénicas en Chile: Diagnóstico de experiencias ligadas a fondos públicos y a FITAM.

Ello se condice con el hecho de que en el período analizado solo fue apoyado el 26% del total de proyectos que postularon a Ventanilla Abierta.

**Participación y acceso**

Por último, en relación con la etapa de participación y acceso, el Mapeo de Industrias Creativas diferencia tres tipos de consumidores asociados al teatro:

- Consumidor final directo: respecto a este perfil de “consumidores de *teatro*, cabe señalar que existe un porcentaje importante de personas vinculadas al sector, es decir, actores, directores o dramaturgos que tienen un interés personal en su asistencia” (CNCA 2014, p. 151). Resulta interesante la contraposición entre lo anterior y los objetivos que se proponen las compañías de teatro al conformarse, dado que para la mayoría el objetivo prin-

cial es la democratización del acceso al teatro y la formación de nuevas audiencias que no tienen acceso a él o bien que no pertenezcan a ese sector (Cisternas et. al. 2015, pp.35; López 2016).

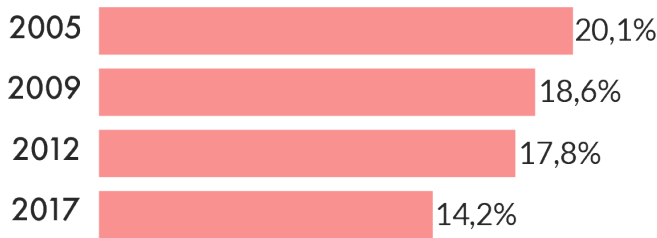
- Consumidor final indirecto: se refiere a organismos públicos y empresas privadas que compran obras o pagan por su representación, permitiendo que los asistentes accedan de forma gratuita.
- Consumo intermedio: se trata del consumo de los productos intermedios de la creación teatral, como talleres de actuación, teatro aplicado para el desarrollo de habilidades blandas, arriendo de espacios, etc.

Por otra parte, es interesante reflexionar sobre las distintas formas de participación consideradas en la última Encuesta Nacional de Participación Cultural elaborada por el Mincap en el 2017. Basadas en el modelo de Brown & Associates LLC (2004. En Mincap 2021), se establecieron cuatro modalidades de acuerdo al nivel de “control creativo” que se le puede atribuir a quien participa: inventiva e interpretativa, curatorial, observacional y ambiental. En el primer caso, se trata de actos creativos y de autoexpresión, que pueden tener fines profesionales o no, incluyendo la posibilidad de asistir a talleres. La modalidad curatorial tiene relación con el acto de seleccionar, organizar y coleccionar arte, aspectos que no se dan frecuentemente en el ámbito de las artes escénicas. La observacional implica el asistir deliberadamente a una actividad cultural, que ha sido previamente seleccionada, lo que generalmente se da en un lugar especializado. Por último, la participación ambiental ocurre cuando se tiene una experiencia artística de forma espontánea, sin una selección premeditada, la que suele suceder en el espacio público (transporte público, plazas, calles, etc.) (Mincap 2021, p. 43-45).

La incorporación de estas distintas categorías, sin duda, enriquecen la comprensión sobre el fenómeno de la participación y el acceso a la cultura, que tradicionalmente se medía únicamente a partir de las prácticas observacionales. Respecto a estas, las cifras entregadas

por las distintas Encuestas de Participación y Consumo Cultural, establecen que la asistencia al teatro ha tendido a disminuir: desde el 2005 al 2017 se pasó de un 20% de personas que declaraban haber asistido en los últimos doce meses, a solo un 14%. Esto ubica al teatro como una de las disciplinas con menos participación de públicos, por debajo de la danza (21%), la música actual (30%) y el cine (43%) (Mincap 2018, p.104). Además, el 36% de la población chilena no habría asistido a una obra de teatro nunca en su vida (Mincap 2021, p. 66).

**Gráfico 10:**  
*Asistencia al teatro en los últimos 12 meses 2004/2005, 2009, 2012 y 2017*



Fuente: Elaboración propia en base a Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017.

Lo anterior tiene relación con la tendencia creciente en distintos países que apunta a una merma en la asistencia a actividades presenciales, mientras que aumenta el consumo vía plataforma digitales desde los hogares (Peters 2020). También lo reconoce así nuestra institucionalidad cultural: “Ciertamente, la acelerada transición digital ha posibilitado que la participación se vuelva más accesible en los domicilios, acomodaticia en formatos, horarios y temporalidades, y también, potencialmente, más individual que colectiva” (Mincap 2021, p. 67).

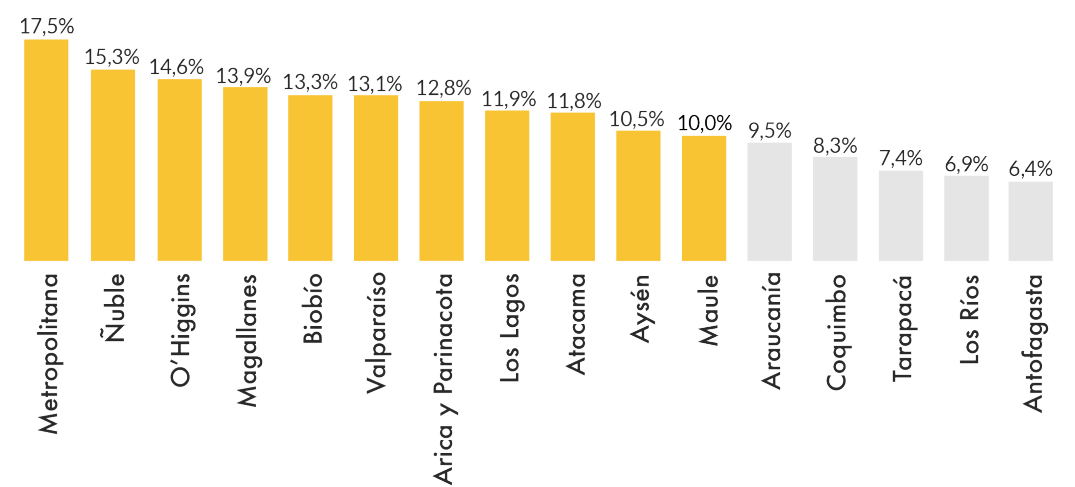
Al igual como ocurre en otras disciplinas, las audiencias de teatro (en la modalidad observacional) tienden a ser personas jóvenes (el 20% tiene entre 15 y 29 años) y con altos niveles formativos (el 30% cuenta con educación universitaria completa). Además, se identifican algunos factores que son decisivos a la hora de propiciar una mayor asistencia al teatro: el ser mujer; el habitar en ciertas regio-



nes (principalmente la Metropolitana); el convivir con un número reducido de personas; ser propietario(a) de un auto; los mayores niveles educativos de la madre; el haber tomado clases de teatro; y que padres y familiares estimularan la participación desde la infancia (Mincap 2018, p.107 y ss.).

Es importante destacar las diferencias que se dan en los niveles de asistencia al teatro de acuerdo con la región de residencia. Mientras el 17,5% de los residentes en la RM vieron alguna obra de teatro en el último año, en Antofagasta ese porcentaje llega solo al 6,4%.

**Gráfico 11:**  
*Asistencia a obras de teatro en el último año según región*



Fuente: Elaboración propia en base a Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017.

Otro aspecto que aparece como crucial en los estudios sobre el tema, es el nivel de ingresos de las personas: a mayores recursos más altas son las posibilidades de participar en actividades artísticas. De acuerdo con la Encuesta Nacional de Participación Cultural del 2017, el 29% de quienes se ubican en el quinto quintil de ingresos había asistido a una obra de teatro en el último año, mientras que solo el 8% de las personas correspondientes al primer quintil lo había hecho (Mincap 2018).

La principal motivación para asistir a obras de teatro es el gusto o

interés, que es relevado por el 53% de las personas que concurren a este tipo de espectáculos, mientras que solo el 13% menciona como motivo que lo entretiene o divierte: “La distinción entre ambas categorías de respuesta sugiere que existe una aproximación a esta práctica en tanto representante de la ‘alta cultura’ y no necesariamente como parte de lo que se entiende como ‘entretenimiento’” (Mincap 2021, p. 248). Esto se ve reforzado por los estudios cualitativos realizados por el Ministerio en los últimos años, que evidencian que para las personas con un bajo capital cultural el teatro es una práctica que “se percibe como lejana, críptica, desconocida, poco habitual en sus biografías y en las personas que forman parte de sus redes sociales, de alto costo, asociada temáticamente a contenidos liberales en lo valórico” (Mincap 2021, p. 249).

La asistencia al teatro suele ser una práctica social, puesto que en la gran mayoría de los casos (93%) se va acompañado(a) por más personas, ya sea por un familiar cercano o pareja (49%) o por amigos(as) o familiares más lejanos (37%) (Mincap, 2021, p. 250). Por otra parte, es una actividad que se desarrolla sobre todo en espacios especializados como teatros (56%) y centros culturales o casas de la cultura (19%), pero también en lugares que no lo son, como establecimientos educacionales (15%) y otros (10%) (Mincap 2021, p. 250).

Respecto al consumo (visionado) de obras de teatro a través de Internet, se trata de una práctica que, al menos en el año 2017, aún era poco usual, ya que solo el 3,9% de las personas lo nombraba como parte de los usos culturales que hacía en el espacio virtual (Mincap 2021, p. 385). Sin embargo, se trata de un fenómeno que ha ido aumentando con los años, sobre todo en el contexto de pandemia COVID-19, que lo ha intensificado de manera importante. Así lo demuestra el estudio Consulta online Públicos y COVID-19 del Mincap, donde el 31% de las personas que declararon acceder a contenidos culturales a través de internet vieron obras de artes escénicas transmitidas en vivo y el 35% vio obras grabadas previamente (Mincap 2020).

En relación con las prácticas inventivas y participativas, solo un 1,8% de las personas encuestadas en el 2017 declararon haber actuado, dirigido o producido alguna obra de teatro (Mincap 2021, p. 98). Este tipo de participación se da sobre todo en jóvenes y en quienes tienen un mayor nivel educacional. También es más frecuente en mujeres que en hombres (Mincap 2021, p.254). Además, el 4,6% dijo haber asistido a talleres artísticos en los doce meses previos a la encuesta, de los cuales el 10,2% lo habría hecho a talleres de teatro (Mincap 2021, p. 202 y 203).

Las prácticas ambientales, por su parte, que son aquellas que las personas se encuentran en el espacio público sin buscarlas, tienen una mayor masividad que las observacionales y no presentan formas tan segregadas de participación según capital cultural y económico. El 85% de la población habría participado en una actividad cultural con estas características en los 12 meses previos a la encuesta, y el 33% presencié un espectáculo de teatro (Mincap, 2021, p. 101).

Finalmente, es posible afirmar que el ámbito de la mediación artística y la formación de audiencias es relativamente nuevo en Chile, por lo que en general existe un bajo manejo de aspectos teóricos y metodológicos implicados en estas áreas, tanto desde los espacios de exhibición como desde los propios(as) creadores(as). También se hace necesario profundizar en los estudios de audiencias o públicos de acuerdo a la realidad de cada región con el objetivo de obtener información territorial, relevante para el desarrollo de estrategias de formación de públicos a nivel nacional (CNCA 2017).

La nueva Ley de Artes Escénicas contempla medidas para estas problemáticas, al destinar recursos específicos en su fondo para “apoyar el desarrollo de iniciativas de formación y mediación realizadas por las salas de teatro, danza, espacios de circo, centros culturales y otros agentes culturales, en espacios habilitados”; y “apoyar a las salas o espacios culturales destinados a la exhibición de artes es-

cénicas con programación permanente, que contribuya a la formación de públicos” (Mincap 2019) por lo que podría esperarse que su implementación impacte positivamente el diagnóstico presentado.

Condiciones laborales en el teatro

Investigaciones realizadas en distintas partes del mundo muestran que en general las actividades artístico culturales se desarrollan en condiciones de precariedad. En el caso de nuestro país, el estudio El Escenario del Trabajador Cultural en Chile, realizado el 2014 por el OPC en el marco del Proyecto Trama, establecía que:

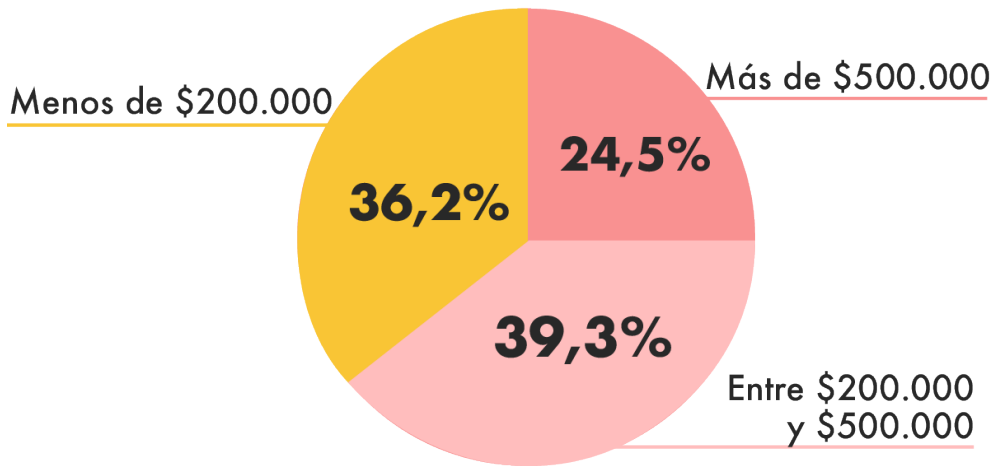
- El 88,3% de los trabajadores de la cultura no cuenta con un contrato de trabajo para su actividad artística. Sólo el 27,6% tiene contrato mientras que en Chile el promedio es que el 58,1% de la población posea uno.
- El 37,2% de los trabajadores culturales no está afiliado a ningún tipo de previsión para la vejez.
- Más de la mitad (56,6%) de los trabajadores de la cultura se desempeña de forma independiente o por cuenta propia.
- Las tasas de desocupación son más altas que la proporción de cesantes a nivel país.
- El 28,7% de las personas encuestadas para el estudio no esperaba recibir ningún tipo de remuneración por la actividad artística desarrollada en el último mes.
- Los trabajadores de la cultura cuentan con altos niveles formativos, que no se corresponden con la informalidad e inseguridad laboral a la que se enfrentan posteriormente. El 61,7% cuenta con educación universitaria y el 15,7% con algún postgrado.

La situación específica de los trabajadores del teatro se enmarca dentro de esta realidad. De acuerdo al Catastro de Artes Escénicas realizado en el 2015, el 64% de ellos tenía otro salario no relacionado con su disciplina. Según el estudio sobre los modelos de gestión

de las compañías teatrales, “las remuneraciones de los actores se van construyendo a partir de la sumatoria de diversas fuentes laborales” (Cisternas et. al. 2015, p. 56). Estas fuentes pueden estar relacionadas con la creación y la docencia artística –es recurrente la realización de clases en ámbitos formales e informales–, o bien ser ajenas a ellas, siendo frecuente el trabajo en tiendas comerciales y la atención de mesas en cafés o restaurantes. Además, muchos de ellos aún se mantienen con el apoyo económico de sus familias, sobre todo los recién egresados. Los que logran vivir del trabajo en sus compañías son aquellos que cuentan con mayor trayectoria y ese salario proviene principalmente de algún fondo público. De hecho, las compañías estudiadas afirman que la distribución de ingresos por taquilla o borderó “no es suficiente y, en vez de percibir ganancias por el trabajo realizado, escasamente alcanzan a cubrir los gastos asociados a la producción del montaje. Usualmente los únicos que reciben un sueldo estable por la explotación de la obra, terminan siendo aquellos participantes externos convocados por la compañía, tales como actores invitados o técnicos” (Cisternas et. al. 2015, p. 58). De todas formas, las compañías de teatro se sitúan como un importante espacio de empleabilidad y fuente de ingresos, más allá de si la cantidad de dinero adquirida mediante funciones realizadas en salas no logre ser suficiente (López 2016).

