

Universidad de Chile

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Sociología

**LOS PÚBLICOS DEL TEATRO EN LA
REGIÓN METROPOLITANA:
Hacia una comprensión de la asistencia al teatro**

Memoria para optar al Título Profesional de Socióloga

AUTORA:

ALEJANDRA MALLOL AHUMADA

PROFESORA GUÍA: MARISOL FACUSE MUÑOZ

ASESOR METODOLÓGICO: RODRIGO ASÚN INOSTROZA

Santiago, Chile

DICIEMBRE 2009

Agradecimientos

El trabajo desarrollado no pudo haber sido posible sin la colaboración de las personas que paso a nombrar, quienes participaron del proyecto en etapas cruciales o bien de modo transversal al mismo. Agradezco profundamente el apoyo de:

Marisol Facuse M.

Rodrigo Asún I.

Javier Ibacache V.

Fernando Gaspar y equipo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Freddy Araya y equipo de Teatro del Puente

Alejandro Palacios y equipo de Centro Mori

Rosita Nicolet y equipo de Teatro Alcalá

Martín Cerda G.

Paola Dourge B.

Mi hermana Constanza Mallol A.

Mi hermana Camila Mallol F.

Mi madre Sarella Ahumada E.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. Introducción	6
1. Formulación y planteamiento del problema.	6
2. Antecedentes.	10
• El análisis de los espectadores de teatro en la sociología.	10
• El análisis de los espectadores de teatro en Chile.	16
• Hacia una explicación de la asistencia al teatro.	22
3. Pregunta de investigación y objetivos.	26
4. Hipótesis.	28
5. Relevancia de la investigación.	30
II. Teorías y conceptos de referencia.	32
• El vínculo arte-sociedad.	32
• La sociología y el teatro.	38
• Los públicos del teatro: especificación conceptual.	42
• La asistencia al teatro.	46
III. Diseño metodológico e instrumental.	52
1. Enfoque de la investigación.	52
2. Técnicas de levantamiento y análisis de la información.	54
3. Etapas del trabajo metodológico.	57
4. Población y muestra.	58
5. Dimensiones del estudio.	63
6. Diseño del instrumento	68

IV. Análisis de resultados.	74
1. Descripción general y análisis de la prueba piloto.	74
1.1 Resultados pruebas de fiabilidad, validez y unidimensionalidad de la escala, en muestra Pretest.	77
1.2 Otros aspectos del diseño del cuestionario.	85
1.3 Modificaciones realizadas en el cuestionario.	88
2. Descripción general y análisis de los resultados finales del estudio.	91
2.1 Resultados pruebas de fiabilidad, validez y unidimensionalidad de la escala, en muestra final.	92
2.2 Resultados generales del estudio.	99
2.2.1 Caracterización general de los espectadores.	99
2.2.2. Orden de prioridad atribuida a las motivaciones de la asistencia al teatro.	105
2.2.3 Orden de prioridad según sexo, edad, ocupación, NE y NSE de los espectadores.	108
2.2.4 Orden de prioridad atribuido a las motivaciones de la asistencia al teatro, según sala de teatro.	114
V. Conclusiones generales.	120
VI. Anexos	126
1. Definiciones relevantes de los términos espectáculo, montaje, puesta en escena y representación.	126

2. Esquema “arte <i>como</i> sociedad”.	127
3. Respuestas “otra” en la escala de comparación pareada, en prueba piloto.	127
4. Versión final del cuestionario utilizado.	128
5. Ficha técnica de la aplicación final.	130
VII. Referencias Bibliográficas	131

I. Introducción.

1. Formulación y planteamiento del problema.

El lenguaje es un vehículo de comunicación social que no puede evitar la expresión de significados sociales. Lo es también el lenguaje estético, que busca comunicarse con los demás con el fin de que procedan a completarlo.

J. M. de Quinto.

La obra dramática se encuentra mediada por individuos que forman parte de un plexo social particular, a partir de lo cual surge inmediatamente la pregunta por la relación que se establece entre el teatro y la misma sociedad. Se abren una serie de interrogantes que comprometen temáticas vinculadas al mundo del teatro con otras dimensiones consideradas parte de fenómenos sociales, pues el teatro se erige no sólo como una expresión artística que interpreta la realidad a través de códigos particulares, sino también como una institución social, como un lugar donde se suceden relaciones sociales de diverso carácter en torno a un objeto particular y, en definitiva como una actividad social.

Como bien señala el sociólogo del arte Jean Duvignaud, el teatro se encuentra en suma involucrado con las experiencias que nutren la vida social y es quizá el arte más sensible a ellas. En otras palabras, él mismo es una manifestación social. En éste, la obra no sólo implica una relación entre un lector y un texto, sino que va más allá y busca enfrentar dos figuras cinéticas: la representación y el espectador. De modo que en este encuentro no sólo encontramos un factor estético, sino también una *realidad viviente* (Duvignaud, 1966).

De esta manera, es posible identificar al menos dos conjuntos sociales en la representación, por un lado el conjunto de actores ligados a la puesta en escena (directores, actores, técnicos y otros) y, por otro el conjunto de espectadores del montaje. Mediante la sinergia entre el trabajo de los primeros junto con la acción de asistencia y apreciación de los segundos, se articula y hace posible la representación teatral.

Cabe destacar, por tanto, el papel central que adquieren en esta relación los espectadores de teatro. Según el sociólogo José María de Quinto (1969), para que una obra artística pueda alcanzar su más completa realización, resulta necesaria la existencia de un grupo objetivo de personas a las cuales pueda ser destinada, tal que, si se pudiese construir, por el contrario, una obra de arte impermeable a la sociedad ésta “carecería de sentido para sus potenciales gozadores, toda vez que su lenguaje y significación resultarían inextricables, no podrían explicarse nunca...” (1969: 7). Esto se mantiene para el caso de los públicos de teatro, respecto a los cuales las investigadoras chilenas Hurtado y Moreno indican que:

La afirmación de que el teatro encuentra su momento pleno frente a un público presente adquiere mayor relevancia cuando el realizador teatral, más allá de ver al público como un soporte financiero, lo concibe como un interlocutor que complementa y activa la proposición dramática subyacente en la puesta en escena. (1982: 1).

En consecuencia, para la realización de una obra teatral en el sentido lato del término, se requiere de la presencia física de un público que participa activamente, comprendiendo e incorporando lo observado. De ahí la importancia de los espectadores como parte fundamental de la representación teatral.

Siguiendo en el contexto chileno, en los últimos años se evidencia un aumento de la cantidad de espectadores de obras teatrales. De acuerdo a las cifras entregadas por el Instituto Nacional de Estadísticas [INE] y el Consejo Nacional de Cultura y las Artes [CNCA] (2008), desde 2004 a 2007 se produce un aumento de 35%¹ en el número de personas asistentes a obras de teatro en nuestro país. Por otro lado, según la Encuesta de Consumo Cultural (ECC) llevada a cabo entre los años 2004 y 2005 por el CNCA (2007^a), la mayoría de las personas que han asistido al teatro en el periodo de un año declara asistir hasta tres veces al año, situándose como una actividad más frecuente que la asistencia a exposiciones de arte, museos, circo y espectáculos de danza.

¹ Diferencia porcentual entre los años 2004 y 2007, que considera el número de espectadores de obras de público general y de público infantil, así como con entrada gratuita y pagada.

La mayor participación de parte de la ciudadanía chilena en las obras de teatro ofrecidas en nuestro país, en calidad de espectadores, se observa como un favorable indicio que hace pertinente una mayor profundización en el conocimiento de estos grupos, particularmente en la medida que se intente conocer más respecto de las dinámicas y motivaciones que subyacen a la asistencia al teatro.

Según el crítico teatral Javier Ibacache, poco se sabe en Chile acerca de la naturaleza de los elementos que motivan esta forma de participación, puesto que “la mayoría de los estudios documenta estadísticas (...) o infiere porcentajes de demanda de las manifestaciones artísticas (...). Las motivaciones que están en la base quedan entregadas al campo de las especulaciones la mayor parte de las veces.” (Ibacache, en CNCA, 2008: 57).

De este modo, se pretende realizar un estudio que aborde precisamente este elemento, como una vía para comprender mejor el comportamiento de los espectadores al asistir al teatro. Se parte de la base que presenciar una función teatral implica un desplazamiento físico por parte de los individuos, tal como señala la ECC, respecto de que la asistencia al teatro “se caracteriza por ser consumida en el espacio público y requerir, por tanto, del desplazamiento de sus potenciales consumidores.” (CNCA, 2007^a: 22). A partir de ello, se estima que esta movilización se expresa de acuerdo a un conjunto de motivaciones relacionadas entre sí.

En particular, se procura una revisión de las motivaciones e incentivos que mueven a las personas a asistir al teatro y cómo ellas pueden responder a un cierto orden, de acuerdo a la importancia que adquieren para los propios espectadores. En otras palabras, se intentará responder a preguntas como: ¿qué factores explican que una persona decida acudir al teatro?, y las posibles justificaciones ¿son susceptibles de ser ordenadas en razón a la importancia atribuida a ellas por parte de los espectadores?

Para ello, en primer lugar se realizará una revisión teórica que permitirá deducir los principales factores a considerar², para luego contrastar empíricamente la posibilidad de establecer un orden de importancia entre ellos desde la perspectiva de los espectadores, a través de la utilización de diversas herramientas metodológicas y estadísticas, consistentes en la aplicación de un instrumento específicamente diseñado para esto y de su análisis mediante un procedimiento matemático y estadístico *ad hoc*.

Así, abordar estos elementos en la misma práctica donde se expresan permite identificar y explicar un comportamiento social y, en este sentido analizar cómo se manifiestan los miembros de nuestra sociedad en su calidad de espectadores dentro de un ámbito constitutivo de la sociedad como es el ámbito artístico, contribuyendo con ello a la producción y reproducción de este arte en la sociedad chilena. En especial, se contará con información que permitirá conocer en mayor profundidad cómo se configura socialmente este ámbito en la actualidad y en nuestra propia sociedad.

² Una primera aproximación se encuentra en el apartado inmediatamente subsecuente, procediendo a completarse en el apartado “Teorías y conceptos de referencia” de este informe.

2. Antecedentes.

El análisis de los espectadores de teatro en la sociología.

El presente estudio toma como unidad de análisis a los públicos del teatro como agrupación social y sociológica. En referencia a ellos, señala Patrice Pavis que se componen de un conjunto de espectadores individuales que al momento de la representación se presentan como un solo cuerpo: “se convierte en un cuerpo de pensamientos y deseos, en una escucha perceptiva que atenaza a los actores” (Pavis, 2000: 258).

Es posible colegir de esta aproximación la noción de grupo como constitutiva de los espectadores de teatro. Al momento de reunirse para presenciar un espectáculo teatral éstos se constituyen como un grupo en el sentido que Gurvitch imprimió al término, es decir una “unidad colectiva real y parcial, directamente observable y fundada sobre actitudes colectivas, que tienen una obra común que cumplir” (Gurvitch en Fernández, 1999: 139). De este modo, pueden hallarse grupos de espectadores cohesionados o no y, por ende, estables en el tiempo o no; sin embargo, lo central reside en la existencia de actitudes y expectativas comunes orientadas a la acción de asistir a un espectáculo teatral, que se funden en aquellos “pensamientos y deseos” en el momento de la apreciación de dicho espectáculo.