Otra muestra de la precariedad que enfrenta el sector es el hecho de que el 39,3% de los trabajadores del teatro percibe mensualmente entre \$200.000 y \$500.000. Tan solo tres puntos porcentuales más abajo se encuentran los que obtienen menos de \$200.000 por su labor. Los que ganan más de \$500.000 representan al 24,5% de ellos. En promedio, la remuneración mensual alcanza a los \$371.525, pero de esta cifra \$235.022 corresponden a ingresos percibidos por la labor en su disciplina y el resto se obtiene de una actividad distinta al quehacer escénico.

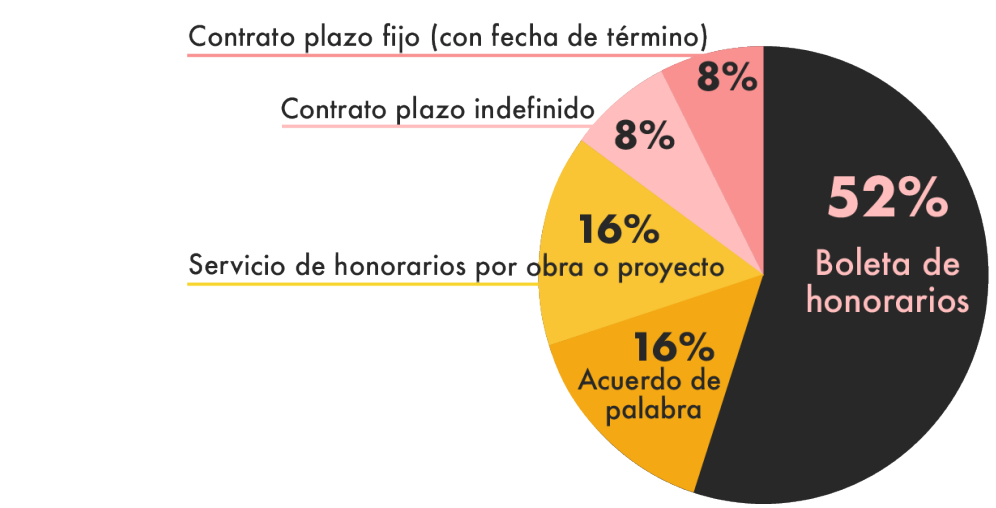
**Gráfico 12:**  
*Ingresos mensuales totales de los trabajadores del teatro*



Fuente: Elaboración propia en base a Catastro Nacional de Artes Escénicas 2015, Plataforma de Artes Escénicas.

En relación con el tipo de contrato que tienen estos trabajadores, la mayoría se desempeña bajo la figura de prestación de servicios entregando boleta de honorarios. Además, hay un 17% que solo tiene trato de palabra, sin que medie ningún contrato escrito o documento tributario. Los que cuentan con algún tipo de contrato, ya sea a plazo fijo o indefinido, representan un porcentaje menor que alcanza solo el 16%.

**Gráfico 13:**  
*Tipo de contrato de los trabajadores de teatro*



Fuente: Elaboración propia en base a Catastro Nacional de Artes Escénicas 2015, Plataforma de Artes Escénicas.

El 59% de los(as) trabajadores del teatro declara estar adscritos a una AFP. Sin embargo, un 31% no utilizaría ningún sistema previsional y un 9,1% desconoce su situación al respecto. En relación con la cobertura en salud, un 46,3% de los(as) encuestados(as) señaló utilizar Fonasa y un 16,9% indicó no poseer ningún tipo de protección en este ámbito.

Al ahondar en las condiciones laborales y las posibles brechas y sesgos de género, los resultados de la investigación *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile* (Muñoz et. al. 2017), muestran que, si bien no se reconocen diferencias sustantivas en el desempeño de roles en el teatro, sí existe una brecha salarial y de capacidad de ahorro en desmedro de las mujeres (Muñoz et. al. 2017, p.112). Al mismo tiempo, se presentan aspectos que obstaculizan el quehacer laboral de las mujeres como, por ejemplo, la dificultad para compatibilizar los tiempos de trabajo y maternidad, el no poder acceder a pre y post natal debido a la informalidad de sus condiciones laborales y la salida del circuito de creación por un tiempo (Muñoz et. al. 2017, p. 85). Asimismo, el estudio concluye que son frecuentes las experiencias de discriminación de género, percibiéndose que la apariencia física es un factor determinante en el desarrollo profesional (Muñoz et. al. 2017, p. 166).

De esta forma, vemos que urgen medidas que permitan avanzar hacia una mayor formalización del trabajo en el teatro en pos de proteger y mejorar la subsistencia de quienes se dedican a ello. Al mismo tiempo, aunque el teatro pareciera ser un espacio laboral relativamente equitativo, se debe profundizar en el enfoque de género con miras a eliminar sesgos y barreras.

**Financiamiento público para el teatro**

En Chile, desde el retorno a la democracia en la década de 1990, la política cultural institucional se enfocó en fomentar la producción de bienes simbólicos, tras el casi inexistente apoyo estatal a la pro-

ducción artística y cultural en tiempos de la Dictadura militar. Para ello, se fueron creando diversos fondos concursables, destinados a financiar los proyectos que presentan los propios agentes culturales a nivel nacional. Actualmente, para el campo artístico, existen cinco: el Fondart (en su versión nacional y regional); el Fondo del Libro; el Fondo de la Música; el Fondo Audiovisual y el Fondo de Artes Escénicas, que tuvo su primera convocatoria en el año 2020. Los proyectos que se presentan anualmente son evaluados por una comisión de especialistas que realiza el trabajo de selección de proyectos beneficiados.

Si bien este sistema de concursos ha sido fundamental para el desarrollo de diversas iniciativas artísticas y culturales, también ha sido fuertemente criticado como modelo de política pública por su carácter subsidiario y por “la desvinculación entre financiamiento y contenido de las políticas culturales” (Garretón 2004, p. 92). Se trata de un modelo de intervención estatal que Hillman y McCaughey denominan como “patrocinador” (1989), promoviendo la producción artística de excelencia, en función de los intereses de la propia comunidad artística. De acuerdo con estos autores, el aspecto crítico del modelo está dado por la posibilidad que la búsqueda de la calidad se contraponga a la accesibilidad, por lo que una de las críticas que se le hace es su tendencia a favorecer a una elite.

Pese a que las políticas culturales han evolucionado en estas últimas décadas y que los instrumentos de fomento se han diversificado, los fondos concursables siguen siendo el núcleo central del modelo chileno. Sin embargo, estos no logran cubrir la enorme demanda de proyectos que buscan ser apoyados (en la convocatoria 2020 solo el 17% de los que se presentaron fueron seleccionados (OPC 2020)) ni asegura la estabilidad de las iniciativas puesto que deben concursar año a año. De acuerdo a un estudio de evaluación realizado en el año 2011, “la inestabilidad laboral y existencia de una importante proporción de cultores que no viven exclusivamente de su empleo cultural, hace que el Fondart se vea presionado por la cantidad de



personas que intentan acceder a él para adquirir financiamiento en el desarrollo de sus proyectos culturales, y dicho sea de paso, obtener una estabilidad laboral al menos transitoria. De este modo, aunque no fue diseñado para ello, el fondo actúa como un estimulador y generador de empleo cultural, que entra en conflicto cuando son muchas personas las que quieren obtener estos beneficios y el fondo no dispone de la capacidad financiera para atender toda esta población carenciada” (CNCA y Patrimonia 2011, p. 166).

La baja cobertura que logran estos fondos nos hablan de otro problema que acarrea la lógica de financiamiento de iniciativas culturales en base a fondos concursables: la reproducción de las desigualdades sociales. Como establece el sociólogo Tomás Peters “acceder a estos fondos significa poseer variadas cualidades: saber rellenar formularios, argumentar el valor e impacto social de su obra, establecer presupuestos, planificar el paso a paso de la creación de la obra, definir anticipadamente el resultado del proceso creativo, etcétera” (2020, p. 190). Lo anterior implica poseer determinados conocimientos y habilidades específicas que no son accesibles para todos. Es decir, es necesario contar con un capital cultural, que a su vez está condicionado por la existencia de capital económico y social. Quienes lo ostentan presentan ventajas competitivas frente a aquellos que no.

Para el área de teatro, así como para muchas otras disciplinas artísticas, hasta el año 2020 –previo a la creación del nuevo Fondo de Artes Escénicas– la principal fuente de financiamiento público era el Fondart, cuyas distintas líneas cubren diferentes etapas, eslabones y ámbitos del ecosistema teatral. Para la convocatoria 2020, este fondo –en su concurso nacional– contó con un presupuesto total de 7.606 millones de pesos, recursos que se destinaron a financiar proyectos de las áreas de teatro, danza, circo, artes visuales, artesanía, arquitectura y diseño. En la convocatoria 2020 se presentaron 1.797 iniciativas, de las cuales 437 fueron seleccionadas

y financiadas, logrando cubrir un 24% de los proyectos (OPC 2020, p.3). Esto supone un alza importante respecto a la cobertura lograda por el Fondart Nacional en el 2019, que alcanzó solo el 16%<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Esta alza se justifica principalmente por las 217 becas de formación entregadas bajo la línea Becas Chile Crea (OPC, 2020, p.3).

Específicamente en el área de teatro, se beneficiaron 45 proyectos en el 2020, es decir, solo un 21,3% de los postulantes, por un monto total de \$1.200.081.797:

**Tabla 2:**  
*Cantidad de proyectos postulados, seleccionados y montos adjudicados en teatro según modalidad, FONDART Nacional Concurso 2020*

| Línea           | Modalidad   | Cantidad proyectos postulados | Cantidad proyectos seleccionados | Monto Total adjudicado |
|-----------------|---|-------------------------------|----------------------------------|------------------------|
| Artes Escénicas | Creación y producción o solo producción - Teatro  | 70                            | 11                               | \$265.166.445          |
|                 | Investigación - Teatro                            | 44                            | 11                               | \$172.373.200          |
|                 | Organización de Festivales, Encuentros y Muestras | 36                            | 8                                | \$320.604.730          |
|                 | Patrimonio Escénico                               | 14                            | 6                                | \$107.588.776          |
|                 | Difusión  | 12                            | 3                                | \$42.225.435           |
|                 | Trayectoria - Teatro                              | 35                            | 6                                | \$292.123.211          |
| Total           |   | 211                           | 45                               | \$1.200.081.797        |

Fuente: Elaboración propia en base a Resultados FONDART Nacional, Concurso 2020.

Por otra parte, el nuevo fondo Becas Chile Crea (reemplazo de la línea de formación en Fondart Nacional) financió para el 2020 un total de 29 proyectos de teatro (38,1%) por un monto total de \$197.520.310:

**Tabla 3:**  
Cantidad de proyectos postulados, seleccionados y montos adjudicados en teatro según modalidad, Becas Chile Crea Concurso 2020

| Línea            | Modalidad   | Cantidad proyectos postulados | Cantidad proyectos seleccionados | Monto Total adjudicado |
|------------------|---|-------------------------------|----------------------------------|------------------------|
| Becas Chile Crea | Becas de Especialización y Perfeccionamiento - Teatro | 51                            | 18                               | \$68.905.214           |
|                  | Becas de Magíster, Máster y Maestría - Teatro         | 21                            | 9                                | \$90.875.353           |
|                  | Doctorado   | 4                             | 2                                | \$37.739.743           |
| Total            |   | 76                            | 29                               | \$197.520.310          |

Fuente: Elaboración propia en base a Resultados Becas Chile Crea, Concurso 2020.

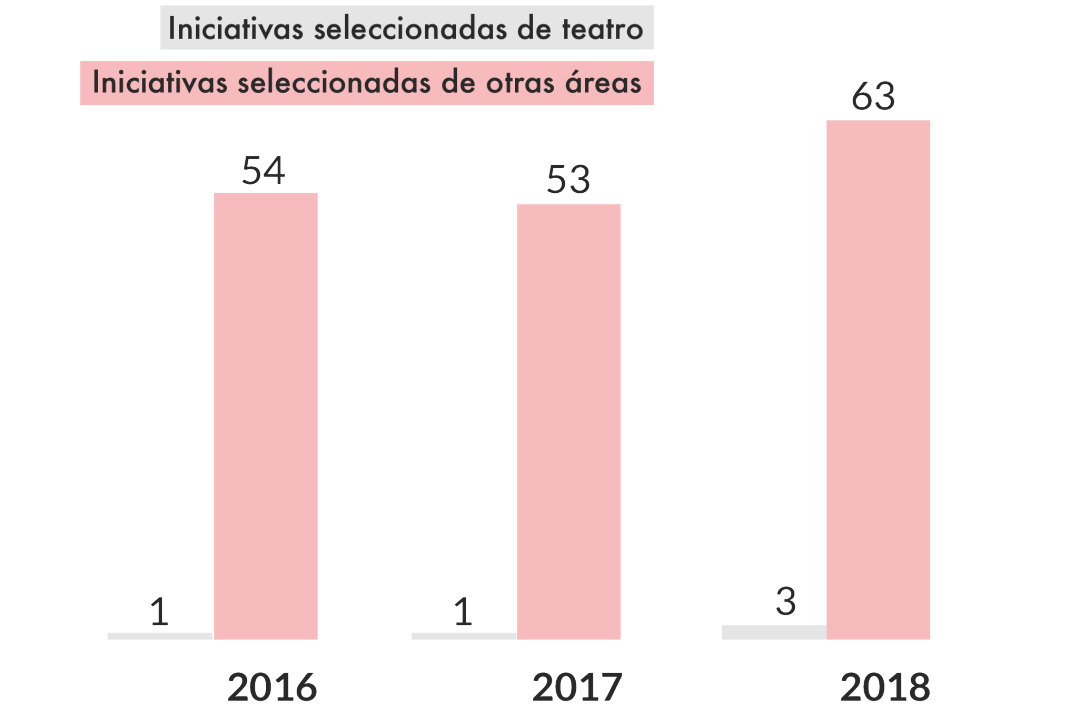
Otra fuente de financiamiento estatal disponible para organizaciones culturales y/o agentes con proyectos enfocados en el teatro son los programas Intermediación Cultural (actual Fortalecimiento de Organizaciones Culturales), Red Cultura y Otras Instituciones Colaboradoras<sup>5</sup>, instancias que cuentan con distintas líneas de concurso.

No obstante, en el caso del Programa Red Cultura, en su línea Iniciativas Culturales Comunitarias, el número de postulantes y beneficiarios provenientes del teatro es reducido. En los concursos de 2016 y 2017 solo se seleccionó un proyecto de teatro por cada año.

Luego, en 2018 el número ascendió a tres. Estas cifras contrastan con el total de iniciativas que se adjudicaron financiamiento durante dicho período.

<sup>5</sup> Si bien en el año 2020 este programa no se implementó, se volvió a incluir en el Presupuesto del Mincap para el año 2021 bajo el nombre Fondo de Instituciones Colaboradoras de las Artes y la Cultura.

**Gráfico 14:**  
Número de iniciativas culturales comunitarias de teatro seleccionadas, 2016-2018



Fuente: Elaboración propia en base a Resultados Iniciativas Culturales Comunitarias, 2016-2018

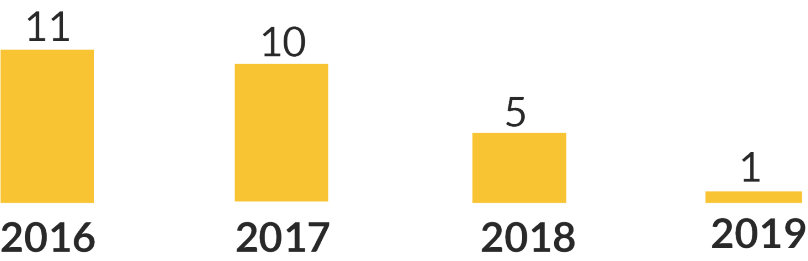
Posteriormente, para la convocatoria 2019 la línea pasó a titularse Iniciativas Culturales Comunitarias Asociativas, y con ello cambiaron las bases, puesto que los proyectos deben ser iniciativas culturales creadas y desarrollados por dos o más organizaciones comunitarias. El concurso tuvo un total de siete iniciativas seleccionadas, de las cuales dos corresponden a teatro<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Las bases de la convocatoria 2019 consideran un mayor presupuesto para la línea, pero esta vez contempla dos nuevas modalidades. Así, la primera modalidad Fortalecimiento de Redes tiene un monto máximo de solicitud de \$4.500.000 por proyecto, y la modalidad Intercambio de Saberes tuvo un monto máximo de solicitud de \$50.000.000 por proyecto. Esto explicaría la reducción de iniciativas seleccionadas en comparación con los años anteriores, ya que las anteriores modalidades solo contemplaban un monto máximo de \$4.000.000.

Respecto a la línea de financiamiento Residencias Arte Colaborativo del programa Red Cultura, durante los años 2016 a 2018 se da una progresiva reducción en el número de beneficiados(as) del área de las artes escénicas. Si bien en 2016 este fue el ámbito con mayor número de seleccionados(as), en 2017 pasaron a ser las artes visuales. Esto, a pesar del aumento de postulantes provenientes de las artes escénicas desde 2016 (19) a 2018 (30). Finalmente, en 2019 solo se apoyó un proyecto de artes escénicas.



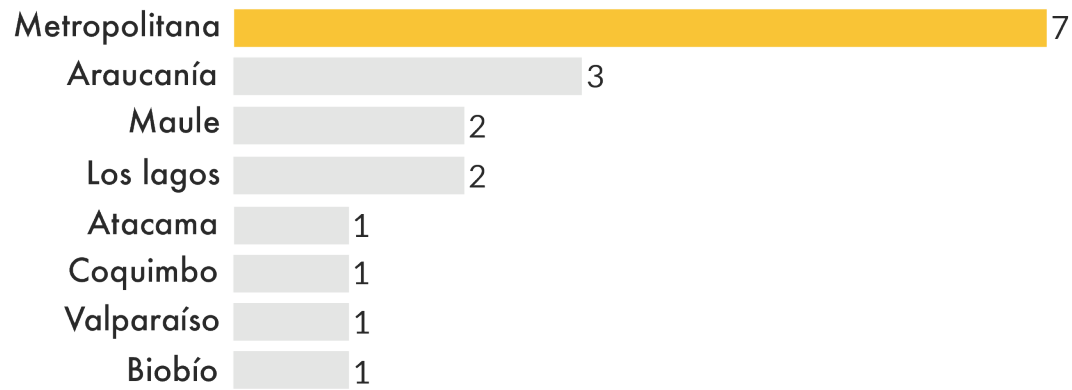
**Gráfico 15:**  
Nº proyectos seleccionados(as) de artes escénicas de Residencias de Arte Colaborativo, período 2016-2019



Fuente: Elaboración propia en base a Resultados Residencias Arte Colaborativo, 2016-2019

En contraste con lo anterior, en 2019 un total de 18 entidades con programación y/o proyectos relacionados con las artes escénicas fueron beneficiadas por el Programa de Fortalecimiento de Organizaciones Culturales en sus líneas Redes de espacios y/o Agentes Culturales y Apoyo a la gestión-programación de Espacios y Agentes Culturales. El monto total entregado a estos 18 proyectos alcanzó los 985 millones de pesos. A continuación, se presenta un gráfico con el número de iniciativas financiadas según región.

**Gráfico 16:**  
Nº de organizaciones culturales ligadas a artes escénicas seleccionadas por el Programa de Fortalecimiento de Organizaciones Culturales según región, año 2019

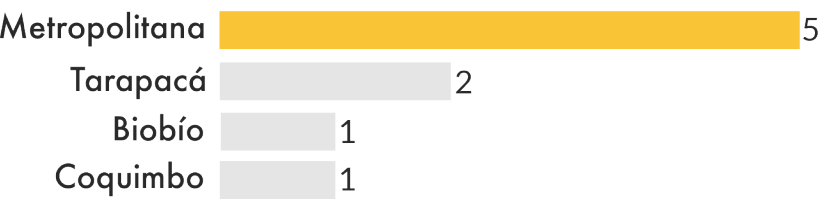


Fuente: Elaboración propia en base a Resultados Programa Intermediación Cultural 2018

En cuanto al Programa Otras Instituciones Colaboradoras, en la convocatoria 2019 se seleccionaron nueve instituciones ligadas específicamente al teatro, siendo la disciplina con mayor número de

beneficiarios. Este total se distribuye entre cuatro regiones del país, tal como se muestra a continuación.

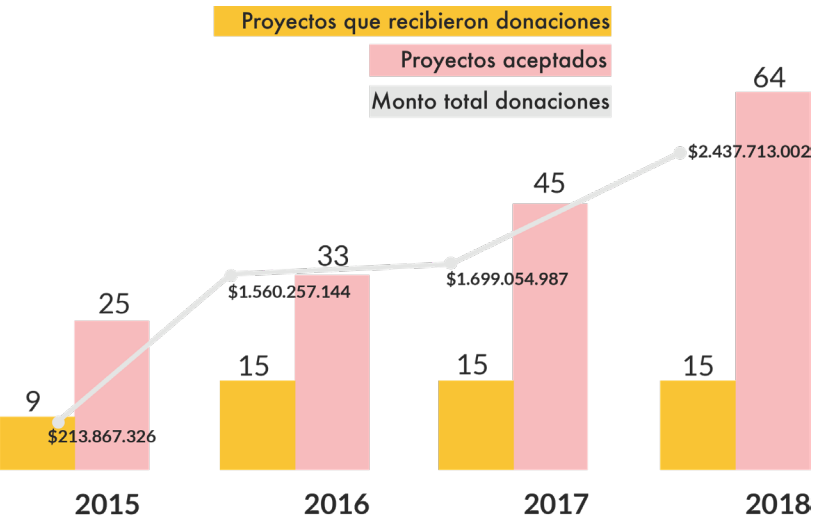
**Gráfico 17:**  
Nº de instituciones ligadas a teatro beneficiadas por OIC según región, año 2019



Fuente: Elaboración propia en base a Resultados Programa Otras Instituciones Colaboradoras, 2019.

Finalmente, la Ley de Donaciones Culturales permite, a una diversidad de proyectos culturales, recibir aportes monetarios o en especies. En efecto, iniciativas relacionadas con el teatro han sido beneficiados por este medio, experimentando un alza en los montos totales de donación para el área desde 2015 a 2019. Sin embargo, el número de proyectos apoyados se ha mantenido estable desde 2016 a 2019, a pesar del alza en la cantidad de iniciativas aceptadas<sup>7</sup>.

**Gráfico 18:**  
Número de proyectos seleccionados y montos totales de donación en teatro por cada año, período 2015-2019



Fuente: Elaboración propia en base a Resultados Ley Donaciones Culturales 2015-2018

<sup>7</sup> Nos referimos aquí a los proyectos que el Comité de Donaciones Culturales aprueba entregándoles el certificado que los hace susceptible de recibir donaciones.

Un antecedente relevante es la publicación, el 16 de septiembre de 2019, de la Ley Sobre Fomento a las Artes Escénicas (Ley 21.175), la que tiene como principales objetivos y acciones el crear el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas y el Premio a las Artes Escénicas Presidente de la República (Biblioteca del Congreso Nacional 2019). La normativa busca apoyar de forma estructural y con mayor profundidad el desarrollo del área artística, así como también su puesta en valor, por lo que se espera que su implementación signifique un futuro más positivo para el teatro y todos(as) los(as) agentes del sector.

# LÓGICAS DE PRODUCCIÓN Y FINANCIAMIENTO DE LAS OBRAS TEATRALES:

## Estudio de Casos

La práctica teatral, al igual que la mayoría de las profesiones artísticas en nuestro país, se desenvuelve en un contexto difícil y precario, tal como se observó en el capítulo anterior. Pese a ello, su desarrollo parece no perder dinamismo. En el siguiente apartado indagaremos en las motivaciones y racionalidades que se conjugan a la hora de concretar un proyecto teatral, sus modalidades de financiamiento y las estrategias que permiten enfrentar las distintas etapas que componen la producción de una obra. Para ello, se definió una muestra de 12 casos, diversos en cuanto a género, trayectorias y composición de las compañías o colectivos a cargo, que tenían en común haber sido seleccionados en la convocatoria de exhibición de teatro 2019 del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) de Santiago. El resultado y análisis de las entrevistas realizadas a los directores(as) y/o productores(as) de ellas, se despliega a continuación.

**Diseño, creación y producción de la obra teatral:  
¿cómo se logra concretar un proyecto?**

*Racionalidad de las decisiones en el diseño y creación de la obra teatral*

Consultados por la principal motivación para iniciar un proyecto teatral, nuestros(as) entrevistados(as) se refieren al teatro como parte de una labor educativa y al mismo tiempo de denuncia, crítica y reflexión, en la medida que es capaz de entregar mensajes respecto a una situación contingente, demandas de grupos sociales, circunstancias políticas e históricas, y derechos humanos, entre otras temáticas. La obra, por tanto, sería una suerte de canal expresivo para comunicar ideas y hechos que –según sus creadores y equipos– necesitan ser difundidos y reflexionados por los públicos en pos de la construcción de sociedades más justas, diversas, tolerantes e inclusivas:

(...) en el minuto que llegamos a decir “¿qué hablamos?, ¿qué decimos en la obra?”, ellos encontraron que (...) el teatro era una espacio de denuncia, entonces quisieron hacer una obra que naciera a partir de cosas de ellos (...) y en lengua de señas pensado para que lo vean las personas sordas... es una obra [...] para los oyentes, es decir, “esta es nuestra realidad”. (Entrevistado(a) 5, director/productor(a)).

“(...) no porque el teatro sea lo mejor del mundo, sino porque creemos que el teatro es una plaza pública en una sociedad que transformo el mall en una plaza pública (...) creemos que el teatro debería ser el lugar en donde nos miramos y por eso es político”. (Entrevistado(a) 2, director/productor(a)).

Sin embargo, también hay posturas que plantean la creación de las obras desde motivaciones puramente artísticas o de reflexión e innovación del lenguaje teatral. En estos casos, el contexto social actual y temáticas atinentes se desdibujan o quedan en segundo plano para dar lugar a propuestas y discusiones sobre el teatro o las artes en general:

“Ahora, este [proyecto] fue bien especial porque la idea tiene que ver con una motivación 100% artística. (...) a mí no me gusta diseñar proyectos que estén: ‘ah, ahora que viene esta temática de, no sé, de ecología, hagamos una obra de ecología’. No, no me gusta diseñar a partir de eso los proyectos (...). Yo creo que uno igual absorbe lo que es contingente y lo pone igual... pero no quiero ser tan literalmente contingente. Entonces el proyecto se genera a partir de un deseo artístico que todavía no ha muerto” (Entrevistado(a) 7, Director(a)).

En este proceso, a partir de la motivación e idea inicial, existe un trabajo de investigación sobre antecedentes tanto de hechos sociales como de obras artísticas (teatrales, literarias, otras), que permiten dar base y sustancia al cuerpo creativo. Proceso que generalmente se da por parte de quien dirige en conjunto con quien asume la dramaturgia, y que poco a poco debe conectarse con las decisiones de presupuesto para su concreción. ¿Cómo se conecta el proceso creativo con la producción? y ¿qué factores influyen en la concreción o descarte de un proyecto?

En base a lo expresado por los(as) entrevistados(as), las decisiones en el diseño están estrechamente vinculadas con el presupuesto y su capacidad de financiar cada uno de los ítems contemplados para el desarrollo de la obra. En esto se juegan estrategias tanto para la captación de recursos como también para cubrir las necesidades de base. Así, se llegan a acuerdos entre quienes colaboran con el proyecto y operan distintas lógicas en las que la confianza y motivación

del equipo aparecen como factores de suma importancia. De algún modo, la mayoría de los proyectos de teatro en Chile, así como también sucede en otras áreas de las artes y las culturas, tienen como piedra de tope el financiamiento. No obstante, esto no es un impedimento para continuar en la labor del teatro, si no que abre paso a una serie de estrategias creativas para solucionar la falta de presupuesto, como plantea una de las entrevistadas:

“(…) en ese escenario dije: ‘Ya, ¿qué hago? ¿Cómo financio esto sin fondos?’. Primero tienes que tener un equipo muy chico, un equipo de confianza que esté dispuesto a trabajar en el caso de que no haya muchos recursos. (…) lo ideal es poder pagar una cantidad decente y hacer cosas en cierto nivel, pero si no tienes plata y no puedes bajar ciertos costos …la sala de ensayo (es cara y en torno a un millón de pesos, puede ser más o menos dependiendo de la cantidad de horas y de la sala, porque hay unas súper caras y otras más baratas) (…) Ahí tienes que generar soluciones creativas para eso [ríen]. Es decir: ‘Ya, no tengo plata, toda mi escenografía va a ser de reciclaje, cajas de cartón (ríe), bolsas de basura… no vamos a tener escenografía, van a ser puras visuales (…)’” (Entrevistado(a) 3, Director(a)).

Es en este contexto que se debe contar con la capacidad de flexibilidad y adaptación a las condiciones, tener tolerancia a la frustración (debido a los límites que se interponen entre lo que se desea ejecutar y lo que es posible) y ser capaz de desplegar distintas estrategias. En ese sentido, tanto la conformación de los equipos como el diseño escenográfico, de vestuario, de iluminación, sonido, música, entre otros aspectos, se adaptan en función de la capacidad presupuestaria.

Cinco de doce de los(as) participantes de este estudio provenían de obras llevadas a cabo por colectivos formados para ese proyecto en específico, por lo que el nivel de vinculación de sus integrantes difería notablemente entre un caso y otro, limitando o expandiendo las posibilidades de concreción del proyecto en función de la confianza entre pares. Al mismo tiempo, si bien los siete restantes provenían de una compañía teatral, algunos(as) de los(as) integrantes del proyecto de la obra no eran parte de esta. Lo anterior incidiría si se da un contexto en el que no se consigue financiamiento, situación don-

de se plantean dos posturas:

- a) No realizar la obra
- b) Realizar la obra en condiciones de (mayor) precariedad, gracias al compromiso y confianza del equipo.

En efecto, no todos pueden tomar la decisión de continuar el proyecto debido a la inexistencia de un mayor vínculo con cada integrante del equipo, lo que no permite entrar a dialogar o tranzar, como sucedió en los dos casos en que no se logró concretar la obra. En otras ocasiones, los requerimientos del montaje son tan cruciales que no se baraja la posibilidad de reducirlos por temor a afectar la calidad del proyecto o comprometer la idea original. Otros(as) argumentan aspectos éticos en la decisión de continuar o no sin financiamiento:

“Pero es una posibilidad, siempre lo es. Y ahí nosotros siempre lo hemos conversado, que si no sale la plata no tenemos cómo, porque también como director a mí me pasa que me siento, no sé si *patudo* sea la palabra, pero me parece que es injusto estar exigiendo cuando no hay nada a cambio. Y no lo digo por un tema mercantil ni capitalista, sino lo digo porque es trabajo, es trabajo y creo que también es una reivindicación: ‘Esto no va a ocurrir hasta que no podamos vivir de esto’. Porque … y mi aplauso y mi afecto a mis compañeros que la hacen igual (yo no voy a entrar a cuestionar ese espacio) pero a mí me pasa que es trabajo, trabajo sin duda creativo, artístico, reivindicativo de ideas, discursivo, pero trabajo y creo que la principal lucha de nosotros como compañía es alcanzar ese lugar de trabajo” (Entrevistado(a) 4, Director(a))

La cita anterior representa una constante en lo expresado por los(as) participantes, quienes continuamente persiguen la posibilidad de ejercer el teatro como una actividad laboral y no solo por vocación.

*Fuentes de financiamiento y estrategias de captación de recursos*

Las compañías de teatro recurren a diversas estrategias para conseguir los recursos necesarios para sacar adelante su proyecto creativo. Sin duda, el Fondart (y desde el 2020 el Fondo de las Artes Escénicas) ha sido una fuente fundamental para el sustento del ecosistema teatral en sus distintas fases. Pero también se percibe



como un obstáculo a los procesos creativos y a la posibilidad de generar una sustentabilidad real de los colectivos, como veremos más adelante.

Como indica el siguiente gráfico, la mayoría de los proyectos que fueron parte de este estudio postularon a alguna línea de Fondart y, de estos, más de la mitad fueron seleccionados.