Estos grupos de espectadores constituyen, asimismo, un objeto de investigación que ha dado lugar a diversos análisis teóricos y empíricos dentro de la disciplina sociológica. Entre ellos destacan por un lado, las investigaciones sobre las condiciones de la recepción teatral y, por otro los análisis acerca de los procesos de comprensión del espectáculo por parte de los espectadores. Como se verá más adelante, frecuentemente los investigadores combinan ambas alternativas, las que a su vez, han sido trabajadas desde perspectivas metodológicas que incluyen tanto lo cuantitativo como lo cualitativo.

Las primeras comprenden aspectos de carácter socio-cultural, así como ciertas condiciones materiales, que modelan en mayor o menor medida la recepción del público, tales como su composición sociodemográfica, el nivel educacional y las competencias culturales que se poseen, los precios establecidos para acceder a los montajes, las expectativas previas respecto de la obra a presenciar (dramaturgia, desempeño de los actores y del director, etc.), así como valoraciones relacionadas con la infraestructura disponible y con la puesta en escena (utilería, escenografía, iluminación, entre otras). Estas temáticas han sido trabajadas predominantemente en base a diseños cuantitativos de investigación, mediante la elaboración de cuestionarios de diverso carácter.

Cabe señalar que los estudios iniciales sobre públicos de teatro que obedecían a un carácter cuantitativo, fueron objeto de fuertes y numerosas críticas por parte de la comunidad científico social, por cuanto se consideraba que ellos utilizaban razonamientos estadístico-descriptivos que no permitían mucho más que dar cuenta de la estructura sociodemográfica de estos grupos, generando análisis más bien superficiales centrados en la observación de los hechos y no en su verdadera explicación (véase por ejemplo, Gurvitch, 1956 en Pavis, 2000; Duvignaud, 1966; De Marinis, 2005 y De Marcy, 1973 en De Marinis, 2005). Autores como Duvignaud argumentaron en relación a esto:

Ninguno de los estudios sobre públicos teatrales realizados hasta ahora es satisfactorio, porque todos permanecen en el nivel de la sociografía y no tocan las profundas actitudes que deberían ayudar a definir las tendencias reales que caracterizan la configuración general de un público... (Duvignaud, 1966: 37).

En consecuencia, los aspectos descritos más arriba corresponden a variaciones relativamente actuales –a partir de fines de la década de 1980-, desarrolladas para captar un espectro más amplio de problemáticas vinculadas al análisis de los espectadores teatrales. En este sentido, el presente estudio pretende a su vez soslayar dicha dificultad, evitando permanecer en el plano descriptivo y, por el contrario, utilizarlo para contribuir a desarrollar y explicar un posible ordenamiento de los diversos factores que subyacen a la acción de asistir a una representación teatral, cual es el objeto central de este trabajo.

De esta manera, existen cuestionarios dedicados al análisis de la recepción teatral y sus condiciones, que representan buenos ejemplos de la integración de los elementos anteriormente revisados; a saber, los cuestionarios propuestos por Anne Ubersfeld y Patrice Pavis. El cuestionario de Ubersfeld considera, entre otros, los “Apoyos materiales del montaje” (publicidad, utilización de espacio público/privado), “La entrada” (en base a qué criterios se ha elegido el montaje por parte del espectador, costo económico de la entrada y qué impacto generó en el presupuesto personal) y “La recepción” (cómo se ha comprendido/percibido el proyecto y si es que el público fue interpelado globalmente) (Helbo, 1987 en Pavis, 2000: 50). Es posible observar que en un principio se incluyen variables que buscan aprehender las condiciones materiales y socioculturales de la representación, para luego terminar introduciendo aspectos propios de la percepción del espectáculo.

El cuestionario de Pavis por otro lado, añade nuevos elementos, -como la escenografía y el sistema de iluminación- mientras que profundiza en otros -como los espectadores del espectáculo -, razón por la cual podría considerarse más completo que el anterior. De este modo, inicialmente contempla los ámbitos materiales del montaje (la escenografía, el sistema de iluminación, los objetos y su utilización, el vestuario, y maquillaje, entre otros), luego integra el examen de las cualidades de los actores, de la función de la música y del silencio, y del texto en la puesta en escena; para pasar a un ítem dedicado al espectador y finalmente a un balance con las principales observaciones y sugerencias, de parte del observador (Pavis, 2000: 51-53).

Es menester tener en cuenta que esta propuesta incluye el examen de ámbitos que involucran la producción del montaje, así como su recepción, en base a un diseño que lo constituye como un instrumento destinado a un observador-investigador que se aboca a realizar el análisis de un espectáculo teatral, más que a un conjunto de espectadores, por cuanto en la globalidad del cuestionario no se contempla su perspectiva y, por ende, no podría ser aplicado a ellos directamente.

Sin embargo, al incluir un ítem dedicado por completo al espectador, posee la ventaja de profundizar en elementos claves para el análisis de las condiciones de recepción del montaje: se incluyen preguntas sobre las expectativas previas respecto de la representación (texto, director, actores), los presupuestos necesarios para apreciar el espectáculo, la reacción del público, el papel del espectador en la producción de sentido, es decir, si es que la lectura que se propone es unívoca o plural, y cómo se manipula la atención del espectador durante la puesta en escena (Pavis, 2000: 52-53).

Por último, es posible citar un tercer acercamiento a este tipo de análisis, orientado específicamente al estudio de los espectadores, llevado a cabo por Guy y Mironer en colaboración con el Ministerio de Cultura francés (1988), a través de la aplicación de una encuesta a la población francesa de 15 años y más, la cual contempló variables como la composición sociodemográfica del público, los factores de elección del montaje en particular, la valoración de los precios de entrada, las opiniones respecto de dicho montaje, así como la generación de tipologías en base a la *expertise* como espectador de teatro (espectador experto/novato, entre otras).

Esta encuesta incluye nuevas variables respecto de las anteriores, lo cual permite profundizar aún más en el conocimiento de los grupos de espectadores de teatro. No sólo resulta novedosa al proponer la elaboración de un sistema de clasificación de espectadores de teatro en base a distintos perfiles calificativos, sino que introduce los factores según los cuales los espectadores eligen un montaje en particular. Esto último se vincula más estrechamente -aunque de modo indirecto-, con el propósito de la presente investigación, en la medida que integra las motivaciones implícitas en la asistencia al teatro, sin embargo aquellos factores refieren a la asistencia a un espectáculo específico y no al conjunto de ellos en general.

Por otra parte, el espectador no sólo se vincula con la representación dramática en base a sus condiciones de recepción, sino también se sucede en el desarrollo de la misma un proceso de percepción, comprensión y valoración que define a su vez el proceso mismo de recepción, el cual ha sido objeto de diversas reflexiones teóricas, así como de estudios

empíricos. Debido al carácter de este análisis, los estudios sociológicos en este ámbito se han visto obligados a interactuar con otras disciplinas como la psicología y la antropología.³ En este sentido, es posible exponer un estudio realizado por el teórico e investigador teatral Marco de Marinis, como un caso interesante de la aplicación de esta perspectiva de análisis.

Este estudio fue realizado en la ciudad de Prato, Italia durante el año 1984 e indagó en la relación establecida entre el espectador y el espectáculo (denominada *relación teatral* por el autor), “en tanto relación de comunicación–manipulación de los procesos interpretativos del espectador” (De Marinis, 2005: 110).

La aplicación se llevó a cabo mediante la combinación de técnicas cuantitativas y cualitativas de análisis de datos, y comprendió a su vez, aunque de modo secundario, el estudio de las condiciones de la recepción teatral. De este modo, fue utilizada en primer lugar, una encuesta para estudiar la composición sociocultural del público, específicamente el lugar que ocupa el teatro en los intereses personales y las características de sus *competencias teatrales*, concepto entendido por el autor como el conjunto de herramientas (habilidades, aptitudes, conocimientos) que permiten al espectador comprender una representación teatral. En segundo lugar, se llevaron a cabo diversas entrevistas en profundidad para analizar los procesos receptivos de los espectadores y comprender en mayor profundidad los procesos cognitivos del espectador; lo cual pretendía ser relacionado con lo hallado en la fase cuantitativa (De Marinis, 2005).

Lamentablemente, el estudio no pudo ser completado en su totalidad, aunque el autor señala que sí se obtuvieron algunos resultados parciales. Fundamentalmente, fue posible concluir que el análisis de las relaciones entre las competencias teatrales y el proceso de comprensión del espectador indica “la importancia que tienen en la determinación de las modalidades y de los resultados de la recepción del espectador (...), los factores motivacionales, pulsionales, afectivos y axiológicos.” (De Marinis, 2005: 112). Es posible colegir de ello que los factores motivacionales ocupan un lugar relevante no sólo

³ Véase por ejemplo, Patrice Pavis (2000).

en el momento previo a la representación, sino que su efecto también se encuentra presente durante el desarrollo de ésta, es decir, en el propio proceso de comprensión del espectador.

En suma, los antecedentes presentados constituyen un buen punto de partida para la investigación en curso. En primer lugar, exponen distintos modos posibles de analizar los grupos de espectadores de teatro, ya sea en virtud de las condiciones previas del espectador de teatro para recepcionar el espectáculo, o bien de acuerdo a los procesos acaecidos en su recepción. En segundo lugar, informan acerca de cómo se ha desarrollado la utilización de algunas variables relacionadas a este estudio, como los factores que motivan la elección de una obra y las variables de composición sociodemográfica. En tercer lugar, demuestran la ventaja de optar por una metodología de trabajo que combine técnicas cuantitativas y cualitativas, en virtud del mayor potencial de información que ello permite abordar, enriqueciendo de esta forma el análisis del objeto de estudio en cuestión.

Los distintos modos de analizar a los espectadores, mencionados más arriba, pueden ser concebidos haciendo un paralelo con los distintos momentos en el desarrollo de un espectáculo teatral, desde un punto de vista temporal. Así, el estudio de las condiciones de la recepción teatral, en tanto estudio del bagaje socio-cultural que poseen los espectadores, puede ser situado temporalmente en el momento previo a que comience la función, mientras que el estudio de los procesos interpretativos de la recepción tiene lugar una vez que la función ha comenzado. Por su parte, la presente investigación indaga en los factores motivacionales ligados a la acción de asistir a un espectáculo teatral, de modo que su estudio se inserta asimismo en un segmento temporal previo al comienzo de la función.

Con todo, existen otras investigaciones y reflexiones dedicadas a la comprensión de estos grupos sociales que complementan los antecedentes hasta ahora presentados y que, además, han sido desarrolladas en el contexto geográfico y cultural que interesa investigar. De tal modo, se procede a presentar un conjunto de hallazgos relevantes al análisis de los públicos del teatro en nuestro país.