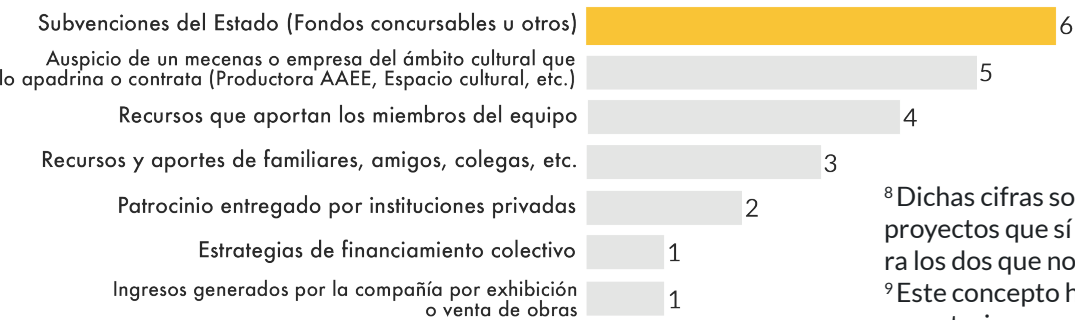
**Gráfico 19:**  
*Total de proyectos concretados que postularon a FONDART y fueron seleccionados*



N=10  
Fuente: Elaboración propia en base a datos de entrevistas

En general<sup>8</sup>, las tres fuentes de financiamiento que más utilizaron las iniciativas estudiadas fueron subvenciones del Estado (fondos concursables u otros); el auspicio de un mecenas o empresa del ámbito cultural que lo apadrina o contrata (productora de AAEE, espacio cultural, etc.); y recursos que aportan miembros del equipo<sup>9</sup>.

**Gráfico 20:**  
*Frecuencia de tipos de fuentes de financiamiento utilizadas en proyectos concretados*

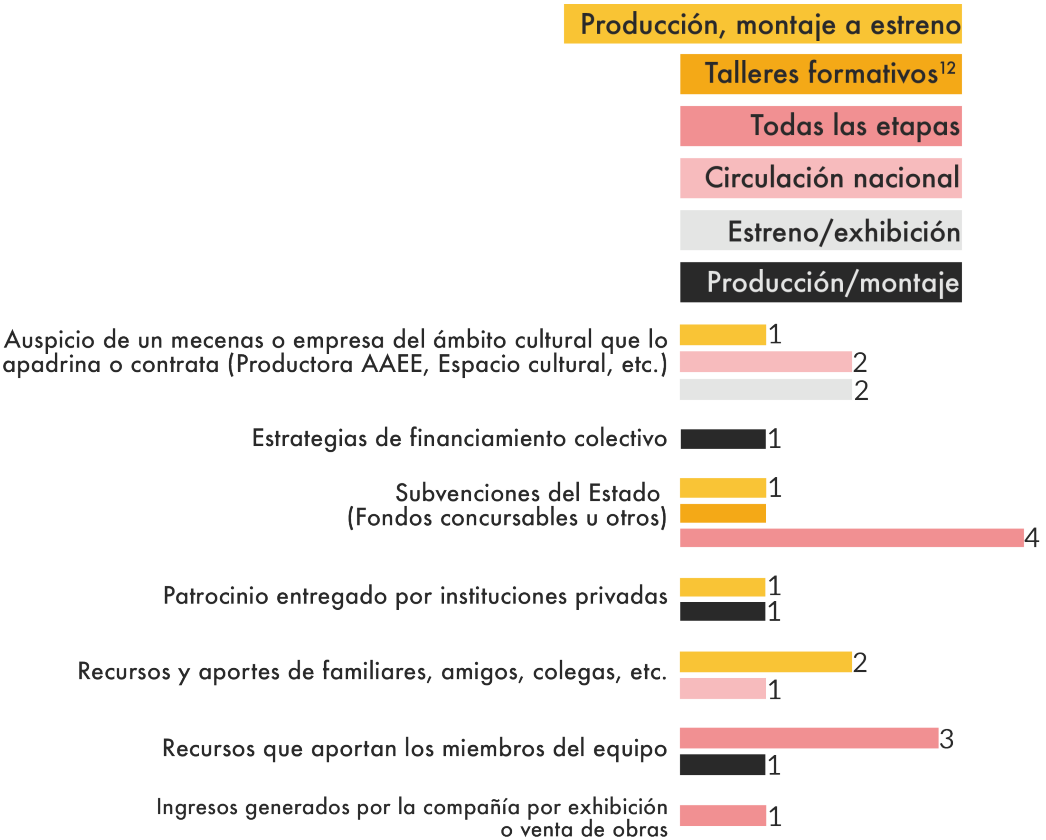


<sup>8</sup> Dichas cifras solo hacen referencia a los diez proyectos que sí se concretaron, dejando fuera los dos que no lo hicieron.  
<sup>9</sup> Este concepto hace referencia a los recursos monetarios o materiales que los(as) integrantes aportan al proyecto.

Fuente: Elaboración propia en base a datos de entrevistas

Al cruzar las fuentes de financiamiento con la etapa de las obras, obtenemos que tanto los subsidios públicos como los recursos aportados por los propios miembros del colectivo, son las estrategias que generalmente se utilizan en todas las etapas de desarrollo (desde la producción<sup>10</sup> a la circulación<sup>11</sup>) dependiendo del estado en el que estaban los proyectos al momento de participar del estudio. Al mismo tiempo, resulta relevante indicar que, de los diez proyectos concretados, seis ocuparon dos fuentes relevantes de financiamiento y, en tres casos, hasta tres fuentes distintas.

**Gráfico 21:**  
*Fuente de financiamiento según etapa de desarrollo del proyecto concretado*



<sup>10</sup> De los siete proyectos que se encontraban en circulación/itinerancia, solo uno indicó la circulación internacional.  
<sup>11</sup> Se considera como etapa inicial la producción asociada a la ejecución del proyecto y no el diseño de éste por razones que se expondrán posteriormente.  
<sup>12</sup> Con talleres formativos se hace referencia a la experiencia de formación teatral del equipo, lo que sucedió en el caso específico del proyecto número 5.

N=10, respuesta múltiple  
Fuente: Elaboración propia en base a datos de entrevistas

En este caso, se comprueba la insuficiencia de los fondos por sí solos y la necesidad de recurrir a diversas estrategias de captación, además de los recursos propios.

**Gráfico 22:**  
Total de proyectos concretados según número de fuentes de financiamiento utilizadas



N=10  
Fuente: Elaboración propia en base a datos de entrevistas

De este modo, según la experiencia de los(as) entrevistados(as), los fondos concursables estatales son una de las principales expectativas de financiamiento, pero de todas maneras deben generar estrategias paralelas y alternativas para obtener recursos, puesto que nada garantiza que efectivamente se los adjudicarán. Por otra parte, los proyectos creativos deben ajustarse a las reglas y formatos que imponen los fondos, en la medida en que existen plazos y rangos presupuestales que deben ser respetados<sup>13</sup>. Al indagar en ello, es que aparecen una serie de dificultades que van determinando la obra.

“En un principio habíamos pensado... (..) que el escenario eran los distintos sitios de memoria, como un recorrido por Santiago. Pero después, por producción, porque Fondart tampoco alcanzaba... o cubríamos eso o cubríamos lo otro. Entonces dijimos ‘ya, tiene que ser un solo espacio, en una sala’. Y para postular a Fondart tienes que postular con la sala ya lista” (Entrevistado(a) 1, director/productor(a)).

Generalmente, los ítems del presupuesto son estimados de forma precisa, ya que la mayoría de los proyectos se diseñan pensando en ser postulados al Fondart. Pero en el trayecto este presupuesto puede sufrir modificaciones debido a imprevistos. Así, el haberse adjudicado un fondo, en muchos casos, no asegura sustentar el proyecto en condiciones óptimas puesto que el dinero contemplado al principio finalmente no alcanza. Se trabaja, por tanto, al borde de lo posible para la ejecución, mermando

<sup>13</sup> Es preciso aclarar que no se hace referencia a que se hagan proyectos exclusivamente para la adjudicación de este fondo (al menos desde las experiencias conocidas), sino que sería la lógica del FONDART y sus bases, una especie de referente/guía que marca las pautas de los costos e importancia relativa de las áreas a financiar.

la sustentabilidad económica del equipo y del proyecto. En algunos casos se priorizan los honorarios del equipo en pos de no profundizar la precarización de sus integrantes:

“(...) Nos quitaron un porcentaje [Fondart] cuando nos adjudicamos el proyecto y nosotros hicimos una reestructuración financiera, pero le escribimos una carta a Fondart diciendo que íbamos a reestructurar todos, menos honorarios, porque era lo que nos parecía más correcto. Y en eso también pasó que la escenografía nos costó más cara de lo que teníamos presupuestado” (Entrevistado(a) 6, productor(a)).

De hecho, al revisar los recursos obtenidos para las obras, en comparación con el valor estimado que tendrían estas en condiciones ideales, se observan tres casos con una evidente diferencia.

**Tabla 4:**  
Porcentaje de cobertura de los recursos obtenidos en relación con valor real estimado de cada proyecto concretado<sup>14</sup>

| Nº Identificador de caso | Recursos Obtenidos | Valor Real Estimado | % Cobertura del Valor Real Estimado |
|--------------------------|--------------------|---------------------|-------------------------------------|
| 1                        | \$4.000.000        | \$17.000.000        | 23,5%                               |
| 2                        | \$30.000.000       | \$30.000.000        | 100%                                |
| 3                        | \$22.000.000       | \$22.000.000        | 100%                                |
| 4                        | \$16.000.000       | \$16.000.000        | 100%                                |
| 5                        | \$300.000          | \$300.000           | 100%                                |
| 6                        | \$30.000.000       | \$30.000.000        | 100%                                |
| 8                        | \$30.890.081       | \$49.000.000        | 63%                                 |
| 9                        | \$4.000.000        | \$4.000.000         | 100%                                |
| 10                       | 15.000.000         | 15.000.000          | 100%                                |
| 12                       | 600.000            | 6.000.000           | 10%                                 |

<sup>14</sup> Se omitieron los casos 7 y 11 ya que no se concretaron y por tanto su porcentaje de cobertura fue cero.

Fuente: Elaboración propia en base a datos de entrevistas.

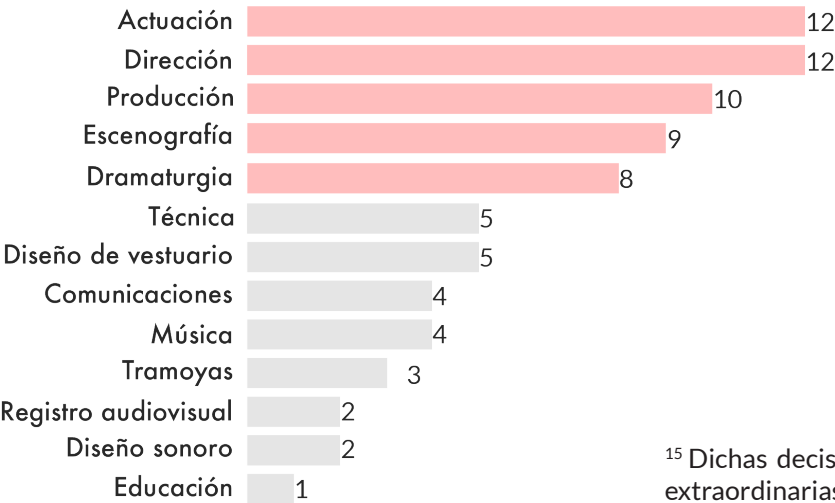


Por último, los casos 5 y 12 no financiaron sus obras con Fondart, cubriendo gran parte de los gastos con recursos propios o con recolección colectiva de fondos (*crowdfunding*). Se trata de montos muy bajos lo que también supuso niveles de precarización. Cabe señalar que dichos casos no definieron de forma precisa los ítems, dejando estos gastos sujetos a la improvisación y las circunstancias<sup>15</sup>.

“No [no se estimaron los costos], no porque... Había como una parte de imprevistos y ahí se sacó para vestuarios (...). Yo pensé ‘por último saco de mi sueldo y ahí veo cómo lo hago’, pero no lo separé como un ítem porque no sabía cuánto iba a costar. Creo que sí le otorgué unas trescientas lucas al montaje o doscientas, no me acuerdo, pero era un costo muy menor a la producción del montaje. Sí había plata, por ejemplo, para hacer afiches y esas cosas, *flyers* que hicimos, pero porque yo lo había pedido (...) Esas cositas pero nada más, no mucho más” (Entrevistado(a) 5, director(a)).

Pese a las limitaciones presupuestarias, los proyectos contaron con equipos conformados por entre dos y catorce personas, siendo el rango entre los siete a diez integrantes el más frecuente. Los roles que principalmente se incluyeron, además de la dirección y la actuación, fueron la producción, escenografía y dramaturgia. Aunque en diez de los doce proyectos sus integrantes debieron duplicar sus roles dentro del equipo.

**Gráfico 23:**  
Número de proyectos que incluyeron cada rol



N=12 Respuesta múltiple  
Fuente: Elaboración propia en base a datos de entrevistas

<sup>15</sup> Dichas decisiones fueron señaladas como extraordinarias debido a la naturaleza del origen de los proyectos, sin definir por ello, el *modus operandi* de su gestión de recursos.

Por otra parte, ciertos ítems propios del proceso de la creación hasta su exhibición/circulación no están contemplados en los fondos públicos, lo que implica que las mismas agrupaciones o compañías deban financiarlos o dedicar tiempo sin remuneración. Algunos de estos son: el diseño del proyecto previo a la postulación; labores de producción como el gestionar espacios de exhibición; o necesidades posteriores como el arriendo de una bodega donde mantener la escenografía para etapas de circulación o reestreno. Para cubrirlos, se utilizan distintas estrategias, desde la ayuda de familiares para guardar la escenografía; cubrir con ingresos propios y carga laboral extra; o postular nuevamente a fondos públicos de los que recortar recursos para parchar estas lagunas. Además, a veces se recurre a las rebajas en los precios de servicios (difusión, diseño de vestuario, otros) gracias a amistades y conocidos que acceden a trabajar por menos, lo que viene a agudizar la precarización de la cadena.

“Ahora, ya dentro del proyecto, una vez ganado el Fondart, cuando te das cuenta que no te alcanza la plata ... amiguismo, mucho amiguismo. Como ‘yo tengo un amigo que es tal cosa y nos puede ayudar’, ‘oye, amiga ¿me puedes ayudar?’ (...). No gratis, pero por un intercambio menor para que te calce con el presupuesto que tienes realmente (...). El aporte de amigos es en realidad ‘no me cobres lo que realmente vale tu trabajo, cóbrame un poco menos porque esto es lo que tengo’ (Entrevistado(a) 8, productor(a)).

En relación con el problema específico del bodegaje para la escenografía y otros elementos de montaje, este se vislumbra no solo como una complejidad en relación con el espacio y mantención para futuras exhibiciones, sino también como un problema de sostenibilidad y gasto poco racional:

“Le decía a los chiquillos: ‘Me encantaría que tuviéramos un lugar donde el escenógrafo tenga su taller, o donde las compañías puedan bodegar sus escenografías y no la tengan que botar’. Porque eso pasa, tienes la obra cuando tuviste la suerte de adjudicarte un fondo, o sea no la suerte, pero te sacaste la cresta para adjudicarte un fondo, y se acabó el proyecto y se acabó la compañía y se acabó la obra, y ¿qué haces con la escenografía? Todo eso se pierde, se bota o se le da otro uso que no es teatral. Entonces nosotros hacemos el esfuerzo de juntar lucas mensualmente y arrendamos una bodega para tener todas nuestras cosas” (Entrevistado(a) 4, director(a)).

Como indican los datos del siguiente gráfico, en la mayoría de los proyectos se contempló en el presupuesto los costos asociados a escenografía (12); honorarios del equipo durante el proceso creativo (ensayo, montaje, otros) (11); traslado de escenografía (10); y vestuario y maquillaje (9). En algunos casos (7) se consideró honorarios del equipo por función/exhibición, sobre todo en los que no se iban a obtener ganancias por borderó, al no cobrar entradas.

**Gráfico 24:**  
*Frecuencia de ítems incluidos en el presupuesto de cada proyecto (concretado o no)*



N=10, respuesta múltiple  
Fuente: Elaboración propia en base a datos de entrevistas.

Un punto relevante es la poca cobertura que tienen ítems como el pago de cotizaciones, seguros de salud y/o accidentes y viáticos para cubrir gastos del equipo durante los ensayos como, por ejemplo, la locomoción. Dichos costos podrían definirse como aspectos básicos para garantizar condiciones laborales óptimas. Pero, tal como se clarificó en el capítulo anterior, el teatro es un sector de alta informalidad. De hecho, de las siete compañías teatrales que participaron de este estudio, solo dos contaban con personalidad jurídica (específicamente de Sociedad de Responsabilidad Limitada).