El análisis de los espectadores de teatro en Chile.

El estudio de los individuos que asisten al teatro como espectadores ha sido abordado desde variadas perspectivas y disciplinas en Chile⁴. A continuación se presentan cuatro instancias de investigación que develan interesantes datos y reflexiones, constituyendo en conjunto una notable contribución al conocimiento de estos grupos.

El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA], órgano estatal encargado de elaborar e implementar políticas públicas para el desarrollo cultural (CNCA, 2009), aplica entre los años 2004 y 2005 la primera Encuesta de Consumo Cultural (ECC) a la población de 15 años o más y a nivel nacional, que tuvo por principal objetivo “registrar acabada y sistemáticamente la industria cultural y los sectores creativos en Chile, además de dimensionar el acceso y la participación de la ciudadanía en los bienes y servicios culturales, poniendo énfasis en sus percepciones, preferencias y gustos” (CNCA, 2007^a: 4).

La asistencia al teatro fue trabajada como una dimensión del consumo cultural, entendido éste como el “acceso efectivo a una serie de bienes, servicios y actividades, entre los que se cuenta el cine, el teatro, las exposiciones de artes visuales, la lectura de libros, etc. Esto quiere decir que se entiende como una práctica que toma diversas formas (...) [como la] asistencia a espectáculos culturales, donde el consumidor es un espectador....” (CNCA, 2007^a: 10).

Las cifras relacionadas con la asistencia al teatro muestran que aproximadamente un quinto de los encuestados asistió al teatro durante el último año (20,1%), la mayoría de los cuales declaró asistir con una frecuencia de hasta tres veces al año, como se mencionó previamente (CNCA, 2007^a: 34). Asimismo, se les consultó sobre el medio que utilizan para informarse acerca de las obras de teatro, donde destaca el alto porcentaje que señaló a

⁴ Considérese por ejemplo, las distintas modalidades de los estudios llevados a cabo por el Instituto Nacional de Estadísticas en esta materia, al menos durante la última década, como las Encuestas de Consumo Cultural y Tiempo Libre, los Anuarios de Consumo Cultural y las Encuestas de Espectáculos Públicos, entre otras. Asimismo, Ceballos, Celhay y Kim en 2008 publican las Audiencias del Teatro en Chile, estudio sobre las audiencias de teatro basado en una perspectiva económica y sociodemográfica.

familiares y/o amigos, así como el bajo porcentaje que señaló a Internet como el principal medio de información, tal como se observa en la siguiente tabla:

Tabla Nº 1: Medio de Información sobre obras de teatro (Elaboración propia a partir de [CNCA, 2007^b])

Medio	Porcentaje
Radio	8,7
Televisión	10,8
Prensa escrita	19,7
Internet	4,0
Publicidad en espacios públicos	19,8
Amigos y/o familiares	37,0
Total	100,0

Los sujetos que declararon no haber asistido ninguna vez en el último año al teatro fueron consultados acerca de las razones de aquello, respecto a lo cual indican como principales justificación la “falta de tiempo” y la “falta de dinero” (34,5% y 24,1% en primera y segunda mención, respectivamente) (CNCA, 2007^b).

Por otro lado, el Informe Anual de Cultura y Tiempo Libre llevado a cabo por el Instituto Nacional de Estadísticas [INE] en convenio con el CNCA, muestra que en 2007 el número de espectadores de obras teatrales aumenta un 43%⁵ respecto de 2005, incremento notable considerando además que el número de espectáculos teatrales en cartelera en el país registradas entre ambos años se mantiene relativamente constante (4.704 y 4.728, respectivamente) (INE y CNCA, 2008).

El potencial informativo de las cifras presentadas permite conocer la manera en que se estructura la presencia del teatro en la vida cotidiana de las personas, y también proyectada en el tiempo. En particular, al conformar la falta de dinero una de las razones principales por las cuales no se asiste al teatro, se deduce que los medios económicos inciden en la decisión de asistir o no a una obra teatral. Asimismo, el gran aumento de espectadores de teatro en los últimos años evidencia que esta forma artística está siendo

⁵ Diferencia porcentual entre los años 2005 y 2007, que considera el número de espectadores de obras de público general y de público infantil, así como con entrada gratuita y pagada.

recibida en nuestro país por un mayor número de personas, posibilitando así una mirada optimista acerca del alcance actual que posee el teatro en la vida de las personas.

Especialmente, llama la atención el importante lugar que ocupan los familiares y amigos como fuente de información de obras teatrales, lo que conlleva a considerar los contactos sociales y la sociabilidad como factores preponderantes en la asistencia al teatro, reforzando de esta manera el carácter eminentemente social de esta práctica cultural.

Es importante añadir a esta idea lo hallado en el Informe sobre Desarrollo Humano en Chile (IDH) del año 2002, llevado a cabo por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD], donde si bien no se consideró en el análisis el teatro como uno de los elementos de consumo cultural, destacó la relación existente entre la sociabilidad y consumo cultural. Esto permitió concluir que en cualquier situación económica, “quienes declaran una mayor inserción en redes sociales –tienen más amigos y lo pasan bien con ellos; y tienen un mayor nivel de participación en instituciones- consumen más cultura” (2002: 172).

Una tercera aproximación a los públicos del teatro fue realizada por las sociólogas e investigadoras teatrales Hurtado y Moreno (1982), quienes indagaron en las características de los públicos asociados al teatro independiente. A partir de 1976 un grupo de compañías de teatro independiente (Ictus, TIT, La Feria, entre otras) lograron conformar un espacio alternativo que pretendía indagar en el nuevo orden social y moral vigente en Chile a consecuencia del golpe militar y el inicio del régimen dictatorial, ocurridos a partir del 11 de septiembre de 1973, “...criticándolo desde la afirmación de valores más permanentes como el de la solidaridad, la dignidad, el trabajo y la convivencia democrática.” (Hurtado y Moreno, 1982: 3). El trabajo crítico y de recuperación de los valores nacionales, situó a estos grupos como un espacio de reencuentro colectivo con una identidad nacional, imposible de ser expresada de otra manera (Hurtado y Moreno, 1982).

De este modo, su trabajo consistió en conocer los públicos receptores de esta nueva forma de expresión teatral, sosteniendo como hipótesis central que al expresar dichas

compañías una propuesta ética y estética definida, convocaba a un público más o menos estable que se sentía interpretado e interpelado por ella. Se aplicó una encuesta al público de determinadas obras presentadas por cinco de estas compañías, la que contemplaba como principales temas la identificación socioeconómica del espectador, los tipos de medios artísticos y comunicativos con los que ellos se relacionan, los hábitos y tipos de información empleada para asistir al teatro y la constatación de si conforman un público estable para cada compañía (Hurtado y Moreno, 1982).

En relación al tercer tema a investigar, se consultó a los participantes sobre la frecuencia de asistencia a las obras de una determinada compañía, el tipo de público desde una perspectiva ideológica que sigue a cada compañía, las razones que motivaron dicha asistencia, la evaluación que se asigna a cada obra, los medios de información para asistir al teatro y sobre las principales dificultades para asistir.

Las conclusiones principales indican que el público analizado encontraba en el teatro “una satisfacción a sus necesidades de reflexión sobre la realidad y de entretenimiento o goce estético” (Hurtado y Moreno, 1982: 80), dejándose orientar según esto su evaluación y asistencia a determinadas obras. Asimismo, el teatro “de mera distracción” fue tajantemente excluido por el público que declaraba seguir una ideología no oficialista, ideología representada por este tipo de compañías. Por último, dentro de los principales problemas para asistir al teatro se encontró la falta de medios económicos, lo cual fue corroborado además, por el hecho de que al reducirse el costo de la entrada, se hacían presentes sectores socioeconómicos más diversificados (Hurtado y Moreno, 1982).

Si bien este estudio posee una larga data, no pierde su relevancia para la investigación en curso y, por ende, tampoco su vigencia. En efecto, su realización supone un exhaustivo análisis sobre los espectadores de teatro, centrado en múltiples ámbitos que consideran no sólo la identificación estadística de su composición, sino también la explicación de su asistencia desde un punto de vista motivacional, valorativo e ideológico, enfoque que hasta el día de hoy resulta de cierta dificultad encontrar en la literatura especializada. En específico, permite contar con una caracterización puntual de los públicos

de la época, respecto de aquel teatro que se erigió como una crítica al orden impuesto a partir de los primeros años de la última dictadura en Chile, intentando su comprensión según los argumentos y preferencias que los guiaban a seguir dicha forma de expresión teatral.

En esta misma línea, cabe mencionar un estudio realizado más recientemente por la Escuela de Espectadores de Teatro (EET), la que constituye una iniciativa llevada a cabo a comienzos del año 2008 por el periodista y crítico teatral Javier Ibacache y la investigadora y dramaturgista Soledad Lagos, planteada como:

Un espacio de análisis y discusión de los distintos lenguajes de las creaciones teatrales (...), estructurada a la manera de un taller de apreciación teatral, que se desarrolla en sesiones unitarias gratuitas y abiertas a todo público, con la participación de directores, dramaturgos, actores y creadores vinculados a las artes escénicas. (Ibacache y Lagos, 2008: 8).

El estudio fue realizado el mismo año, en la ciudad de Santiago y contempló la aplicación de una encuesta a los participantes de los talleres con el objeto de identificar la composición y la participación del público asistente a la EET, caracterizar el consumo cultural teatral, y clasificar a los espectadores de acuerdo a su nivel de implicancia con el teatro (aspirante, frecuente y ocasional). El segundo objetivo contempló numerosas líneas indagatorias, entre las cuales destacan la valoración de la actividad teatral en la sociedad, los factores que determinan la elección de una obra, la evaluación de la oferta teatral, de la infraestructura teatral, y los medios de información para acceder al teatro (EET, 2008).

Los principales resultados demuestran que la gran mayoría de los encuestados consideran el teatro como una actividad cultural importante. Asimismo, un 61% señala que el beneficio buscado al asistir al teatro es “apreciar una obra en sí, su estética, contenido y las emociones que trasmite”, un 32% asiste buscando “enriquecerse personal y culturalmente” y sólo un 3% afirma que el beneficio radica en “entretenerse y pasar un rato agradable”. Por otro lado, el factor considerado como más determinante en la elección de

una obra es el “tema o contenido” (28%), mientras que en relación a los obstáculos que frenan la asistencia al teatro, un 53 % de los encuestados afirma que es el “valor de las entradas” su principal impedimento, lo cual concuerda con la percepción del 65% de ellos, respecto de que el precio de las obras es “caro” (EET, 2008: 15-27).

Así, a más de veinte años del estudio realizado por Hurtado y Moreno (1982), se observa que en la selección de una obra de teatro, el tema contenido en ella sigue siendo un elemento importante, aunque se debe considerar que las categorías de respuesta son distintas en este caso y no se incluye, por ejemplo, la alternativa “obra con vigencia en la actualidad”, la cual representó las mayores frecuencias en aquella investigación precedente. Algo similar podría decirse respecto del factor económico implicado en la asistencia, pues éste sigue constituyendo uno de los principales impedimentos para acceder a las obras de teatro.