Las razones señaladas por los(as) entrevistados(as) respecto a la

falta de formalización de las relaciones laborales del equipo se li- gan al presupuesto limitado que entregan los fondos<sup>16</sup> . El pago de cotización asociada a la previsión social y sistema de salud parece entrar en disputa con los recursos generales del proyecto:

“El seguro de salud, a mí me gustaría decir algo con respecto a esto porque es súper importante y lo he planteado también en otro tipo de instancias. Noso- tros aplaudimos cuando el Ministerio [de las Culturas] dice que a través de los fondos de cultura se van a valorar a aquellos proyectos que contraten a sus trabajadores. El problema es que cuando tú planteas la contratación, tienes que contemplar todo lo que significa la contratación y el fondo sigue siendo el mismo (...). Porque nuestra impronta es que se formalice la relación laboral, pero hoy día el fondo no nos permite formalizar la relación laboral porque nos echamos 14 millones de pesos en sueldos y con lo otro no haces nada (...) (En- trevistado(a) 4, director(a)).

De este modo, se produce una suerte de círculo vicioso en la medi- da que hay intenciones de formalizar las relaciones laborales, pero como los recursos disponibles no lo permiten se opta por mante- nerse en una situación informal y, por tanto, precarizante. Así, la contradicción se hace evidente ya que lo que supuestamente forta- lecería la situación laboral, debilita el proyecto que sustenta econó- micamente al equipo.

*Captación de recursos*

La captación de recursos puede ser asumida de distintas mane- ras: de forma colectiva; a través de la figura de un(a) productor(a) o gestor(a); o por el(la) director(a) de la compañía. Existen distin- tos modos de organización al respecto que develan mayor o menor preparación y oportunidades (Cisternas et. al., 2015), tal como se desarrolló anteriormente. En el caso de los proyectos analizados, esta función fue asumida generalmente por sus directores(as) u otro miembro del colectivo que realizaba también otras labores.

<sup>16</sup> Es importante señalar que cada línea con- cursable, de los fondos de cultura tienen un tope máximo al que puede postular cada pro- yecto. Este monto puede variar anualmente.

“Bueno, formalmente yo, pero [nombre de otro(a) integrante del equipo] también. O sea, nosotros íbamos a todas las reuniones juntos porque teníamos que convencer del proyecto. Entonces los dos financiamientos más formales los conseguimos los dos y tuvimos que tocar mil veces la puerta. Por ejemplo, con [nombre de institución] tuvimos como dos o tres entrevistas” (Entrevistado(a) 1, director(a)/productor(a)).

Algunas estrategias de captación de recursos apuntan a la conformación de equipos con integrantes de trayectoria en dramaturgia o actuación, que vengan a compensar la poca experiencia de quienes están pensando o diseñando en primera instancia la obra. También se buscan distintos fondos privados o asesoramiento profesional para así asegurar el financiamiento.

La necesidad de buscar recursos en otras actividades para poder sustentarse económicamente es visto como un obstáculo para poder realizar gestiones que permitan abrir las posibilidades de otros ingresos:

“Mira, yo diría que para uno estar captando recursos tiene que estar con un piso base de gestión. Nosotros, muchas veces, empezamos a gestionar y nos va bien con la compañía, pero hay periodos en que no va tan bien y que no puedes mantener tu vida con los ingresos de la compañía. Entonces, tienes que hacer otras cosas, tu tiempo que deberías ocuparlo en gestionar recursos, en ir a hablar con privados, en ir a municipalidades, en hacer un *crowdfunding*, en tener contactos con los distintos centros culturales, en vender más funciones para tener más... lo ocupas para hacer otras cosas porque no tienes plata para poder tener una base para la gestión (...) Porque si tú tienes una base, puedes estar gestionando otras cosas. Ahora, es difícil con la cultura, se hace complejo” (Entrevistado(a) 10, director(a)).

Al mismo tiempo, se señalan dificultades debido al desconocimiento y la poca formación en torno a herramientas de gestión cultural:

“Sí, de eso yo creo que tenemos que aprender ‘caleta’. O sea, en el teatro tenemos mala gestión de recursos porque nadie nos enseña, las escuelas de teatro no tienen formación en eso. Recién ahora yo sé que en la escuela de teatro de la [nombre de Universidad] hay un curso optativo de gestión teatral...o no sé si es producción teatral. Siendo que hay mucha gente en el teatro que se dedica a la producción porque no hay campo para todos nosotros” (Entrevistado(a) 3, director(a)).

La producción y gestión se vislumbran como una oportunidad laboral y, además, como un rol de suma relevancia que el contexto actual no permite desarrollar, ya sea por la falta de espacios formativos o por carecer de recursos para dichas labores, confirmando lo planteado en los distintos estudios revisados en el capítulo anterior (López, 2016; CORFO, 2015; Cisternas et. al, 2015).

También los entrevistados señalan la postulación a los fondos como un proceso complejo y desgastante, que requiere una serie de gestiones además de la formulación misma, como por ejemplo conseguir un espacio de exhibición y cartas de respaldo<sup>17</sup>:

“¡Imagínate las postulaciones al GAM y las postulaciones al Fondart! ... porque todos tenemos trabajo, yo ahora tengo que irme a la Universidad de Chile a hacer clases. Los Fondart los hacemos de madrugada siempre, entonces en periodo de Fondart y periodo de postulación al GAM, los actores no dormimos, estamos postulando y postulando y además tenemos que tener tiempo para conseguir las cartas en el día, que no tenemos porque todos trabajamos. Entonces es maratónico” (Entrevistado(a) 11, director(a)).

<sup>17</sup> A partir del 2020 las bases se simplificaron, eliminándose la presentación de cartas y otros documentos.

Si bien entre los(as) entrevistados(as) hay quienes han costeado sus obras con aportes privados, existe al mismo tiempo una resistencia a este tipo de financiamiento por parte de algunos(as), debido a una percepción de banalización o poca libertad creativa en función de asegurar el éxito comercial.

Un caso excepcional de la muestra analizada fue el de un proyecto en el que decidieron no postular fondos públicos y utilizar el *crowdfunding*:

“Hicimos una campaña por Internet que alguien nos recomendó. Yo subí un video y decíamos en el video que queríamos hacer la obra. Y nada, ahí juntamos la plata que la ocupamos directamente... Nosotros para esta obra regalamos todo nuestro trabajo con el [nombre de otro miembro del equipo]. Entonces con esa plata nosotros le pagamos a la gente que trabajó por fuera. Hicimos los afiches, le pagamos a los que pegaron los afiches, estaba la periodista que también le pagamos (...) Toda la gente que trabajó por fuera ganó plata” (Entrevistado(a) 12, director(a)).



Como se ve, esta estrategia de financiamiento tampoco asegura un mayor sustento para el equipo ya que se continúan replicando lógicas de no remuneración. La posibilidad de vivir del trabajo artístico pasa a un segundo plano y queda por debajo de las motivaciones de ejecución (sociales, políticas, artísticas, u otras).

Al mismo tiempo, algunos de los casos estudiados contaron con el apoyo de instituciones extranjeras o nacionales del ámbito del teatro, o instituciones con intereses en temáticas específicas. Algunas entidades nacionales indicadas como importantes en este aspecto son la Fundación Teatro a Mil (FITAM), Sidarte, Teatro del Puente y el GAM, a raíz de sus convocatorias a residencias y otro tipo de instancias de apoyo a la creación y exhibición. Esto significa una ayuda de gran relevancia en términos de asesoramiento, infraestructura, visibilidad y, en algunos casos, recursos.

En definitiva, los tres factores que más influyen en la concreción en un proyecto teatral, según la experiencia de los(as) entrevistados(as), son: (a) disponer del presupuesto para financiar la obra, (b) contar con un espacio para exhibición y (c) un equipo comprometido, convencido del valor simbólico de la propuesta teatral.

“Las lucas son siempre es un factor importante porque a fin de cuentas, están las lucas, están los tiempos y están los intereses. Por ejemplo, yo creo –al menos en mi experiencia– que los intereses y los tiempos suelen ser mayores o menores en relación con las lucas que haya. Porque a veces alguien puede estar muy dispuesto a entregar más en relación con lo que se le está pagando, o menos, o a veces el proyecto es tan increíble que no les importa mucho que sea poca plata o que no haya plata” (Entrevistado(a) 8, productor(a)).

En general, el que las remuneraciones no sean vistas como un factor determinante a la hora de comprometerse en un proyecto artístico, es considerado como un valor, aunque existen visiones (auto) críticas respecto a la naturalización de la precariedad por una gran parte del sector teatral del país, como plantea una entrevistada:

“Se puede sobrevivir y yo soy feliz haciendo lo que hago y siento que soy una persona muy privilegiada, pero creo que hay muchas cosas que son estructurales que hay que cambiar. Hay muchas cosas que se instalaron en el medio y que no debiesen ser así” (Entrevistado(a) 3, director(a)).

Al mismo tiempo, algunos/as hacen hincapié en la necesidad de fomentar las prácticas de cooperación para enfrentar las dificultades transversales que viven quienes se dedican al teatro. Desarrollar colaboraciones en torno a los procesos de difusión, compartir redes y contactos o apoyar en la formulación de proyectos a quienes no cuentan con los conocimientos que exige el sistema. A esto se suman iniciativas con perspectiva de género para apoyarse entre mujeres del sector, puesto que, a las dificultades propias del campo del teatro en Chile, se suman los obstáculos asociados a las barreras y brechas de género. La maternidad aparece como un momento en el que se dificulta la continuidad y sustentabilidad de las mujeres en el teatro, ya sea porque las condiciones de informalidad impiden acceder a licencia de pre y post natal, o porque no existen ni los recursos ni los espacios habilitados para el cuidado de sus hijos/as.

“(…) Por eso mucha gente se va del teatro y por eso muchas mujeres se van del teatro más que hombres yo diría, porque si quieres ser mamá… olvídalo. O sea, hay cosas estructurales del teatro, como que las obras tienen personajes más masculinos que femeninos, entonces en verdad hay menos actores que actrices y la competencia es mucho mayor. (…) le pagan más a los hombres que a las mujeres. Hay un montón de condiciones… Que la mayoría de la gente que te forma y los directores son hombres y la relación con los directores es súper difícil (Entrevistado(a) (3), director(a))”

También persisten sesgos de género asociados al aspecto físico que se les exige a las mujeres. Esto en concordancia con los hallazgos del estudio El género en escena. Relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile (Muñoz et. al., 2017), respecto a las dificultades específicas que viven las mujeres en el teatro. Así, se refuerza la necesidad de romper con dichos obstáculos y sesgos de género perpetuados desde los espacios de formación hasta los procesos de exhibición y participación.



Montaje y exhibición de la obra teatral: prácticas de organización, relación con el espacio y ganancias

Prácticas de organización y tiempos de dedicación al proyecto

La mayoría de las personas entrevistadas afirmó que ellas y sus compañeros(as) de equipo trabajan paralelamente en otros proyectos y fuentes laborales debido a la imposibilidad de vivir del teatro. En muchos casos estas actividades, de todas maneras, tienen relación, directa o indirectamente con el teatro o el ámbito cultural. Entre las nombradas, destacan la docencia, la gestión cultural y las comunicaciones. Esta multiplicidad de funciones es percibida por algunos como algo positivo, por ser indicador de éxito y visibilidad, pero mayoritariamente como una dificultad:

“Sí, todo el rato, tienes que tener otras fuentes laborales. En general, uno está trabajando y gracias... (...) porque el hecho de estar trabajando en distintos proyectos es que te está yendo bien, digamos, te están llamando y estás haciendo cosas. Pero eso también es signo de que no te da, un proyecto no te da para vivir, el teatro no te da para vivir. Entonces sí, nosotros trabajamos en cuatro proyectos paralelamente” (Entrevistado(a) 9, productor(a)).

Ello dificulta la organización de los horarios de trabajo y ensayo con el equipo ya que, al no ser la única fuente de trabajo de cada integrante, la disponibilidad es variable y acotada, tal como consignan otros estudios realizados (Muñoz et. al. 2017; Cisternas et. al, 2015). Esto implica que recurrentemente se termine por ensayar en horarios nocturnos, extendiendo las jornadas laborales de sus integrantes. Ya que casi todos(as) comparten esta situación, hay comprensión y flexibilidad al respecto. Además, quienes dirigen una obra en esas condiciones demuestran consciencia de la limitación que implica el no poder pagar más y, por tanto, no poder exigir exclusividad.

“(...) siempre se ensaya muy tarde para que la gente pueda trabajar en otra cosa. Aun así, siempre hay problemas que este no puede porque le salió una grabación, no sé dónde y lo que tú le pagas en un mes, se lo pagan en dos días (...). Sucede que baja el rendimiento (...). En cambio, si cada actor tuviera –tam-

poco es un sueldo extraordinario– 800 lucas por ensayar y se ensaya todos los días de ocho de la mañana hasta la una de la tarde y tienes que estar. Ahí ya sería distinta la disposición. Porque de partida le generas a esa persona un ingreso base (...) y además le das el tiempo porque tú la creatividad la tienes que alimentar, tienes que buscar referentes (...)” (Entrevistado(a) 11, director(a)).

Muchos proyectos no consideran honorario alguno para los periodos de ensayo y preparación de la obra, lo que hace que se dependa aún más del compromiso y entusiasmo del equipo. En ese contexto, un factor crucial es la valoración y expectativas que genera la obra (temática, puesta en escena, etc.).

“Nosotros fuimos súper patudos porque nos atrevimos a invitar a dos actores que no trabajan así, pero por suerte los dos creyeron en el proyecto (...). No se pagaba periodos de ensayo y esto lo dijimos siempre, desde el principio, y ellos aceptaron eso. Sabían que había una inversión detrás de este proyecto” (Entrevistado(a) 1, director/productor(a)).

Incluso, el hecho de vincularse a iniciativas con pocos recursos parece considerarse como una muestra de compromiso con una apuesta artística determinada, casi como un elemento de prestigio dentro del sector:

“(...) no digo que en los otros proyectos financiados con Fondart no haya compromiso. Sí, lo hay. Pero hay una lógica distinta en los procesos creativos, que es como ‘ya, vamos a hacer en cinco meses esto’. Pero acá, como que todos estamos dándolo todo (...). Digo que esa inestabilidad hizo, no sé... un proyecto –con toda la modestia del mundo– como más potente en ese sentido, con un núcleo muy fuerte. Como te digo, no quiero generalizar, pero me ha pasado que es muy distinta la experiencia cuando tienen financiamiento y cuando no”

Estas prácticas, de alguna manera naturalizan la precarización e informalidad del sector teatral y pueden ir incluso a contrapelo de los intentos, que surgen al interior del mismo campo teatral y artístico en general, de visibilizar la actividad artística como un trabajo y avanzar hacia su sustentabilidad.

En suma, si bien no existe una única estructura en la forma de organizar los procesos de preparación previa para la exhibición, se ob-

serva un cierto patrón en las lógicas y elementos que influyen en el proceso. Entre los que más destacan los entrevistados(as) están la dificultad de contar con un equipo completamente dedicado al proceso, el desgaste de tener que realizar los ensayos en horarios nocturnos y el poco financiamiento que suele haber para este proceso.

*Relación y acuerdos con el espacio de exhibición*

Como se señaló en apartados anteriores, uno de los factores que influye en la concreción de un proyecto teatral es contar con un espacio de exhibición. Para llegar a conseguirlo existen distintos mecanismos, que van desde los tratos directos (redes de influencia) hasta las postulaciones abiertas (como la que realiza el GAM), pasando por algunas convocatorias cerradas.

La elección del espacio pasa a ser estratégica. Algunos aspectos que se consideran son la capacidad de convocar públicos y dar visibilidad a la obra, así como también las necesidades específicas de cada proyecto (temáticas, técnicas, etc.). Los(as) entrevistados(as) señalaron distintas dificultades asociadas a conseguir un lugar de exhibición:

“El tema es que tampoco uno sale del círculo de salas, y si uno empieza a contar, no se tienen muchas salas a las cuales postular, son menos de 10 las que uno considera realmente. Y es súper triste igual porque tú dices ‘ya, voy a postular a: Teatro El Puente, Matucana [100], GAM, Taller Siglo XX, Sidarte (...). Muchos teatros no tienen convocatoria abierta (...). Entonces yo tampoco sé muy bien cómo funciona con los teatros que no tienen convocatoria. Ahora entiendo cómo, te llaman. Porque con [nombre de compañía] nos llamó el Teatro [nombre de teatro] y [nombre de teatro] y con este último no teníamos fecha entonces no pudimos. Estos teatros hacen su propia curatoría y llaman, pero te llaman si eres visible” (Entrevistado(a) 3, director(a)).