Por otro lado, la inclusión de la pregunta por el beneficio buscado al asistir a los montajes se presenta como una novedad, en la medida que algunas de sus categorías habían sido tratadas como parte de las razones para elegir una obra (el “pasar un rato agradable”, por ejemplo). Este giro representa una ventaja para efectos del presente estudio, pues permite una aproximación a las razones implicadas en la asistencia al teatro en general y no sólo a las razones para elegir una obra en particular.

En definitiva, los antecedentes conformados por los estudios revisados dan lugar a la emergencia de inquietudes que implican profundizar en el análisis de las razones que motivan a las personas para asistir al teatro. En otras palabras, resultaría interesante conocer cuáles razones son más y menos importantes en la decisión de acudir a una función teatral, como por ejemplo si el precio de las funciones –como limitante para asistir al teatro– resulta más determinante que apreciar el espectáculo desde su propuesta estética. Es por esto que se procede a recapitular en este aspecto, señalando cuáles serán los principales elementos a considerar en este estudio.

Hacia una explicación de la asistencia al teatro.

La acción de asistir a una obra teatral puede ser concebida como un proceso al cual subyacen diversos motivos que son conjugados para concretar dicha asistencia. De este modo, ante la magnitud de razones posibles, se limitará su análisis a lo que ofrecen a este respecto los antecedentes previamente revisados.

Estos antecedentes permiten afirmar que en general, las razones de la asistencia al teatro no son comúnmente tratadas como tales. En efecto, resulta frecuente la pregunta por las razones de no asistencia o las dificultades de asistencia, mientras que escasean las interrogantes dirigidas directamente a las razones de asistencia en un sentido positivo. Así, sólo los estudios de Guy y Mironer (1988), Hurtado y Moreno (1982), y de la EET (2008) logran aproximarse a este objeto.

En particular, es posible extraer de estos dos últimos el primer conjunto de razones a considerar en la presente investigación, a saber, aquellas relacionadas con la apreciación estética de un espectáculo teatral y la actividad recreativa que ella supone, donde se incluye el goce respecto de la calidad estética de una representación, así como su constitución como un espacio de entretención y esparcimiento, respectivamente. A este respecto es posible agregar la concepción de Pavis, para quien la apreciación estética de un espectáculo teatral estaría relacionada ineludiblemente con el concepto de recepción del espectáculo por parte de los espectadores, el que “siempre plantea un problema que atañe a la estética...” (Pavis, 1980: 404), en la medida que al verse confrontado con el objeto artístico, “el espectador se sumerge literalmente en un baño de imágenes y sonidos” (Pavis, 1980: 404).

De este modo, en el presente estudio la apreciación de la calidad estética será definida a través de la recepción del espectáculo, suponiendo la interpretación y valoración por parte de los públicos, del conjunto de elementos representados en escena en un espectáculo teatral, desde la perspectiva de “las sensaciones y el impacto de la obra de arte

en el sujeto perceptor” (Pavis, 1980: 404)⁶; como por ejemplo, la iluminación, el sonido, la escenografía utilizada, el tratamiento de los temas en juego y el desempeño escénico de los actores, entre muchos otros.

Se ha optado por incluir en el análisis el conjunto de estas variables, debido a que han sido contrastadas empíricamente y, a partir de ello, representan altas frecuencias de respuesta entre los participantes de ambos estudios⁷, lo cual indica que constituyen un motivo importante al decidir asistir a una obra. Así, este conjunto será agrupado como una dimensión de las motivaciones de asistencia al teatro, que para su mejor comprensión será denominada “*factores de apreciación y recreación*”.

En segundo lugar, prácticamente en la totalidad de los estudios se observa la inclusión del factor costo económico, aunque usualmente en un sentido negativo. Esto debido a que suele ser abordado como parte de las dificultades u obstáculos a la asistencia al teatro. No obstante, se ha mencionado que la cantidad de personas asistentes al teatro ha aumentado en los últimos años, situación que para el caso de asistir pagando por la entrada se traduce en un aumento de 19,5% entre 2005 y 2007 (INE, 2008). Complementariamente a esto, de acuerdo a la Encuesta de Presupuestos Familiares de 2007 se identifica un incremento en la proporción del presupuesto familiar de los chilenos destinada a actividades artístico-culturales, donde el gasto dirigido a obras de teatro, danza y conciertos aumenta un 17,9% entre 1997 y 2007 (INE, en CNCA, 2008).

En consecuencia, es posible discutir su carácter de obstáculo para asistir a una obra teatral, siendo más adecuado concebirlo sencillamente como un factor a ser evaluado, previo a acudir a una obra teatral. Es así como será abordado en el presente estudio, es decir, más en términos del rol que ostenta al momento de definir la asistencia a una obra teatral, que como una dificultad o limitación.

⁶ Para mayor referencia sobre la distinción entre espectáculo teatral, representación, entre otros conceptos utilizados en el presente estudio, véase el conjunto de definiciones presentado en los anexos de este documento.

⁷ Cabe señalar que si bien en el estudio de Hurtado y Moreno (1982), la categoría referente a la entretención sí obtiene altas frecuencias, en el estudio de la ETT (2008) no ocurre de tal modo, como se pudo observar previamente. No obstante, se decide considerarla debido a que se estima puede aún ser un factor importante en públicos heterogéneamente constituidos.

Por último, se considera pertinente incluir un tercer elemento a evaluar en la asistencia al teatro. Como se dijo al inicio, esta asistencia es considerada como un comportamiento social, así como las diversas acciones involucradas en la representación teatral en su conjunto, reflexión teórica que será retomada más adelante en este estudio. Por lo pronto, pueden formularse algunas interrogantes definitorias, en primer lugar, ¿hasta qué punto puede ser considerada una conducta “sociable” la asistencia al teatro? y ¿el asistir en compañía de otro, puede suponer una motivación para ello? Es sabido que los espectadores de teatro constituyen grupos, por tanto bien podría suponerse que ellos contienen a su vez subgrupos de amigos, familiares, conocidos, etc., cada vez que se reúnen para presenciar y apreciar un espectáculo teatral.

Como se pudo observar, de un lado, en los términos de PNUD (2002), la sociabilidad se relaciona en un sentido positivo con el consumo cultural, en la medida que constituye un elemento promotor de la participación de espectáculos artístico-culturales y, de otro, la principal fuente de información que los espectadores utilizan para acceder al teatro son los amigos y familiares (CNCA, 2007^a), todo lo cual constituye un gran indicio de la importancia de las relaciones sociales en dicho acceso.

A partir de ello, podría sospecharse que este principio se hace extensivo al momento de concretar la asistencia, es decir, al determinar asistir a un espectáculo teatral entran en juego ciertas pautas de sociabilidad que se traducen, en definitiva, en que los sujetos en general no asisten solos, sino acompañados. En consecuencia, se estima que la sociabilidad puede formar parte de las motivaciones o alicientes que llevan a las personas a asistir al teatro.

Es menester dejar en claro el carácter conjetural de lo enunciado anteriormente. Hasta el momento, no se dispone de estudios que hayan integrado las pautas de sociabilidad en la asistencia al teatro u otro tipo de espectáculo, como parte de un objeto de investigación, por lo tanto será tratado en este estudio bajo un enfoque eminentemente

exploratorio⁸. En particular, este elemento será contrastado mediante su inclusión como un tercer factor a considerar en la asistencia al teatro.

La decisión de introducir la sociabilidad y su relación con los espectadores en la investigación posibilita una vía para conocer en mayor profundidad una de las manifestaciones intrínsecamente sociales de la asistencia al teatro, constituyendo un aspecto clave en el estudio sociológico de los espectadores de teatro. De esta manera, no sólo implicaría entablar una discusión respecto a dicha relación, sino también respecto al propio alcance que adquiere este aspecto de lo social en el marco de la actividad teatral, desde la perspectiva de los espectadores.

En suma, en este estudio se distinguen fundamentalmente tres motivaciones susceptibles de explicar la asistencia al teatro: los factores de apreciación y recreación derivados de ella, el factor costo económico y las pautas de sociabilidad involucradas. Se indagará en la posibilidad de constituir entre ellos un orden de prioridad, establecido según la importancia atribuida a cada uno por parte de los espectadores.

⁸ Sin perjuicio de que el concepto de sociabilidad será debidamente desarrollado como categoría sociológica, reflexión presentada en la sección “Teorías y conceptos de referencia” de este informe.

3. Pregunta de investigación y objetivos.

A partir de lo planteado anteriormente, es posible definir la pregunta y los objetivos que guiarán esta investigación:

¿Es posible establecer un orden de importancia entre los factores de apreciación y recreación, el factor costo económico y las pautas de sociabilidad, como motivaciones de la asistencia al teatro, por parte de los espectadores de teatro, en la región Metropolitana de Santiago en el año 2009?

Objetivo General

- Caracterizar a los espectadores de teatro, según la importancia atribuida por ellos a los factores de apreciación y recreación, el factor costo económico y las pautas de sociabilidad, como motivaciones de la asistencia al teatro, en la región Metropolitana de Santiago en el año 2009.

Objetivos específicos

1. Identificar la posición relativa de los factores de apreciación y recreación, respecto del factor costo económico y las pautas de sociabilidad, según la importancia atribuida a ellos por parte de los espectadores de teatro, en la región Metropolitana de Santiago en el año 2009.
2. Identificar la posición relativa del factor costo económico, respecto de los factores de apreciación y recreación, y las pautas de sociabilidad, según la importancia atribuida a ellos por parte de los espectadores de teatro, en la región Metropolitana de Santiago en el año 2009.

3. Identificar la posición relativa de las pautas de sociabilidad involucradas en la asistencia al teatro, respecto de los factores de apreciación y recreación, y el factor costo económico, según la importancia atribuida a ellos por parte de los espectadores de teatro, en la región Metropolitana de Santiago en el año 2009.

4. Comparar el orden de importancia de los factores de apreciación y recreación, el factor costo económico y las pautas de sociabilidad, según el sexo, edad, ocupación, nivel educacional y nivel socioeconómico de los espectadores de teatro, en la región Metropolitana de Santiago en el año 2009.

4. Hipótesis.

Se confirma la existencia de un orden de prioridad entre las motivaciones de la asistencia al teatro, identificadas previamente. Esto significa que a cada una se le atribuye una importancia distinta a las restantes, pudiendo establecerse un orden diferenciado entre todas ellas, donde la primera es más importante que la segunda y ésta más importante que la tercera.

La estructura de esta jerarquía permitirá identificar en un primer lugar a los factores de apreciación y recreación. Es posible esperar esto en virtud de las altas frecuencias que han concentrado las categorías que agrupan estos factores en el conjunto de estudios empíricos revisados previamente. De modo que, en virtud del mayor conocimiento de antecedentes que respaldan esta afirmación, en comparación a los dos factores restantes, no puede sino conjeturarse que los espectadores percibirán esta motivación como la más importante.