Al mismo tiempo, se presentan problemáticas en relación con la capacidad de difusión y visibilidad de una obra en los medios de prensa, la convocatoria que se logre y la duración de las temporadas para lograr los resultados esperados.

“(…) pero lo que encuentro contraproducente es el sinónimo de negocio que está detrás (...). No puede ser un mes una temporada, tendrían que ser seis meses y tendría que estar esa obra activa seis meses, con campaña de difusión durante seis meses y a lo mejor eso también permitiría que el boca a boca se produjera, porque no se alcanza a producir. Porque el teatro es puro boca a boca y El Mercurio, que es el único lugar donde salen, lamentablemente es el único diario que publica cosas. Porque en La Tercera ya no sale nada sobre teatro. Eso es lo otro, las compañías están allí asesinandose para salir en algún lado, no sale nada. (...) igual no están haciendo la pega [los medios de prensa], porque no están buscando para informar. Están súper establecidos, aquí vamos a hacer este artículo, no hay críticos buscando obras para decir ‘fui a ver esta obra increíble, reportaje a tal obra’. No sucede, está todo visto desde antes según el interés comercial que produzca el espectáculo” (Entrevistado(a) 7, director/productor(a)).

De esta manera, se evidencia que, en gran medida, el éxito de una obra será determinado por el espacio que se logre gestionar para su exhibición, lo que a su vez dependerá de la trayectoria de la compañía y de las redes con las que cuentan sus integrantes, sobre todo en aquellas salas donde no se realiza una convocatoria abierta para definir la programación anual. También, será central que la obra consiga una difusión adecuada para atraer a un público suficiente durante las pocas semanas que esta logra estar en cartelera. Y aquí, nuevamente, será fundamental el espacio de exhibición del que se trate, ya que son las grandes salas ubicadas en la capital las que alcanzan una mejor difusión y atraen la atención de los medios de comunicación. Por ello, las compañías teatrales deben incorporar, como parte fundamental de su gestión, las herramientas y conocimientos necesarios para comunicar y difundir sus obras.

*Reparto de las ganancias en exhibición u honorarios*

En relación con los ingresos que reciben las compañías por la exhibición de las obras, estos dependen de los acuerdos que se establezcan con los espacios donde se presentan. Según lo planteado por los(as) entrevistados(as), estos suelen quedarse con un porcentaje –acordado previamente– de las ganancias por la venta de en-

tradas y el resto va para la compañía (borderó<sup>18</sup>). Estos porcentajes suelen variar desde un 30 a un 50%, aunque no existe una cifra fija y dependerá de las políticas propias de cada sala y de los resultados de las negociaciones de las compañías. En el caso de los proyectos analizados en el presente estudio, que fueron seleccionados para la programación del GAM del año 2019, el acuerdo fue de un 60% para el equipo y un 40% para el espacio. A su vez, las compañías deben considerar de esas ganancias, los costos asociados al pago de impuestos y de derechos de autor por la dramaturgia de la obra, cuando corresponde.

Como se mencionó respecto los ítems del presupuesto de un proyecto teatral, existen casos donde parte de los(as) integrantes del equipo reciben honorarios por su participación en el proceso creativo o bien por las funciones realizadas. De los diez proyectos estudiados que se concretaron, siete contemplaron en su presupuesto honorarios tanto por proceso creativo como por el proceso de exhibición, gracias a las fuentes de financiamiento externas a la compañía (Fondart, donaciones, etc.). De este modo, cuando el proyecto contempla el cobro de entradas, los(as) integrantes reciben un monto extra por el borderó, ganancias que generalmente se reparten en partes iguales entre los miembros del equipo. Sin embargo, los(as) entrevistados(as), declararon que dicha ganancia no produce un aumento suficiente del ingreso como para llegar a un sueldo que les posibilite la dedicación completa al proyecto:

“Yo ensayo de lunes a viernes. En general los ensayos tienden a ser de 17:00 a 22:00 o de 19:00 a 22:00, ese es como el rango de horario, y a mí me están pagando 350 lucas mensuales, y yo lo único que logro hacer con eso es pagar mi arriendo ¿cachai? Entonces ahí uno dice ‘ya, en verdad, para que yo solo pudiera estar dedicada al musical tendría que ganar, por lo menos, el doble’. Por lo menos, para poder pagar tu arriendo, pagar tus cuentas y que te quede algo para comprar comida. Y acá pasa lo mismo, cuando te preguntan ‘¿cuánto de

<sup>18</sup> Al hablar de borderó nos referimos al sistema de reparto de las ganancias obtenidas exclusivamente de la venta de entradas por la exhibición de obras escénicas.

borderó?’ y uno dice ‘500 lucas’, pero si uno lo desglosa y lo divide es súper poco, es terrible” (Entrevistado(a) 8, productor(a)).

“Imagínate que los fondos concursables no te permiten incluir o no te queda plata para incluir el sueldo para los actores dentro de las funciones, porque si divides los 200 mil es nada por función, no te alcanza ni para el estacionamiento del [nombre de teatro]. Entonces, yo por lo menos, gasto y destino tanto dinero a honorarios porque corresponde. Si estás trabajando un mes completo y trabajas más que cuando estabas ensayando, porque tienes función los sábados o un domingo y significa estar trabajando gran parte del día en la función. Entonces nosotros contemplamos honorarios dentro del proceso de funciones” (Entrevistado(a) 11, director(a)).

Estas declaraciones evidencian que las ganancias por concepto de borderó no son suficientes para mantener a las personas que componen las compañías, por lo que nuevamente se comprueba que contar con financiamiento externo es crucial para la ejecución de los proyectos. Lo obtenido por concepto de entradas no aseguran una sustentabilidad económica por sí sola. Además, existen obras donde la entrada es gratuita y dependen exclusivamente de dichas fuentes de financiamiento.

“Con el Fondart se cubrió, módicamente, pero se cubrió una suerte de honorario en el proceso de función, porque las funciones eran con entrada liberada (...). Y eso fue un aprendizaje porque nosotros ya no vamos a tener más entrada liberada porque entendemos que se le hace un daño a la compañía de teatro independiente. (...) o sea los cabros jóvenes que están haciendo sus obras cobran 2.000 pesos la entrada y la gente lo encuentra caro. Y tener la figura de entrada liberada, yo creo que se le hace un daño al teatro regional (Entrevistado(a) 4, director(a)).

Aquí se vislumbra el debate respecto a los(as) públicos(as) y su valoración por las actividades artísticas y culturales, en tanto disposición para asistir y pagar una entrada que permita hacer más rentable el rubro: ¿cómo acortar la brecha entre las motivaciones de los(as) creadores, los(as) programadores(as) y los públicos?

Como se señalaba en el apartado sobre las fuentes de financiamiento, algunos(as) entrevistados(as) temen crear obras con finan-



ciamiento privado, que aseguren un público masivo a costa de banalizar las temáticas. A su vez, existen dificultades asociadas a las posibilidades de difusión y el acceso a espacios de exhibición. Por otra parte, es imposible obviar las condiciones estructurales que segmentan la participación cultural en Chile según grupos socioeconómicos y niveles educacionales. En consecuencia, este conflicto sería multidireccional, ya que existe poca comunicación entre los(as) creadores(as) y los públicos, entre los(as) creadores(as) y las fuentes de financiamiento externas, entre los espacios y los(as) públicos, y así, una serie de combinatorias que devienen en una problemática estructural de las artes y las culturas en nuestro país.

Circulación de la obra teatral

¿Por qué circular?

De los diez proyectos concretados que se incluyeron en este análisis, ocho estaban en proceso de circulación al momento en que se realizó la entrevista<sup>19</sup>. Al indagar en las razones o motivaciones de llevar a cabo esta etapa, los(as) entrevistados(as) apuntaron principalmente a la importancia de descentralizar la cultura y abrirse a territorios distintos. También a la necesidad de fomentar la participación cultural y dar acceso al teatro a aquella población que, pocas veces o nunca, puede experimentarlo. En adición a esto, se apela a la defensa del teatro como espacio de reflexión social, cultural y política, otorgándole un poder de transformación de realidades individuales o colectivas. Esto en coherencia con lo planteado al momento de hablar de las motivaciones para impulsar un proyecto creativo.

“Yo creo que es esencial básicamente por un tema de descentralización, porque pasa hartito que acá se dan muchas obras buenas, muy buenas, pero no todas llegan a estar en el sur, en el norte o en otras zonas. Por eso creo que el tema de la circulación es bien esencial, para que de verdad la cosa no sea ‘mi obra es importante porque la estrené en Santiago’, sino que tu obra también

<sup>19</sup> El proceso de circulación de una obra será entendido aquí como las acciones posteriores a la exhibición inicial de una obra en una sala de teatro (estreno y primera temporada) que implican que la obra recorra distintos escenarios a nivel regional, nacional o internacional.

sea importante porque estuvo en Concepción, en, qué se yo, cualquier ciudad a lo largo del país” (Entrevistado(a) 8, productor(a)).

Pero las motivaciones no solo se refieren al valor simbólico del teatro, sino también a la necesidad de obtener mayor retribución económica. De hecho, para algunos(as) compañías es recién en esta etapa en la que comienzan a recuperar la inversión realizada y a lograr una cierta sustentabilidad.

Al diferenciar entre la circulación nacional y la circulación internacional, se destaca esta última por la posibilidad de tener mayor impacto y reconocimiento.

“Para nosotros un factor importante son los recursos. O sea, no circulamos si es que tenemos que pagar, por así decirlo. Porque muchas veces sucede que te invitan a un festival y la compañía termina poniendo la plata para poder ir a ese festival. Pero nosotros, hasta el momento, no hemos tenido que hacer eso” (Entrevistado(a) 2, productor(a)).

Sin embargo, hay quienes consideran que la circulación internacional implica costos que terminan por precarizar aún más las condiciones, quedando solo la retribución simbólica.

“Sí, porque acá tenemos opción de ganar un honorario en cada postulación (...) Pero afuera no es más que por el mero placer de mostrar la obra afuera. Porque creo que no hay ningún fondo, o yo hasta ahora no conozco uno, que financie un honorario por estar mostrando tu obra. Solo financia llevar la obra, hospedaje y etc., uno va gratis. Todavía no hay una comprensión de que uno como artista está trabajando y promoviendo la imagen país. Se ve como ‘bueno, le pagamos la cita, ya vayan’. Entonces en el caso internacional, es el placer de llevar y de viajar con el teatro, pero nuevamente no hay honorarios, no está considerado como un trabajo normal” (Entrevistado(a) 1, director/productor(a)).

Una serie de factores influyen a la hora de concretar la circulación de una obra. Por una parte, el contar con los recursos necesarios, lo que dependerá del tamaño del equipo, las características de la escenografía, la distancia y el tipo de transporte requerido, entre otros aspectos.



“Para nosotros es importante [circular internacionalmente] porque acá en Chile no hay un gran público que consuma grandes espectáculos. Quizás sí para una obra de más pequeño formato. Por eso nuestra intención era, en este segundo trabajo, hacerlo en pequeño formato, para poder generar una mayor circulación dentro del país. Pero claro, se nos vino esta oportunidad [salir al extranjero], la aceptamos y quedó más grande que la anterior (Entrevistado(a) 2, director(a)).

Por otra parte, se nombran como factores relevantes, el compromiso de parte del equipo de continuar con el proyecto y el interés de un espacio de exhibición por mostrar la obra e, idealmente, retribuirlos económicamente. Debemos recordar que, tal como se mencionó en los antecedentes, los espacios culturales también se encuentran en una situación de fragilidad y precarización económica (Red de Salas de Teatro y OPC 2017).

“Lo principal para hacer una obra, primero, son las ganas de un equipo de querer continuar y seguir con la obra, ya sea regional, nacional o internacionalmente. (...) En el caso de que te llamen de algún lugar, uno va, también dependiendo de las platas. O sea, si te llaman de un lugar y te van a pagar o si el grupo va a presentar un Fondart de circulación y te lo ganas... En verdad, está sujeto a esas variantes” (Entrevistado(a) 9, director(a)).

Sin embargo, el diálogo con los espacios también dependerá de los recursos simbólicos y sociales del equipo (redes de contacto, legitimidad dentro del campo teatral, trayectoria, etc.):

“Yo creo que la calidad del espectáculo es importante. La temática también. Los niveles de contactos que uno tenga con municipalidades, con otros agentes. La disponibilidad del equipo. La capacidad para hacer fondos de circulación, eso también es importante. Y yo creo que los contactos son muy importantes. Porque nosotros nacionalmente no tenemos tantos contactos, no nos movemos tanto, porque cuesta más (...) Internacionalmente nos resultan hartas cosas, pero también hay cosas a las que no vamos por recursos” (Entrevistado(a) 10, director(a)).

“Yo creo que depende de la programación de los espacios, de las posibilidades de los espacios, porque, por ejemplo, hay espacios que a ti te piden pagar un arriendo o pagar una garantía y otros espacios que no te la piden” (Entrevistado(a) 8, productor(a)).

“(...) para moverse te tienen que invitar, que es lo que está pasando ahora, y es la raja y yo no sabía que pasaba. Porque nunca me había pasado que me invitaran a teatros después de una temporada. Pero lo que se puede hacer también es postular a reestreno, y hay ciertas salas que tienen convocatorias abiertas a reestrenos” (Entrevistado(a) 3, director(a)).

Respecto a la circulación internacional, cabe recordar lo planteado por el estudio Buenas Prácticas para la Internacionalización de las Artes Escénicas en Chile: Diagnóstico de experiencias ligadas a fondos públicos y a FITAM (CNCA, 2013), que establece que el principal medio de contacto es la interacción directa con programadores, directores y otros agentes internacionales y no por intermediarios.

En cuanto al caso específico de los espacios de exhibición, resulta relevante el tipo de acuerdo alcanzado respecto al tiempo de exhibición y los recursos asociados, aspectos que deberán ser ponderados de acuerdo con la capacidad del equipo para adaptarse a esas condiciones. La precariedad generalizada en la que se mueve el ámbito teatral implica que, en ocasiones, las compañías flexibilicen sus requerimientos y se adapten a situaciones que son vistas como abusivas, en función de las motivaciones que existan para presentar la obra en determinados espacios o territorios.

“Pero si, nos hemos bajado a 500 o 400, dependiendo del trato, el número de funciones, incluso nos hemos bajado (...) a 300, pero no más que eso. Pero el valor real, así pagando valor hora Sidarte, deberían ser 800 mil pesos (...). Como que uno se cansa de trabajar por amor al arte (...), uno lo hace porque es feliz trabajando pero el trabajo tiene un valor. Bueno, en fin, y ese es el valor de la obra, pero insisto que va a depender de quién la solicita. Nos ha pasado que algunos no tienen mucha plata (...) pero nosotros les pedimos que llenen el lugar donde se va a presentar, que si la vamos a hacer a bajo costo que alguien salga beneficiado y que sea el público, y esas agrupaciones se preocupan de llenar y ahí uno agradece. Y eso no es un plan de circulación, es un plan de intervención social o lo que sea. Pero no está puesto dentro del plan de negocios de la compañía, sino que se entiende que hay organizaciones que necesitan del contenido y que ven en la obra una posibilidad y que uno va y la hace” (Entrevistado(a) 4, director(a)).

Como se desprende también de la cita anterior, la decisión de circu-

lar puede también considerar la labor social del teatro ya que hay muchos espacios o eventos que no cuentan con los recursos necesarios para que la circulación sea sustentable.