En un segundo lugar, se encontrarán las pautas de sociabilidad involucradas en la asistencia al teatro. Considerando que la asistencia al teatro se configura como un comportamiento social, se estima que la sociabilidad, un elemento inherente a la vida en sociedad -como señalaba Gurvitch (1941)-, adquiere un papel preponderante en la asistencia al teatro. Se ha podido observar que los factores relacionados con los contactos y relaciones sociales de los individuos, como tener amigos, pasarlo bien con ellos, realizar actividades juntos e informarse de espectáculos teatrales en cartelera a través de ellos (PNUD, 2002; CNCA, 2007^a), constituyen elementos que inciden en el consumo cultural general y en la asistencia al teatro en particular; se estima, por tanto, que esto se hace extensivo al considerar la posibilidad de asistir acompañado al teatro como un elemento decisivo en la concreción de dicho comportamiento social.

Por último, el factor económico ocupará el tercer lugar en esta jerarquía. Si bien se ha señalado que el costo económico requerido para acceder a una función teatral como espectador ha constituido históricamente uno de los principales obstáculos para efectuar la

asistencia, se evidenció también que en los últimos años se ha producido en Chile un aumento de la cantidad de personas que efectivamente accede pagando por su entrada, así como que las personas están dedicando una mayor parte de su presupuesto para asistir al teatro. De este modo, podría afirmarse que a largo plazo, un mayor número de individuos estarían accediendo al teatro, por cuanto están dispuestos a gastar su dinero en esta alternativa. Esto implica considerar la posibilidad de que se constituye como un factor relevante, aunque no crucial en la determinación de asistir al teatro, dando paso a otros motivos como los contemplados en este estudio.

5. Relevancia de la investigación.

La relevancia de esta investigación reside en argumentos que se relacionan con su utilidad teórica, metodológica y práctica que, a su vez, justifican su realización.

En primer lugar, esta investigación constituye la posibilidad de profundizar en las reflexiones sobre el arte como un ámbito basal de la vida social y, específicamente en las relaciones que pueden establecerse entre el mundo del teatro y problemas que conciernen a la sociología. De este modo, queda en evidencia la necesidad de apertura de las fronteras disciplinares en esta disciplina a través de problemáticas aplicadas como la tratada en este estudio.

En particular, se pretende situar el foco de atención en los públicos del teatro chileno tomando como antecedente los avances prácticos y teóricos pertinentes realizados fundamentalmente en materia de sociología del teatro. En este sentido, no sólo se sistematizarán los conocimientos conceptuales correspondientes, sino que se someterán a contraste empírico, permitiendo contribuir con información inédita y actualizada, incorporando elementos propios de la realidad chilena. Así, se producirá información valiosa acerca de cómo los miembros de nuestra sociedad en su calidad de espectadores se relacionan con la práctica teatral a través de un comportamiento social específico y fundamental en la representación dramática, a saber, la asistencia a representaciones de obras teatrales.

De este modo, es posible contribuir a profundizar el conocimiento y la comprensión respecto de los espectadores de teatro en nuestro país, en especial en cuanto a las explicaciones que pueden ofrecerse para dicho comportamiento, lo que se concibe como una vía para entender esta problemática de un modo más acabado.

En segundo lugar, esta investigación contribuiría a contrastar un método para explicar la asistencia a los teatros y caracterizar a los espectadores de acuerdo a ello. En efecto, se aplicará un instrumento especialmente diseñado para estos efectos y se utilizarán

diversas herramientas estadísticas de análisis en el marco de un diseño cuantitativo de investigación, lo cual se sitúa como una innovación en la medida que no sólo se elaborará un nuevo instrumento, sino que también se aplicará una técnica muy poco común en estudios de este tipo. Así, se evaluará su alcance para el desarrollo del problema de investigación, constituyendo un avance para futuras reflexiones y estudios, al ser susceptible de considerarse un complemento o un antecedente para distintas propuestas investigativas.

Por último, a través de este estudio se pretende retomar la discusión sobre la importancia que tienen las representaciones artísticas en la vida social de nuestro país y en particular, los grupos encargados de dar vida a dichas creaciones en su puesta en práctica. Estudiar a los públicos del teatro y sus procesos de comprensión significa estudiar un estado de la sociedad en un ámbito determinado y como tal es materia de preocupación de diversas instituciones u organizaciones dedicadas a ello, como centros de investigación de diversa naturaleza y entidades gubernamentales, entre otras.

De este modo, a partir de la información recabada se podrían deducir ciertas orientaciones de acción futura dentro de la política social en el desarrollo de la cultura y las artes, así como en los ámbitos de trabajo de investigadores y gestores culturales, en la medida en que se pueda involucrar en ello el fomento a una mayor cobertura y participación, junto con una mejor recepción y comprensión de actividades artísticas y culturales en los habitantes de nuestro país.

II. Teorías y conceptos de referencia.

Como ha sido señalado, en este estudio se pretende comprender a los públicos teatrales a través de las dinámicas explicativas de su asistencia al teatro. Para ello, es menester revisar un conjunto de relaciones conceptuales centrales, que procederán a enmarcar esta investigación. De este modo, se discutirá en primer lugar, la relación entre el arte y la sociedad, como una vía fundamental para comprender la relación entre ésta y el teatro, así como las principales concepciones susceptibles de hallar en la disciplina sociológica respecto de esta materia; en segundo lugar, se analizarán los principales aportes teóricos al conocimiento de los públicos teatrales, para finalmente abordar la asistencia de los públicos al teatro, desde una perspectiva sociológica.

El vínculo arte-sociedad

El arte en sus diversas formas, ya sea artes visuales, música, danza o teatro puede ser analizado desde distintas perspectivas, como su calidad estética, los símbolos que presenta o representa y también desde su relación con la sociedad que la produce. La realización de este estudio sienta sus bases en este último, es decir, en el marco de las relaciones que pueden establecerse entre el arte y la sociedad, donde se sitúa asimismo la forma teatral de expresión artística, cuyos productos u obras congregan a distintos grupos y dinámicas sociales.

En esta línea, el arte es concebido en primer lugar como una actividad, implicando la imposibilidad de ser escindido de la praxis que le da origen. A este respecto, el filósofo del pragmatismo, John Dewey expone una crítica a la idea de separación entre el arte y la experiencia ordinaria, señalando que “cuando los objetos artísticos son separados tanto de las condiciones de origen, como de su operación en la experiencia, se levanta un muro alrededor de ellos que opaca su significación general” (1949: 5).

Según el autor, esta idea ha encontrado especial fuerza en la era capitalista, donde se identifica un intenso desarrollo de galerías, museos, e instituciones afines, como lugares de pertenencia de los objetos artísticos, mientras que su origen genuino reside en la vida humana común, es decir, en la sociedad:

“La danza y la pantomima, fuentes del arte, del teatro, florecieron como parte de ritos y celebraciones religiosas. El arte musical abundaba en las cuerdas tensas tocadas con los dedos, en el batir la piel estirada, en el soplar con cañas. Aun en las cavernas las habitaciones humanas se adornaban con pinturas (...). Pero las artes del drama, música, pintura, así ejemplificados, no tenían conexión peculiar con teatros, galerías, y museos; eran parte de la vida significativa de una comunidad organizada.” (Dewey, 1949: 8).

De esta manera, Dewey pretende alejarse de esta concepción y recobrar la continuidad entre la práctica social y las artes, argumentando que el producto artístico sólo surge “cuando se expresa la plena significación de la experiencia ordinaria” (1949: 8).

Una vez concebido el arte como emergencia práctica, cabe reflexionar respecto del lugar que éste ocupa en relación a la sociedad, es decir, preguntarse acerca de la naturaleza y el carácter de aquella relación. Estas reflexiones provienen desde el campo de la sociología del arte, donde, siguiendo a Heinich (2002), es posible distinguir tres tendencias principales, que corresponden a su vez a tres generaciones intelectuales históricas dentro de la disciplina. Cada una de ellas adopta nuevos y diferentes principios epistemológicos a esta materia, a la vez que de una a otra se sucede un proceso paralelo de autonomización de la sociología del arte como disciplina.

La sociología del arte emerge no de la sociología, como podría suponerse, sino desde la estética y la filosofía de la primera mitad del siglo XX, donde la tradición marxista e historiadores del arte jugaron un rol principal. Ellos introdujeron el concepto *sociedad* en la relación entre arte y obra artística, provocando una ruptura en esta tradicional noción e inaugurando un nuevo dominio de conocimiento. Esta primera etapa estuvo caracterizada por una aproximación inicial al vínculo entre el arte y la sociedad, concibiendo que éste obedecía no sólo a determinaciones estéticas, sino también sociales, disminuyendo su

autonomía en la medida que se contradecía su consideración como una dimensión ajena a lo social (Heinich, 2002).

Teóricos marxistas como Arnold Hauser propusieron una interpretación del arte y su historia a partir de los principios del materialismo histórico, en el que “las obras de arte son interpretadas como un reflejo de las condiciones socioeconómicas” (Heinich, 2002: 21). Por otro lado, teóricos de la escuela de Francfort como Adorno y Benjamin, consideraron las manifestaciones artísticas como instrumentos de crítica a la sociedad, y como medios de emancipación de las masas frente a la alienación social (Heinich, 2002).

No obstante, es a partir de los aportes de Francastel que el arte comienza a ser pensado más como una esfera generadora de nuevos significados, que como un instrumento o una traducción de las condiciones materiales de existencia; cambio que constituye un punto incipiente en el tránsito de la primera a la segunda tendencia. Así, resulta en suma elocuente la lectura que Heinich realiza al respecto, señalando que con esta formulación “el arte aparece menos como determinado que como determinante, revelador de la cultura que contribuye a construir al mismo tiempo que es producto de ella” (2002: 25).

De este modo, esta primera generación contribuyó a situar el arte como una dimensión que se halla unida a la sociedad, instaurando un aspecto basal para las posteriores reflexiones que se desarrollarían en esta materia; aun considerando la crítica de Heinich (2002) respecto del carácter general, especulativo y causalista de las reflexiones de estos teóricos. Consecuentemente, se verá cómo en las siguientes generaciones esta concepción del arte como espejo de las condiciones de su producción pasa a ser sustituida por otras visiones respecto de la naturaleza de su relación con la sociedad.

En la segunda tendencia, la relación arte-sociedad no es visualizada como una unión donde se suceden relaciones unidireccionales, sino que denota una imbricación más profunda, en la que el arte se encuentra inmerso en la sociedad. Esta generación se forma a partir de la segunda mitad del siglo XX, con autores como Haskell, Baxandall, Burke, Clark y Williams, entre otros, quienes formularon análisis dotados de una mayor complejidad en

la medida que se diluye la primacía de la obra artística como objeto de investigación, predominante en la etapa anterior, y se da paso a la inclusión de otros aspectos propios del proceso creativo, del vínculo entre la esfera del arte y otras esferas de la sociedad –como la política-, y de la recepción como parte de la experiencia artística; lo que se realizó mediante técnicas de investigación empírica, específicamente historiográfica, abandonando de una vez el carácter especulativo de sus conclusiones (Heinich, 2002).

Por tanto, el centro de atención se enfoca en el “contexto –económico, social cultural, institucional- de producción o de recepción de las obras”, es decir, se concibe “el arte *en* la sociedad” (Heinich, 2002: 28). El interés no estriba en una explicación de las obras, sino en un análisis que implica considerar las innumerables interacciones, de diverso grado de complejidad, que se establecen entre la dimensión artística y las diferentes dinámicas de la sociedad: tantas interacciones como ámbitos de la sociedad puedan existir.

En la tercera generación la metodología de investigación no se abocó a documentos históricos, sino a la realidad social propiamente tal. En efecto, esta tendencia, fundamentalmente integrada por sociólogos, se caracterizó por aplicar estudios empíricos, de metodología cuantitativa y cualitativa a las problemáticas relacionadas con el arte, dotando a la sociología del arte de una autonomía sin precedentes. A partir de los años sesenta hasta la actualidad, se observa un interés de parte de sociólogos como Bourdieu, Becker, Heinich, Furio, y algunos revisados en este estudio como Duvignaud (1970), De Marinis (2005) y Hurtado (1982), entre muchos otros, por dar cuenta del “conjunto de las interacciones, de los actores, de las instituciones, de los objetos, que evolucionan conjuntamente para que exista lo que comúnmente llamamos *arte*” (Heinich, 2002: 17).

Así, el análisis se sitúa en los procesos hallados en distintas esferas de la sociedad y su interacción con el conjunto de los procesos propios del arte, considerando el arte no como *incluido* en la sociedad, sino el “arte *como* sociedad” (Heinich, 2002: 42). Esto implica la necesidad de un diálogo interdisciplinario, tanto entre los campos de la sociología, como con otras ciencias sociales; lo que se ilustra claramente cuando Pavis (2000), por ejemplo, elabora su esquema de recepción del texto dramático y del espectáculo

por parte de los espectadores, sintetizando conocimientos propios de la sociología del arte, del teatro, de la semiótica del teatro, de la psicología y antropología, entre otras.

En suma, a partir de esta breve revisión de las principales tendencias en la sociología del arte, es posible observar un avance progresivo, desde un punto de vista teórico y metodológico. El vínculo arte-sociedad constituyó un objeto de reflexiones e investigaciones que fueron modificando su punto de observación y, por ende, los principios epistemológicos respecto de él, en la medida que se dio lugar a una comprensión cada vez más profunda y compleja, a tal punto que se descartó la posibilidad de suponer una direccionalidad en esta relación, afirmando finalmente la existencia del arte en base a interacciones recíprocas entre procesos artístico-sociales.

Por otro lado, la metodología de investigación utilizada fue sofisticándose paulatinamente, partiendo de un método prácticamente inexistente hasta llegar a utilizar técnicas y tecnologías al servicio de la investigación sociológica cuantitativa y cualitativa, permitiendo plantear resultados concretos y denotando una mayor proximidad a la realidad social que se estudia.

A su vez, en el análisis de la tercera concepción respecto del vínculo arte-sociedad realizado por Heinich (2002), encontramos un planteamiento de gran interés para el presente estudio, en la medida que permite una proximidad a su unidad de análisis. La autora señala que el arte se configura en un marco de interacciones entre diferentes momentos de la actividad artística, es decir, la producción, las obras, la mediación y la recepción.⁹ De este modo, el arte *como* sociedad se manifiesta en la creación artística generadora de obras, mientras que el momento de la recepción constituye su “puesta en el mundo” (2002: 47), el punto de unión entre la creación y su público, y entre ambos media un conjunto de instituciones, personas y objetos que posibilitan este encuentro.

Un planteamiento similar puede encontrarse en la teoría de los mundos del arte de Becker (2008), quien, utilizando elementos propios de la sociología del arte, del trabajo y

⁹ Véase esquema ilustrativo en el apartado “Anexos” de este informe.

de las organizaciones, analiza el trabajo artístico como un espacio instituido donde confluyen diversos actores sociales e instituciones que coordinan sus actividades en base a un conjunto de convenciones para producir este trabajo y sus frutos: “los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte” (2008: 54).

En consecuencia, la producción artística compromete a sujetos que suponen vínculos de distinta intensidad con el arte, como los artistas -los más vinculados al proceso creativo propiamente tal- pero también los públicos, los medios de difusión y comunicación de la obra, el lugar físico donde se presentará, las instituciones aliadas o financieristas, en fin, una serie de actores que constituyen “una red establecida de vínculos cooperativos” (Becker, 2008: 54). En este sentido, supone fronteras que escapan en cierta medida al arte, en virtud de que hace necesario convocar a personas cuyos roles provienen de distintas esferas sociales, sin los cuales el trabajo artístico no puede concretarse.

De este modo, en la investigación que aquí se desarrolla, se considerará el arte, lo artístico y su relación con la sociedad en base a las visiones de Heinich (2002) y Becker (2008) recién presentadas; es decir, por un lado se concibe el arte *como* sociedad y por otro, como un mundo que concierne la actividad coordinada de grupos sociales de diversa procedencia. En continuidad con lo que se planteaba al comienzo de este estudio, se estima fundamental la participación de los espectadores en el proceso de creación y producción artística -específicamente en el ámbito teatral-, aspecto que logra ser integrado satisfactoriamente en las formulaciones de estos autores. Esto significa pensar dicha creación como una creación social, donde no sólo se requiere de la imbricación de distintas actividades, sino también de distintos momentos productivos, donde los espectadores, en conjunto a otros actores y grupos, juegan un rol central.

La sociología y el teatro

Luego de esta revisión del carácter social de lo artístico, resulta pertinente dar cuenta de los aportes de una rama de la sociología que se ha abocado específicamente a comprender desde una perspectiva social, las problemáticas del teatro como arte escénico. En otras palabras, es menester conocer la especificidad que la sociología del teatro ha hallado en él, como un objeto de investigación sociológica.

A partir de la segunda mitad del siglo XX aproximadamente, un conjunto de sociólogos comenzaron a integrar en sus trabajos problemáticas relacionadas con las implicancias sociológicas de los diversos fenómenos existentes en el mundo del teatro. Así, con obras como las de Georges Gurvitch, Jean Duvignaud y José María de Quinto se iniciaba aquella rama de la sociología que habría de ser denominada *sociología del teatro*.¹⁰

Según Duvignaud, esta disciplina considera múltiples aristas de investigación: el estudio de la morfología de la representación, como un espacio referente a una época y a un contexto sociocultural determinado, de los contenidos (textuales y escénicos) de una obra y su relación con la sociedad en que se ha producido, de los públicos teatrales, y del teatro como un instrumento de investigación de las sociedades, donde se aplican estudios de sondeo al público para dar cuenta de ciertas realidades sociales a partir del marco del espectáculo teatral (Duvignaud, 1966).

A esto añade Pavis el estudio de los actores, en que las condiciones de su formación, su status social y su relación con el resto del grupo incide en el modo de interpretar un rol; y el de las funciones sociales del teatro según “el estado de una sociedad en un momento concreto” (Pavis, 2000: 262), incitando a investigar la comprensión del espectáculo de acuerdo a lo que en ese momento es entendido como papel social. Así, la aproximación sociológica al teatro resulta aclaratoria “cuando estudia los vínculos existentes entre la obra y las mentalidades, las ideologías, las concepciones de una época,

¹⁰ Gurvitch publica en 1956 la obra *Sociologie du théâtre*, Jean Duvignaud publica en 1965 *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*, mientras que José María de Quinto publica en 1969 *La Sociología y el Teatro*.

de una clase, de un grupo de individuos, con el fin de percibir las significaciones” (Gaudibert, en Pavis, 2000: 268).

Si bien estas diferentes áreas permiten vislumbrar de antemano la pertinencia social del teatro, algunos autores como J.M. de Quinto (1969) y sobretudo Duvignaud (1966) han reflexionado intensamente al respecto, contribuyendo a construir los cimientos de un nuevo y vasto dominio de conocimiento para la sociología.

Para De Quinto (1969), el arte teatral, en cuanto actividad creadora del ser humano, es una manifestación intrínsecamente social, por tres razones básicas relacionadas entre sí: primero, los denominados “artistas” o productores de arte, donde se cuenta a todos aquellos involucrados en la creación, montaje y representación de una obra teatral, constituyen seres sociales, es decir, se encuentran siempre insertos en un marco social específico, cuestión de la que la obra creada y representada ciertamente no puede escapar.

Segundo, dicha obra supone el establecimiento de puentes que unen a estos creadores con el resto de la sociedad a la que es presentada, a saber, con los espectadores, momento en el que los mensajes contenidos en ella pasan a ser parte de la sociedad, a partir de lo cual en tercer lugar, el autor afirma que esa obra “influye de algún modo en la sociedad por medio de sus valores estéticos e ideológicos. (...) El arte nace pues, del hombre y regresa nuevamente al hombre” (De Quinto, 1969: 7).

Para el autor, el arte es condicionado por la sociedad, a la vez que éste influye en ella, pues sus mensajes no sólo son incorporados por una sociedad determinada, sino que son capaces de trascender sus fronteras temporales y espaciales: “sabemos de un lado, que el arte (...) encuentra su explicación última en la manera de la existencia social, y de otro, que por su especial modo de estructurarse y configurarse, goza de la virtud de sobrepasar esa existencia que le da vida” (1969: 11).

Desde una perspectiva distinta, Duvignaud encuentra el asidero social del teatro a partir de su consideración como una práctica que se encuentra desde sus orígenes imbuida

en la cotidianeidad de la vida social. *La práctica teatral*, afirma, “esencialmente, es social” (1966: 10); se encuentra conformada por múltiples aspectos, desde la creación del texto dramático, la puesta en escena, la interpretación de los actores, hasta las diversas formas de participación que emanan de ello, donde entran en juego diversas dinámicas sociales e institucionales. De esta manera, resulta de vital importancia tener en cuenta este carácter al estudiar la práctica teatral, puesto que son estas dimensiones las que “permiten establecer ese nexo tan buscado entre la estética y la vida social, la creación artística y la trama de la existencia colectiva” (1966:11).

A partir de esto, el autor realiza una comparación entre la situación social y la situación teatral, donde es posible hallar puntos de encuentro entre las formas de expresión teatrales y los ritos y ceremonias sociales. Así por ejemplo, las danzas de los indios zuñis representan las *Katchinas*, simbolizando la creación del mundo y del pueblo, y la *Kula* en el Pacífico son “actos de dramatización; en ellas se representan carnalmente los símbolos que representan la coherencia de la sociedad” (Duvignaud, 1966: 11).

Estas “formas de teatralización espontánea”, como él las denomina, se encuentran vigentes también en las sociedades modernas. En ceremonias y otras situaciones institucionalizadas como un juicio, inauguraciones, fiestas, matrimonios y, sin ir más lejos, en la experiencia laboral, los sujetos interpretan diversos roles establecidos que rara vez se corresponden con la expresión de su propia subjetividad, permitiendo establecer una estrecha relación entre sociedad y teatro (Duvignaud, 1966).