“Yo creo que estamos en una situación en que el 80% de los espacios culturales no tienen lo básico. Se habla mucho de la descentralización pero ¿quién inyecta recursos para la descentralización? Y también, la plata que se da para estos fondos concursables, que ya es aberrante pero ok, está bien, los concursos de itinerancia son cinco millones. (...) Que ya para una compañía que tenga cuatro personas es justo, pero viable si es que te vas con una obra chiquitita que te quepa en un camión, no de ¾, porque un camión ¾ ya es más caro. Y que vayas a una itinerancia cerquita, o sea que te echas tres horas de viaje, no más. Pero son cinco millones y si te quieres llevar una obra que, no sé, ponte tú ‘Víctor sin Víctor’ que son 25 huevones o la misma ‘Pérgola’, o sea, con cinco millones no llegai’ ni a tomar la micro. Ese es un tema no menor, y que nadie se ha hecho cargo, ni nosotros como agentes culturales” (Entrevistado(a) 6, productor(a)).

Por otra parte, algunas personas entrevistadas consideran que los espacios de exhibición que permitan desarrollar una circulación son escasos, por lo que la obra tiene un trayecto limitado de circulación como también de públicos.

“(...) son muy poquitos. Y hay otras salas que tienen reestreno, yo creo que [Taller] Siglo XX, el Teatro del Puente. Entonces ahí uno tiene que pensar si quiere hacer un reestreno o no. A mí lo que me da miedo con todo esto es que no sé cuánto público uno puede llegar a tener, porque empiezas a agotar al público e igual el público de teatro es poco, porque no mucha gente va al teatro y eso es algo que hay que trabajar eternamente” (Entrevistado(a) 3, director(a)).

Existen distintas estrategias para financiar la circulación de la obra, desde la postulación a líneas de Fondart como Ventanilla Abierta, hasta el autofinanciamiento. En algunos casos se logra vender el proyecto y así recibir una retribución económica. En otros, juega un papel importante los recursos que puedan aportar las salas y la capacidad de costear algunos ítems por parte del equipo o incluso solo de parte de quienes dirigen. Ante esto, surgen algunas dificultades respecto al número de funciones, situación que ya se plantea al momento de estrenar una obra, como se describió en el apartado sobre exhibición.

“Es que, por ejemplo, para la región nosotros sabemos que no es posible tener temporada de estreno sino que hay que juntar la circulación con la temporada de estreno, entonces nosotros contemplamos ese gasto en el Fondart. A pesar de que muchas veces los revisores no tienen idea de la realidad regional y dicen ‘es que no pueden postular a circulación porque eso no está dentro de las bases del fondo de creación’, y nosotros le decimos ‘señor ¿ha ido al teatro? ¿Usted sabe que los lugares no aguantan más de dos funciones? (Entrevistado(a) 4, director(a)).

Otra estrategia, aunque mencionada solo por uno(a) de los(as) entrevistados(as), para obtener los recursos necesarios es el *crowdfunding*:

“También lo que nosotros hemos hecho es como un *crowdfunding* para viajar, un *crowdfunding* nuestro en donde la gente nos deposita plata a una cuenta y ofrecemos cosas a cambio. También así hemos viajado. Otras veces hemos invertido nosotros y pagamos nosotros las cosas, y a medida que vamos vendiendo funciones vamos recuperando esa plata” (Entrevistado(a) 10, director(a)).

Dichas estrategias parecieran asociarse al conocimiento y experticia presentes en una compañía relativamente estable y con mayor trayectoria (13 años), pero el número de casos abarcados en el estudio no nos permite aseverar una correlación.

Respecto a los costos de circulación, las opiniones acerca de los beneficios o desventajas de la circulación nacional o la internacional dependen, como se señaló anteriormente, de los acuerdos y condiciones entre los espacios o festivales y los colectivos/compañías.

“(...) en esto es como súper relativo en cuanto al proyecto o al escenario al que te invitan. Porque, no sé, un festival aquí en Chile quizás no tiene tantos recursos, pero lo que nosotros procuramos es que no salga dinero de nuestro bolsillo para poder estar ahí. (...) En cambio, no se po’, también sucede cuando vas a afuera hay veces que costear el viaje, pero hay otras en que sí vuelves con dinero, entonces, es súper relativo” (Entrevistado(a) 2, productor(a)).

“Para circular, por ejemplo, los traslados y todas esas cosas en los festivales, que en general no te dan la plata, bueno si es que es fuera de Santiago obviamente tenemos que ver cómo se consiguen esos pasajes, no los voy a pagar yo, obvio. Por ejemplo, ahora en Rancagua no era mucho el monto entonces yo dije ‘yo paso mi auto’ y después descuento la bencina pero no considero un flete,

porque si contratamos a alguien que nos lleve son \$290.000 más o menos, que es el costo de un viaje ida y vuelta y que te esperen, y esos costos nosotros los vamos reduciendo por suerte porque puedo irme yo en mi camioneta que la compré para eso en un momento, así que está haciendo su efecto” (Entrevistado(a) 5, director/productor(a)).

Tal como sucede en el proceso de producción de la obra y su exhibición, quienes dirigen y/o producen un proyecto teatral deben emplear diversas estrategias en pos de reducir los costos implicados en la circulación. Al igual que en las etapas anteriores, se depende considerablemente de fondos públicos que puedan equilibrar la situación económica y no generar un desfinanciamiento. Pero a su vez, esta dependencia limita la capacidad de subsistencia por medio del teatro, producto de las condiciones impuestas por las fuentes de financiamiento.

“(…) con fondos públicos siempre. Porque lamentablemente para hacer circulación tienes que hacer las obras gratis. En eso hemos podido como ganar sueldos, varios meses, hemos tenido ya como cuatro temporadas y ahora vamos a una quinta a otras regiones. Como que hemos podido recibir más pero siempre ha sido desde lo público. (...) jamás ha sido de recaudación porque siempre el fondo público privilegia las obras que se presentan gratis. Eso ha sido súper contraproducente, porque hace años partió esto de acercar a la gente al teatro, que está bien porque la gente está lejos del teatro. Pero ocurre el problema que las compañías de regiones no pueden hacer temporadas, porque como siempre la gente de Santiago va gratis, la gente se armó el sinónimo de ‘teatro a actividad gratis’. Entonces cuando ve teatro y hay que pagar, no va, porque igual en un mes más va a venir la obra gratuita de no sé dónde” (Entrevistado(a) 7, director(a)).

Prácticas de organización durante la circulación

Las prácticas de organización del equipo son relativamente similares a las de exhibición. Así, las ganancias por circulación se reparten generalmente de forma equitativa entre los miembros del equipo.

“Sí claro, o sea yo ahora le voy a poder pasar \$100.000 por función a cada

actor y yo también voy a poder ganar mis \$100.000 esta vez. Igual nos vamos en partes iguales haciendo el descuento de lo que involucra ir para allá, que sería la bencina, los costos que gasté antes. Y haciendo reducción... No era un presupuesto grande el que tenían y me dijeron ‘tenemos tanta plata’ y yo dije ‘sí’. Es la plata que hay, pero les puedo ofrecer una función que está dentro de los estándares que tiene Sidarte como función fuera de Santiago. Entonces cuando uno vende funciones es cuando recupera” (Entrevistado(a) 5, director/productor(a)).

En tanto, la organización de los ensayos puede volverse aún más compleja en el caso de la circulación nacional, ya que la necesidad de cada integrante de trabajar en otras labores para subsistir no cambia:

“Hemos hecho una postulación a afuera, pero otro tema importante que tiene que ver con el financiamiento de las obras es que todos trabajamos en mil cosas, entonces coordinar horarios y fechas posibles entre un grupo de personas donde algunos tienen pegas fijas, otros compromisos, es súper difícil. Entonces yo igual decidí, por tranquilidad y sanidad, hasta que nos sentemos a conversar bien cuáles son nuestras disponibilidades, tiempos, que no íbamos a seguir postulando a más cosas porque se transforma en un cacho. Porque ahora, por ejemplo, lo reestrenamos en el [nombre de teatro] y hay unas de las actrices que viajó y vuelve tres días antes de reestrenar y tiene que llegar a la pega, entonces no tiene mucho tiempo para ensayar. La otra tiene un estreno pronto entonces no puede correr sus cosas tan fácilmente, entonces ahora tenemos un día de ensayo antes. Entonces tenemos esta discusión de tener que coordinar horarios incluso con el teatro y no es fácil” (Entrevistado(a) 3, director(a)).

La limitación de los recursos puede comprometer las condiciones óptimas de una exhibición, como se observa en la siguiente opinión:

“No es tan ordenado. Por ejemplo, tomaste el vuelo y llegaste en la noche a Conce, entonces llegas a dormir y a la mañana siguiente estás a las 9:00 en el teatro montando y dependiendo del progreso del montaje, es si es que alcanzas a hacer una pasada general o un pequeño ensayo o similar antes de la función, porque la función la tienes el mismo día. Haces la función, la desmontas en la noche y a la mañana siguiente te vas. Porque, además, si tienes un día de montaje y al otro día la función tienes que pagar otra noche más de alojamiento, entonces ya no son dos noches, son tres noches y te empiezan a subir todos los costos, porque son más almuerzos, más todo” (Entrevistado(a) 8, productor(a)).

*Duración de la circulación*

Según la experiencia de los(as) entrevistados(as), la duración de la etapa de la circulación depende de distintas variables y contextos. Los aspectos que más influirían son: la calidad del proyecto; su capacidad de mantenerse vigente en términos de temática; el interés de exhibirla por parte de los espacios; y, sobre todo, la posibilidad de los(as) integrantes del equipo de continuar en el proyecto. Así, hay entrevistados(as) que indicaron tener obras en circulación (no continua) desde hace 16 años, posibilidad que aparece más en los equipos formalizados y estables.

“Por otras experiencias en otras compañías yo tengo la impresión de que uno deja de circular la obra cuando empiezan a circular las otras que hiciste después. O cuando empiezas a agotar todos los recursos que tú ya tienes o los contactos que ya tienes, y si no tienes a alguien preocupándose de generar nuevos contactos, la circulación va a ir bajando, sin duda. Y de hecho nosotros lo hemos conversado en términos de un rol más que asumir dentro del grupo y que alguien lo tenga que asumir, alguien que se preocupe de postulaciones a festivales (...). Yo creo que uno va soltando la circulación de un trabajo a medida que comienzan las otras circulaciones también. Porque el trabajo de cada obra y el trabajo de la compañía y su lenguaje se van renovando, las temáticas se van renovando (...). Pero siempre el teatro se va actualizando en la medida de que pasan cosas a su alrededor y se van volviendo sincrónicas las obras y, claro, quizás ya obras que se estrenaron en el pasado van dejando de tener ese diálogo y esa vigencia. Hay algunas que nunca lo van a perder, jamás en la historia del teatro. (...) lo que pasa muchas veces es que la circulación de los trabajos se detiene porque la gente necesita vivir y le aparecen trabajos que le reportan los recursos que necesitan en ese momento para poder vivir y es así de concreto” (Entrevistado(a) 4, director(a)).

De este modo, aunque exista una convicción y persistencia en quienes se dedican al desarrollo del teatro, las condiciones económicas no permiten la permanencia de los proyectos, potenciando en términos positivos o negativos, la fugacidad y lo efímero de una obra teatral y del trabajo de un colectivo.

# CONCLUSIONES

Tanto el análisis de la información disponible para las distintas etapas de la cadena de valor, como las entrevistas a directores(as) y productores(as) de compañías teatrales, muestran una serie de obstáculos y dificultades que enfrenta el desarrollo del teatro en Chile. En este último apartado, intentaremos sintetizar los hallazgos de acuerdo con cada una de las etapas implicadas en el ciclo.



Formación

Los datos dan cuenta de una evidente centralización en el ámbito de la formación teatral, siendo la Región Metropolitana la zona con mayor número de instituciones y ofertas de programas académicos de pregrado y postgrado, seguida de la Región de Valparaíso. En este aspecto, se hace evidente la necesidad de desconcentrar la oferta académica y abrir espacios formales de estudio en regiones que eviten un mayor esfuerzo económico derivado de la necesidad de emigrar a otros territorios. También es importante encontrar modalidades que reconozcan los conocimientos obtenidos por aquellos profesionales formados en instituciones de regiones no reconocidas por el Ministerio de Educación.

Otro nudo crítico es la falta de instancias formativas en ámbitos como la producción y gestión cultural, como también en programación, mediación cultural y formación de audiencias. El aprendizaje en estas áreas se da principalmente a partir de la experiencia y no necesariamente por una preparación consistente y formal. Incluso, en la mayoría de las carreras de pregrado no se entregan las herramientas mínimas necesarias para formular proyectos, pese a

que los fondos concursables de cultura son, como se indicó, una de las principales fuentes de financiamiento para el teatro. Así, estos conocimientos específicos se van adquiriendo por quienes deciden llevar a cabo dichas labores, lo que puede tomar años de trabajo en base al ensayo y error.

Por último, la falta de conocimientos sobre mediación y formación de públicos, afecta la relación entre el teatro y quienes asisten a las presentaciones, en la medida que no se manejan herramientas que permitan aproximar la actividad artística a personas que potencialmente pudiesen desarrollar un interés en ello, como también reforzar y fidelizar la comunicación con quienes ya son públicos del teatro.

En los procesos de producción de obras teatrales se torna fundamental contar con ese capital cultural, pero también es fundamental el capital social con el que cuentan los integrantes de las compañías. El estar imbricado en una red de contactos con agentes encargados de la gestión de espacios de exhibición o en otras instituciones que puedan apoyar la ejecución de proyectos teatrales, redita ventajas competitivas en relación con quienes no cuentan con ese tipo de redes. En este sentido, en el campo del teatro se reproducen estas condiciones estructurales de la sociedad que generan desigualdad, ya que aquellos que cuentan con una mayor acumulación de capitales, ya sean culturales, sociales o económicos, tienen mayores posibilidades de desarrollar sus proyectos con éxito.

Creación y producción

Uno de los hallazgos más novedosos de esta investigación es que la creación de proyectos se ve impulsada desde los colectivos teatrales y principalmente por motivaciones sociales y artísticas, por sobre intereses económicos o la necesidad de responder a una demanda concreta. Esto se replica a la hora de definir la programación en las salas y espacios de exhibición. Si bien con ello se muestra un alto compromiso con el desarrollo cultural desde los agentes

teatrales, así como una visión ética de la profesión, puede suponer también una distancia con los posibles intereses de los públicos – reales y potenciales– del teatro, y dificultar aún más la sustentabilidad económica del sector.

Sin duda, es una dinámica propia de nuestro campo teatral chileno el hecho de que sean los propios trabajadores y creadores teatrales independientes quienes lideren la iniciativa de crear y producir obras de teatro, sin la intervención de instituciones públicas ni privadas. Es común en otros países que sean las salas de teatro –que, además, generalmente cuentan con sus propios elencos– las que encabezan el proceso de creación y producción de obras, contratando para ello artistas de su interés. Pero en Chile los espacios no cumplen esa labor, sino que funcionan como espacios de exhibición de obras que ya vienen ideadas, producidas e, incluso, financiadas por las compañías.

El financiamiento de los proyectos teatrales es uno de los desafíos más críticos que deben enfrentar las compañías en esta etapa, debiendo poner en práctica una serie de estrategias de subsistencia que, en muchos casos, terminan por profundizar la precarización de sus trabajadores. Las que logran adjudicarse algún fondo concursable tienen la posibilidad de contar con un presupuesto base, pero limitado. Generalmente, las compañías y colectivos teatrales deben complementar las fuentes externas con recursos propios, lo que puede dar paso a un desequilibrio económico para quienes asumen los gastos.

Esta lógica de financiamiento de la producción teatral nacional en base a fondos concursables también es una particularidad del ecosistema artístico chileno, y genera sus propias dinámicas, algunas positivas y otras negativas. En primer lugar, los proyectos creativos deben ceñirse a los requerimientos establecidos en las bases de las convocatorias, influyendo por tanto en el diseño del proyecto y la libertad creativa. Por otra parte, suelen ganar quienes están inicia-

dos en el lenguaje propio de los fondos, los agentes privilegiados socialmente que manejan los conocimientos y técnicas de postulación, por lo que es un sistema que reproduce las desigualdades sociales. Esto se ve exacerbado, además, por las condiciones precarizantes que imponen los concursos, ya que no permiten en la práctica entregar, sueldos dignos, formalizar las relaciones laborales ni aseguran una estabilidad profesional.