No obstante, existe una distinción radical entre ambos que permite dotar de especificidad al teatro, diferenciándose de las teatralizaciones espontáneas halladas en las sociedades. Según el autor, la verdadera diferencia entre la situación social y la situación teatral no estriba en que en el primer caso la representación comprometa a los participantes de modo real, mientras que en el segundo esto ocurre de modo imaginario, sino que en éste “la acción se “da a ver” restituida en forma de espectáculo” (Duvignaud, 1970: 25), es decir, no compromete igualmente a la totalidad de los miembros: sólo un grupo de ellos

participa de la representación teatral, mientras que los demás participan a través de la apreciación y recepción de dicho espectáculo.

Diferente es el caso en las ceremonias sociales, donde las representaciones conducen a acciones concretas y socialmente eficaces. Por tanto, no forman parte del teatro, pues en él las teatralizaciones pretenden, en mayor medida, confirmar su carácter simbólico, que ser realizadas en la práctica (Duvignaud, 1970).

En suma, la lectura de Pavis respecto de este análisis es elocuente: “para Duvignaud, la ceremonia dramática es tan sólo un caso paradigmático de ceremonia social” (Pavis, 2000: 268).

Por último, cabe situar en una tercera perspectiva, aunque de modo sucinto, la constitución de la sociología del teatro en Chile y sus principales áreas de estudio. Según el investigador Hernán Vidal, esta disciplina se caracteriza por el requerimiento de una aproximación programática, orgánica y sistemática a las relaciones existentes entre el teatro y las problemáticas sociales. Parte del supuesto que el teatro forma parte de una concepción social global, donde le corresponde estudiar “*formaciones específicas*, es decir, una subcategoría de instituciones y circuitos de producción, diseminación y consumo de una forma simbólica llamada teatro” (Vidal, 1991: 10).

Estas características y propósitos son hallados primeramente en nuestro país a partir de 1977, año en que se da inicio a los trabajos de un conjunto de sociólogos y otros investigadores sociales reunidos en el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) de Santiago, por ende, el autor identifica este hito como la inauguración de la sociología del teatro en Chile. Estos investigadores llevaron a cabo estudios sistemáticos, muchas veces desde los métodos de la investigación sociológica¹¹, que intentaron una comprensión de la actividad teatral nacional enlazando orgánicamente

¹¹ Un buen ejemplo en este caso es la investigación revisada previamente en este estudio, llevada a cabo por Hurtado y Moreno (1982) como miembros del CENECA, donde indagaron en la caracterización de los públicos del teatro independiente. Asimismo, puede mencionarse el catastro de las cuatro compañías de teatro independiente de carácter alternativo-crítico, de mayor relevancia en el período 1976-1980 (por ejemplo TIT e Ictus).

entre sí aspectos artísticos con los demás niveles de la práctica social, económica, política e ideológica (Vidal, 1991).

El CENECA nació de la iniciativa por parte de académicos, en su mayoría expulsados de las universidades después del golpe de Estado de 1973, y permitió una continuidad al desarrollo de la intelectualidad democrática chilena en un contexto de intensa opresión a los profesionales del área social y de profunda crisis institucional, social y cultural. De este modo, a través de la investigación cultural fue posible “impulsar un conocimiento y una acción que fortalecieran la sociedad civil” (1991:12), frente a un Estado autoritario militarizado y omnipotente, en la medida que mantuvieron sus trabajos referidos a la realidad social, desde una perspectiva más bien crítica al régimen que promovía los valores democráticos ante todo.

En definitiva, la sociología del teatro, tanto en el extranjero como en Chile, se ha ocupado de esbozar explicaciones de carácter social a fenómenos del área teatral, sobre la base de una penetrante reciprocidad entre ambos. La vigencia de las temáticas presentadas queda en evidencia al enmarcar en esta disciplina la realización del presente estudio. En efecto, éste pretende comprender las dinámicas subyacentes al accionar de los públicos, en su asistencia a una función teatral, desde una perspectiva atingente a nuestro contexto sociocultural actual.

Los públicos de teatro: especificación conceptual

Para realizar un estudio cuyo foco de análisis sean los espectadores de teatro, es preciso realizar algunas especificaciones que permitan expresar claramente a qué se está aludiendo cuando se habla de ellos. Es conveniente en este punto aclarar que no se pretende aquí dar con una definición concreta y formal –a modo de diccionario- respecto de ellos, sino con una aproximación que permita aprehenderlos conceptualmente de acuerdo a los objetivos de esta investigación.

Siguiendo a Pavis (1980), tanto el concepto de público y de espectador de teatro, se definen en base a la recepción teatral, noción aludida anteriormente, y que es entendida como “la actitud y actividad del espectador ante el espectáculo; manera en que utiliza las informaciones previstas por la escena para descifrar el espectáculo” (1980: 404). Desde la perspectiva semiológica que caracteriza el pensamiento del autor, el espectador es un “sujeto perceptor” (1980: 407) que observa, interpreta y comprende el espectáculo teatral a partir del desciframiento de ciertos códigos de recepción, que pueden ser psicológicos, ideológicos y estético-ideológicos.

En este proceso influyen dos aspectos centrales: el horizonte de expectativas del público, cuya reconstitución “conduce a concebir el espectáculo como respuesta a un conjunto de preguntas planteadas en todas las etapas de la puesta en escena” (Pavis 1980: 407); y su participación en la totalidad de la práctica teatral, pues el sujeto perceptor “participa activamente en la constitución de la obra (...). De este modo, la recepción aparece como un proceso que abarca el conjunto de las prácticas críticas y escénicas” (1980: 407), en la medida que esta recepción no sólo se hace presente al apreciar la obra, sino que continúa y se prolonga cuando por ejemplo, se comenta o se lee respecto de ella.

En continuidad con el carácter multidimensional de la práctica teatral, considerado en este estudio, se rescata de esta concepción el hecho de pensar a los espectadores como participantes no sólo del espectáculo teatral propiamente tal, sino de la práctica en su conjunto. Sin embargo, implica una contradicción suponer que en esta participación operan únicamente los procesos de la recepción teatral, o en otras palabras, que los espectadores se constituyen sólo en base a este proceso.

Como fue señalado previamente, la recepción teatral es uno de los puntos de entrada al análisis de los públicos, aunque sin duda, no el único; así fue demostrado por los diversos estudios referidos a las condiciones socioculturales pre-receptivas, a la caracterización de la participación de los públicos, y por estudios como el que aquí se desarrolla, abocado a un aspecto de la asistencia al teatro.

Esto último permite pensar la constitución de los públicos y su relación con el espectáculo teatral en un momento previo al proceso de recepción. Es decir, cuando los espectadores se unen para asistir al teatro, las diversas motivaciones consideradas y sus condiciones socioculturales ya han sido activadas, antes de la recepción teatral propiamente tal.

Se advierte por tanto, el problema de contar con una delimitación conceptual para estos grupos, que por cierto, ha sido ya identificado. Según Jean Pierre Esquenazi (2003), el concepto de público resulta difícil de manipular en la disciplina sociológica. En primer lugar, los públicos no se definen en virtud de características ocupacionales u otras afines –a diferencia de los médicos o los artistas, por ejemplo-, lo que impide su ubicación en un espacio definido.

En segundo lugar, estos grupos no se encuentran constituidos de un modo constante en el tiempo, sino únicamente en relación al espectáculo teatral. En efecto, según Pierre Sorlin, un público es “una sociación que no está dada desde antes, que no se define a través del objeto en torno al cual se constituye”¹² (Sorlin, 1992 en Esquenazi, 2003: 4). Por lo tanto, en estas “comunidades provisorias”, como los denomina Esquenazi (2003: 5), importa más el objeto de reunión, que la cohesión y reproducción grupal.

Por su parte, De Marinis (2005), comparte una visión similar y da cuenta de un posible origen a esta característica. Los espectadores juegan el importante rol de completar y actualizar las potencialidades significativas y comunicativas de todo producto artístico. En el caso del teatro, tanto su producción como recepción poseen características comunes: “multidimensionalidad, no persistencia en el tiempo e irrepetibilidad, por una parte; simultaneidad entre producción y comunicación, con la presencia física real de emisores y receptores, por la otra” (2005: 115).

¹² Fragmento original: *une sociation qui n'est pas donnée d'avance, qui ne se définit pas à travers l'objet autour duquel elle se constitue.*

En consecuencia, dado que los espectadores se constituyen principalmente en torno al espectáculo teatral, no pueden sino compartir con él la característica de inconsistencia en el tiempo, pues “el espectáculo no posee ni siquiera una existencia realmente autónoma, como entidad acabada y cerrada en sí misma; por el contrario, éste adquiere sentido, más aún, comienza a existir como tal (...), sólo en referencia a los ya recordados momentos de su producción y de su recepción” (De Marinis, 2005: 115-116). Así, ambos –espectadores y espectáculo- existen únicamente en virtud de la relación interdependiente entre ellos.

En tercer lugar, los públicos se caracterizan por una composición heterogénea y por una gran diversidad de reacciones frente al espectáculo. A este respecto señala Esquenazi que “es extremadamente difícil estudiar *un* público, de una parte, porque *el* público es imprevisible y, de otra parte, porque son a menudo extremadamente heterogéneos”¹³ (2003: 81). Sin embargo, esto no significa que su comportamiento sea errático y aleatorio, caso en que no tendría sentido alguno su estudio, en la medida que carecería de toda continuidad y comparabilidad, sino más bien, en virtud de dicha heterogeneidad, se debe considerar la especificidad de cada público en particular, donde es posible hallar determinadas relaciones y dinámicas sociales.

De esta manera, resulta posible una aproximación al término, aunque destaca la dificultad de su aprehensión conceptual; debido especialmente a la naturaleza de las características que se le atribuyen, es por esto que Esquenazi se refiere a él como un “concepto inestable” (2003: 3). Aun llega a señalar que a menudo los investigadores prefieren la expresión “sociología de la recepción” para referirse al estudio sociológico de los públicos (Esquenazi, 2003) mientras que, como se ha señalado, la recepción no es equiparable a la totalidad de aristas susceptibles de ser investigadas en esta materia.

Recapitulando, se está en condiciones de construir el concepto de público teatral que será utilizado en esta investigación. Los *públicos* o los *espectadores*, serán considerados indistintamente como grupos sociales –en el sentido de Gurvitch, mencionado en un inicio-,

¹³ Fragmento original: *il est extrêmement difficile d'étudier «un» public, d'une part, parce que «le» public est imprévisible et, d'autre part, parce qu'il est souvent extrêmement hétérogène.*

que se constituyen físicamente en relación al espectáculo teatral, es decir, en el momento que los individuos se reúnen para presenciarlo y, por ende, de modo previo a los procesos de recepción teatral; en relación a ello se constituyen, asimismo, de un modo sumamente inestable y heterogéneo.