En líneas generales, la concreción de un proyecto teatral depende fundamentalmente de tres factores: contar con financiamiento suficiente, disponer de un espacio de exhibición, y, sobre todo, tener un equipo de trabajo comprometido, que crea en el valor –artístico y social– del proyecto, dispuesto a trabajar en él a pesar de las condiciones. Sin embargo, los bajos honorarios que perciben los trabajadores teatrales por cada proyecto, independiente de las fuentes de financiamiento con las que se cuente, imposibilita una dedicación exclusiva de las personas que integran el equipo, quienes deben diversificar sus fuentes laborales para sustentarse económicamente. Esto dificulta los procesos de ensayo, debido a las incompatibilidades de horario, lo que generalmente se soluciona dejando las jornadas de preparación en las noches, con la consiguiente extensión de las horas de trabajo de los involucrados. También destaca la falta de espacios de ensayos, lo que generalmente se ve subsanado con el uso del hogar de algún miembro del equipo.

Así, las condiciones en que se impulsa un proyecto teatral son diversas, ya que a pesar de que la confianza y vinculación dependen del tiempo de trabajo en equipo y de las experiencias previas, también se visibilizan situaciones en las que el interés por el proyecto moviliza las disposiciones.

Exhibición, circulación y difusión

Según lo planteado en la primera parte de este estudio, se visibilizan distintas dificultades que son transversales en las etapas de

exhibición, circulación y difusión. La primera de ellas tiene relación con la concentración territorial de los espacios de exhibición especializados, los que además se consideran insuficientes. Por otra parte, se plantearon problemáticas asociadas al financiamiento de los espacios tanto de ensayos como de exhibición, lo que se traduce en un equipamiento insuficiente e inadecuado para la ejecución de proyectos teatrales en óptimas condiciones.

A su vez, la baja asistencia a espectáculos teatrales en Chile, y la poca disposición al pago por parte de la población, implican la inexistencia de un mercado real que permita al sector teatral sustentarse en base a la venta de entradas. Además, si se da el caso de cobrar entradas, la retribución económica que reciben, tanto el espacio como la compañía, no alcanza para reforzar su sustentabilidad. Esto también tiene relación con los escasos conocimientos que se transfieren en torno a la formación y mediación de públicos, así como la falta de visibilidad de la cartelera cultural en los medios de comunicación y la corta duración de las temporadas, lo que interfieren en la posibilidad de recaudación del proyecto teatral. Por ello, en las etapas de exhibición y circulación también se hace fundamental contar con otros financiamientos, ya sean públicos o privados.

Otra problemática recurrente derivada de los procesos de exhibición es la carencia de recursos para el bodegaje de escenografías, lo que complejiza su mantención y reutilización para futuras exhibiciones, potenciando las creaciones desechables.

En relación con el proceso de circulación de las obras, nuevamente se hacen evidentes las condiciones poco favorables en que operan las compañías de teatro. Por un lado, deben levantar nuevos recursos para llevarlo a cabo, a menos que el prestigio de la compañía o de la obra llame la atención de los pocos espacios a nivel nacional que pagan lo suficiente para costear el traslado del equipo y la obra. Por otro lado, se necesita de un gran compromiso por parte de sus integrantes –que siguen teniendo que cumplir con diversas obliga-

ciones externas– para continuar en la exhibición de la obra. Además, esta etapa demanda dedicación extra en la medida en que las compañías no suelen contar con una persona dedicada exclusivamente a las labores de producción. De todas formas, se plantean matices al respecto, por lo que para algunos(as) esta etapa se ve como una oportunidad importante para generar recursos –si se logra vender la obra– o ganar visibilidad, mientras que para otros se puede transformar en un problema cuando no se puede asegurar una adecuada remuneración y mantención del equipo. En definitiva, es un proceso arduo de trabajo y análisis de posibilidades, en pos de tener más beneficios que dificultades.

Los hallazgos refuerzan la noción –reiterada en estudios anteriores– de un campo teatral chileno que debe desenvolverse en condiciones nada favorables, donde la precariedad es transversal a todos los agentes y etapas de la cadena de valor. Sin embargo, el mayor peso del desarrollo del sector se lo llevan los creadores e intérpretes, quienes asumen no solo la iniciativa de crear y producir las obras sino también son quienes alimentan la programación de los espacios y autogestionan los procesos de circulación, incluso a nivel internacional. Todo ello, en íntima dependencia de los fondos concursables estatales, que se tornan en el instrumento por excelencia para financiar no solo los procesos creativos sino todos los eslabones de la cadena. Pero se trata de una herramienta con muchas limitaciones, en términos de cobertura ya que no logra responder a la gran demanda por financiamiento; en términos presupuestarios, en tanto no alcanzan para cubrir todos los gastos implicados y para dignificar el trabajo cultural; en términos de acceso, ya que al obligar a los agentes culturales a competir por recursos escasos termina beneficiando a aquellos que poseen ventajas estructurales por su posición social y acumulación de capitales (culturales, sociales y/o económicos); y en términos creativos, ya que imponen tiempos y condiciones que limitan la libertad de los creadores.

Por otra parte, los datos no son alentadores para el futuro del teatro

en nuestro país: el número de obras estrenada ha ido en disminución, al igual que el porcentaje de personas que asiste a ver obras de teatro. Pese a los esfuerzos que se han llevado a cabo desde las políticas públicas y desde las instituciones culturales, no ha aumentado el interés de la población en esta disciplina y se mantiene como una práctica segregada propia de las clases altas. Su persistencia se da, sobre todo, por los agentes artísticos y culturales que siguen viendo en el teatro un potencial creativo, reflexivo, político y de transformación. También por la existencia de fondos que subvencionan su desarrollo, pero no aseguran una sustentabilidad real del sector.

Los acontecimientos ocurridos desde octubre de 2019, sobre todo la pandemia COVID- 19, no han hecho más que profundizar esta crisis, empujando al sector a una situación insostenible. Las tecnologías digitales abren nuevas oportunidades, pero también invitan a la reflexión en torno a la especificidad del teatro como arte viva, que supuestamente requeriría de una presencialidad para ser experimentada en plenitud.

Finalmente, se hace imperante una reflexión y revisión no solo en relación con los instrumentos de política pública con los que contamos para promocionar el desarrollo cultural, sino también respecto al rol del teatro y las artes en nuestra sociedad, tanto desde sus componentes simbólicos, como sociales y económicos. Y esa es una discusión que no puede quedar circunscrita únicamente al círculo cada vez más estrecho de personas interesadas en el tema, sino que debe lograr permear todos los ámbitos de la sociedad para así tender a una real democracia cultural.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



**Baumol, William y William Bowen (1968).** *Performing Arts - The Economic Dilema: a study of problems common to theater, opera, music and dance.* MIT Press, EE.UU.

**Becker, Howard (2008).** *Los Mundos del arte: sociología del trabajo artístico.* Universidad de Quilmes Editorial, Argentina.

**Brodsky, Julieta, Bárbara Negrón y Antonia Pössel (2014).** *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile.* Proyecto Trama, Chile.

**Cisternas, Pablo, Pamela López e Isabel Sierralta (2012).** *Gestión de compañías teatrales: diagnósticos y desafíos.* ProTeatro, Chile. Disponible en: <<https://pablocisternas.files.wordpress.com/2017/05/02.pdf>> [última consulta 09/07/2018].

**CNCA (2005).** *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

**CNCA (2009).** *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2009.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

**CNCA (2010).** *Política de fomento del Teatro 2010-2015.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

**CNCA (2012).** *Marco de Estadísticas Culturales Chile 2012.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

**CNCA (2013a).** *Buenas Prácticas para la Internacionalización de las Artes Escénicas en Chile: Diagnóstico de experiencias ligadas a fondos públicos y a FITAM.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

**CNCA (2013b).** *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

**CNCA (2014).** *Mapeo de las Industrias Creativas en Chile.* Consejo

Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

**CNCA (2017).** *Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

**CNCA (2018).** *Encuesta Nacional de Participación Cultural.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

**CNCA y Patrimonia Consultores (2011).** *Estudio de desarrollo línea base de población potencial y objetivo y de proyectos seleccionados por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes.* Informe de Avance etapa 2 [documento interno]. Disponible en: <<http://mariajosevilches.wordpress.com/2012/06/15/evaluando-el-fondart/>> [última consulta 18/12/2013].

**García Canclini, Néstor (2001).** “Por qué legislar sobre industrias culturales”. En *Nueva Sociedad* N° 175.

**Garretón, Manuel Antonio (2004).** “Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile”. En Albino, Antonio y Bayardo, Rubens (orgs.) *Políticas Culturais na Ibero-América.* EDUFBA, Salvador, Disponible en: <[http://www.manuelantoniogarreton.cl/documentos/politicas28\\_07.pdf](http://www.manuelantoniogarreton.cl/documentos/politicas28_07.pdf)> [última consulta 25/10/2013].

**Hillman, Harry y Claire McCaughey (1989).** “The arm’s length principle and the arts: an international perspective – past, present and future”. En M.C. Cummings Jr & J. Mark Davidson Schuster (eds.) *Who’s to Pay? for the Arts: The International Search for Models of Support.* American Council for the Arts, New York.

**INE y Mincap (2020).** *Estadísticas Culturales. Informe Anual 2019.* Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile.

**Karmy, Eileen, Julieta Brodsky, Marisol Facuse y Miguel Urrutia (2014).** *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de*

los músicos en Chile. CLACSO, Argentina.

**Ley N° 21.175.** Biblioteca Nacional del Congreso de Chile, Santiago, Chile, 16 de septiembre de 2019. Disponible en: <<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1136113&idParte=&idVersion=2019-09-16>>

**López, Pamela (2016).** “Teatro y prácticas en gestión: un diagnóstico de las compañías independientes en Chile y sus modelos de funcionamiento”. En *International Journal of Arts Managment*, Edición Especial Primavera 2016 – América Latina, pp. 183-192.

**López, Pamela y Andrés Kalawski (2020).** *Programación teatral. Libertad y silencio*. Oso Liebre, Chile.

**Martín, Fernando (2011).** “El arte y la economía”. En *De la adversidad ¡vivimos!, I Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía*, Arte Actual-FLACSO Ecuador, pp. 24-29.

**Mincap (2019).** “Ley sobre fomento a las artes escénicas” (Ley 21175). En *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile/BCN*. Disponible en: <<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1136113&idVersion=2019-09-16>> [última consulta 08/10/2019].

**Mincap (2020).** *Consulta online Públicos y COVID-19*. Disponible en: <<https://programacionypublicos.cultura.gob.cl/>> [última consulta 08/03/2021].

**Mincap (2021).** *Panorama de la participación cultural en Chile. Una mirada desde la experiencia*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile.

**Muñoz, Constanza; Araneda, Camilo; Cisternas, Pablo; Migone, Pascuala & Yigazi, Catalina. (2017).** *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile*. Editorial Oso Liebre, Chile.

**SIES (2019).** *Base de datos de oferta académica 2019*. Disponible en: <<https://www.mifuturo.cl/sies/>> [última consulta 08/07/2019]

**OPC (2020).** *Informe resultados Fondos de Cultura MINCAP*. Disponible en: <<http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/seguimiento/fomento/analisis-de-los-fondos-de-cultura-2020/>> [última consulta 05/09/2020].

**Peters, Tomás (2020).** *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Ediciones Metales Pesados, Chile.

**Red de Salas de Teatro y OPC (2017).** *Estudio de caracterización de las Salas de Artes Escénicas a nivel nacional*.

**Reyes, Nicolás (2015).** *Catastro de Artes Escénicas*. Plataforma de Artes Escénicas, Chile.

**Texeira Coelho, José (2009).** *Diccionario crítico de Política Cultural. Cultura e imaginario*. Gedisa, España.

**Throsby, David (2001).** *Economía y Cultura*. Cambridge University Press, España.

**UNESCO (2006).** *Comprender las industrias creativas: Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas*. Disponible en: <[www.unesco.org](http://www.unesco.org)> [última consulta 09/07/2018].

**UNESCO (2009).** *Marco de Estadísticas Culturales (MEC) de la UNESCO 2009*. Instituto de Estadísticas Culturales de la UNESCO, Canadá.

# ANEXO METODOLÓGICO

La investigación tuvo un abordaje principalmente cualitativo y consistió en un estudio de casos, seleccionándose 12 obras de teatro que fueron ideadas principalmente en el año 2018 y seleccionadas por la Convocatoria del Centro GAM para su exhibición durante el 2019. Algunas de estas obras fueron efectivamente exhibidas durante esta temporada, pero otras no lograron concretar su montaje debido a distintas dificultades, principalmente por no haber sido seleccionadas por los Fondos de Cultura 2019. Cada una de ellas, debió rellenar una ficha para presentarse a la Convocatoria del Centro GAM donde se describían algunos aspectos esenciales del proyecto creativo y se detallaban las fuentes de financiamiento a utilizar. Teniendo esta información como una suerte de línea base, se entrevistó a integrantes de las compañías o colectivos teatrales –principalmente las personas encargadas de las labores de dirección y producción– de los casos seleccionados para indagar en los siguientes aspectos:

- Destino del proyecto original: ¿qué factores influyeron en su concreción o bien en su fracaso? ¿cuándo se decide que un proyecto se lleva a cabo?
- Identificación de los costos asociados al proyecto creativo:

¿se estimaron adecuadamente los costos del proyecto desde un principio? ¿cuáles son los costos reales de la obra?

- Identificación de las fuentes de financiamiento: ¿cuánto es aporte de los miembros del colectivo, sus familiares, amigos, etc.? ¿qué estrategias se ponen en práctica para conseguir los recursos necesarios para montar la obra? ¿qué factores inciden en la captación de esos recursos? ¿quién se encarga de captarlos?
- Caracterización del proceso de exhibición: ¿en qué momento se gestiona el espacio de exhibición? ¿la sala aporta recursos? ¿cuáles son los costos de exhibición? ¿cuánto gana un miembro del colectivo por cada función?
- Caracterización del proceso de circulación de la obra: ¿qué factores influyen en el hecho de que una obra logre circular o no? ¿cuáles son los costos asociados? ¿es diferente el nivel de ganancias que genera la circulación en relación a la exhibición/estreno? ¿cuál es la importancia de la circulación?

La muestra de casos a estudiar respondió a un muestreo no probabilístico por cuotas, teniendo la siguiente composición:

| Tipo de Compañía/<br>Director(a) | RM | Otras Regiones | Total |
|----------------------------------|----|----------------|-------|
| Principiante <sup>20</sup>       | 3  | 1              | 4     |
| Intermedia <sup>21</sup>         | 3  | 1              | 4     |
| Consolidada <sup>22</sup>        | 4  | -              | 4     |
| TOTAL                            | 10 | 2              | 12    |

Se consideró necesario incluir casos de compañías y/o directores con distintos niveles de trayectoria y desarrollo organizacional, ya que las estrategias difieren entre unas y otras, así como sus redes de financiamiento, sus niveles de planificación, la forma en que se calculan los costes y se

<sup>20</sup> Con menos de 3 años de trayectoria.  
<sup>21</sup> Con entre 3 y 6 años de trayectoria.  
<sup>22</sup> Con más de 6 años de trayectoria.

toman las decisiones, etc. También se estimó relevante establecer cuotas de obras producidas en regiones distintas a la Metropolitana ya que era de esperar que los procesos de producción y circulación difirieran de lo que sucede en la capital, considerando distintos costos, prácticas organizacionales, fuentes de financiamiento, tratos con las salas de exhibición, modos de circulación, etc. Solo se consideró en la muestra obras de teatro adulto, no incluyendo en este estudio el teatro infantil por responder a lógicas de producción y circulación distintas que no alcanzan a ser abordadas en esta investigación.

Las técnicas de investigación a utilizar fueron las siguientes:

| Técnica   | Propósito  | Etap |
|---|--|------|
| Revisión bibliográfica y análisis de datos secundarios        | Reunir antecedentes necesarios sobre la cadena productiva del teatro chileno.  | 1    |
|   | Construir un marco teórico que sustente la investigación.  |      |
| Análisis y procesamiento de fichas de las obras seleccionadas | Construir una suerte de línea base respecto a la proyección inicial de las obras seleccionadas para el estudio de casos. | 2    |
| Entrevistas en profundidad                                    | Cumplir con los objetivos centrales del estudio.   |      |

Las entrevistas fueron registradas con grabadora de voz para luego ser transcritas y analizadas con el Software Atlas.ti. Para este análisis se elaboró una matriz de dimensiones de acuerdo con las categorías consideradas en las entrevistas y otras que fueron surgiendo durante el estudio.