La asistencia al teatro

En el contexto de esta investigación, la asistencia al teatro y las motivaciones implícitas en ella ocupan un lugar esencial por cuanto permiten ahondar en el conocimiento de los públicos teatrales chilenos. Por tanto, en esta última sección, se realizará una aproximación a la asistencia al teatro desde la teoría sociológica, se profundizará en la sociabilidad como una de sus motivaciones, para terminar con una discusión respecto de la importancia de considerar las diferencias educacionales y socioeconómicas en un estudio como el que aquí se desarrolla.

En primer lugar, la asistencia al teatro es entendida como una práctica sociocultural y, en este sentido, implica fundamentalmente una acción social. Max Weber es uno de los principales teóricos que se ha dedicado a comprender exhaustivamente este concepto, como un objeto y categoría sociológica elemental. Para efectos del presente estudio, no obstante, se utilizará sólo la noción general de acción social:

Por “acción” debe entenderse una conducta humana siempre que el sujeto o los sujetos de la acción enlacen a ella un sentido subjetivo. La “acción social” por tanto, es una acción en donde el sentido que su sujeto le confiere está referido a la conducta de otros, orientándose por ésta en su desarrollo (Weber, 1964: 5).

De este modo, la comprensión de una acción social significa la comprensión de su sentido subjetivo, lo que puede realizarse de modo “actual” y/o “explicativo”. El primero se refiere a la comprensión del sentido en la acción propiamente tal, por ejemplo, se comprende el sentido que tiene un determinado gesto facial de un sujeto molesto; mientras

que el segundo permite la comprensión del sentido a partir de los motivos empleados, por ejemplo que dicho sujeto se siente molesto debido a la conducta de otro. Los motivos constituyen, por tanto, “el fundamento con sentido de una conducta” (Weber, 1964: 10).

Por tanto, la asistencia al teatro constituye una acción social susceptible de ser justificada de acuerdo a ciertos motivos, es decir, racionalmente. Según Habermas (1987), las personas se comportan racionalmente cuando son capaces de responder por sus actos, lo que puede manifestarse a través de diversas formas de argumentación, como actuar según la persecución de un fin determinado, un contexto normativo vigente, la expresión de la propia subjetividad o con el propósito de llegar a acuerdos; en fin, para todo ello “resulta esencial la posibilidad de un reconocimiento intersubjetivo de una validez susceptible de crítica” (1987: 34).

En otras palabras, para que una acción social sea considerada racional, debe ser explicada de acuerdo a argumentos que pretenden ser válidos y por ende, susceptibles de ser fundamentados, donde resulta vital que dichas explicaciones sean expresadas de tal forma que puedan ser reconocidas y comprendidas por los demás. El autor ejemplifica de la siguiente manera: “los actores se comportan racionalmente mientras utilicen predicados tales como sabroso, atractivo (...), etc., de modo que los otros miembros de su mundo de la vida puedan reconocer bajo esas descripciones sus propias reacciones ante situaciones parecidas” (Habermas, 1987: 35).

De este modo, las posibles justificaciones de la asistencia al teatro, constituyen expectativas de comportamiento reconocidas intersubjetivamente en nuestro contexto sociocultural y, por tanto, posibles de ser utilizadas racionalmente como explicaciones del acto social que supone asistir a un espectáculo teatral.

Esta alusión, en suma tangencial a la teoría de la acción social de Weber y la teoría de la acción comunicativa de Habermas, ha permitido una aproximación inicial al concepto de asistencia teatral. Si bien resultaría propicio profundizar el análisis, por ejemplo remitiendo a la especificidad del tipo de espectáculo al que se asiste en este caso, no se

cuenta aún con antecedentes teóricos que posibiliten dicha tarea. No obstante, se estima que se dispone ya de una base teórica, que ha contribuido a precisar suficientemente el término para efectos de esta investigación, a partir de lo cual puede llevarse a cabo su aplicación práctica.

La sociabilidad

Uno de los factores considerados como influyentes en la decisión de asistir a un espectáculo teatral está constituido por la posibilidad de acudir sólo o acompañado, lo que exige adentrarse en el concepto de sociabilidad. A diferencia del factor costo económico o de los factores de apreciación y recreación¹⁴ -como han sido denominados en este trabajo-, se dispone de escasos antecedentes de la aplicación de este concepto en el caso de investigaciones culturales, y prácticamente nulos en el caso de investigaciones sobre la asistencia al teatro. En este sentido, resulta necesario un acercamiento teórico al término, que permita su delimitación conceptual para así, llevarlo a la práctica.

Para Georges Gurvitch (1941), las estructuras sociales se encuentran integradas últimamente por agrupaciones sociales, cuyos componentes más simples e irreductibles son las diversas formas de sociabilidad, que a su vez, constituyen “múltiples maneras de estar ligado por el todo y en el todo” (1941: 13). La sociabilidad implica el establecimiento de relaciones sociales recíprocas, que expresan una “participación mutua de la unidad en la pluralidad y de la pluralidad en la unidad”, manifestada siempre en el *nosotros*: “el *Nosotros* quiere decir una interioridad y una intimidad de la unión en estado activo, incluso si esta actualidad de la intuición colectiva no se realiza sino en la superficie” (1941: 35). Así, estas formas de relacionarse no sólo suponen la existencia formal de un vínculo, sino también la interiorización individual del mismo.

Desde una perspectiva distinta, en un contexto más actual y una realidad más próxima a la chilena, el PNUD entiende la sociabilidad como una relación basada en el trato de una persona para con las demás, que abarca “tanto las formas prácticas de relacionarse como sus representaciones sociales” (2002: 264). Este concepto fue aplicado

¹⁴ Véase apartado “Antecedentes” en este informe, para mayor información respecto de ambas variables.

en el marco del IDH en Chile, en el año 2002 y permitió realizar una caracterización de la sociabilidad a través de distintas tipologías.

De este modo, se distinguen cuatro tipos de sociabilidad entre los chilenos: los *privatistas asociales*, grupo que sintetiza la “práctica retraída del individuo desconfiado, sin amigos y sin participación social” (PNUD, 2002: 265), además de la presencia de un horizonte social restringido a la familia, al barrio y al presente; los *integrados expansivos*, caracterizados por su mayor apertura a la sociedad e interés en la marcha del país, y por un fomento de la sociabilidad, en la medida que sus relaciones son confiadas y amigables con los demás; los *privatistas amistosos*, se sitúan en un nivel intermedio entre los dos anteriores, por cuanto comparten con los primeros que suelen preocuparse sólo de su familia y hogar, aunque a su vez, comparten el hecho de ser amigables, les gusta mucho relacionarse con sus vecinos y participar de organizaciones sociales; por último, los *integrados retraídos*, se caracterizan, paradójicamente, por ser preocupados por la marcha del país, así como por guardar una distancia con su entorno social, a partir de una retracción voluntaria, “expresada en una sociabilidad selectiva, que forma parte de una representación amplia de la sociedad” (PNUD, 2002: 266).

Cabe señalar que los denominados “integrados expansivos” suelen estar asociados a un mayor consumo cultural. En efecto, aquellos que poseen un horizonte social amplio, que son menos privatistas y que expresan una activa sociabilidad, participan y acceden en mayor medida a eventos y espectáculos artístico-culturales (PNUD, 2002).

Por último, hablar de sociabilidad implica referirse en cierta medida a la inserción de los sujetos en determinadas redes sociales. Uno de los grandes aportes en lo que a conocimiento sobre redes sociales concierne, ha sido realizado por el sociólogo Pierre Bourdieu. Centrándose más bien en las consecuencias de la constitución de redes, el autor las concibe como una fuente de recursos que implican un beneficio para el sujeto que pertenece a ella. Estos recursos se sintetizan en el concepto *capital social*:

El capital social se encuentra constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos. Se trata aquí de la totalidad de recursos basados en la pertenencia a un grupo (Bourdieu, 2000: 148).

Si bien Bourdieu define este concepto como una red de relaciones sociales más o menos concreta, se aboca principalmente a los resultados –en términos de beneficio- que puedan obtenerse de esa red, cuestión que para efectos de esta investigación no corresponde ser abordada. No obstante, permite dar cuenta que las redes implican determinadas formas de sociabilidad, encargadas de mantener estas relaciones sociales de “reconocimiento mutuo”; de esta manera, al estudiar la sociabilidad, es menester tener presente las implicancias de que los individuos involucrados, probablemente, compartan la pertenencia a una o más redes sociales, o bien pertenecen a redes distintas.

En definitiva, la sociabilidad se expresa en la práctica de diversas maneras, y ha sido comprendida, a su vez, de modos distintos. Puede afirmarse que, en general, remite a la existencia y reproducción de relaciones interpersonales de distinto grado de intimidad entre los sujetos, a la vez que se relaciona con su inserción en determinadas redes sociales, que presentan un mayor o menor grado de constitución formal; el conjunto de estos elementos será considerado en la concepción de sociabilidad utilizada en este estudio.

El acceso diferenciado al arte teatral

Uno de los objetivos de este estudio consiste en analizar las diferencias que puedan hallarse entre los sujetos, principalmente de acuerdo a su nivel socioeconómico y nivel educacional, en relación a las explicaciones de la asistencia al teatro. Se consideran estas diferencias en virtud de que, tal como afirma Esquenazi (2003), los públicos no son grupos homogéneos, sino que, muy por el contrario, se encuentran socialmente diferenciados y estratificados.

Bourdieu fue uno de los principales investigadores que demostró la importancia del origen social en la participación de actividades artístico-culturales, mediante una

investigación sobre la frecuentación de los públicos a los museos franceses. Se encontró una significativa diferenciación social en el acceso a los museos de arte, según el oficio de los espectadores y el nivel de instrucción, donde las ocupaciones más alejadas del mundo del arte y los menos instruidos presentaron la menor proporción de asistencia anual, mientras que lo contrario ocurrió en aquellas que implicaban directamente cierto conocimiento en esta materia y poseían los mayores niveles de instrucción (Bourdieu, 1966 en Heinich, 2002).

De este modo, quedó demostrado que las preferencias culturales y su justificación, dependen mucho más de disposiciones socioculturales que subjetivas. En efecto, para poder apreciar y comprender un espectáculo artístico no sólo se requiere de medios económicos, sino también de un conjunto de competencias educacionales, culturales y estéticas que permitan asignar un valor a lo observado. Estas características, entre otras, fueron incorporadas en el concepto de *habitus*, definido como un “sistema de disposiciones duraderas y transferibles, (...) estructuras estructuradas y estructurantes”, que en definitiva constituyen ciertos “principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines” (Bourdieu, 1991).

Por tanto, es en base a los esquemas de *habitus*, “formas de clasificación originaria” (Bourdieu, 1988: 477), poseídos y compartidos por los sujetos, que se llevan a cabo ciertas prácticas que implican determinadas representaciones sociales para ellos; aun fundamentar una práctica cultural en base al mero “gusto”, puede ser explicado como parte del *habitus*, en la medida que éste constituye una disposición adquirida socialmente (no subjetiva), que tiene por principal función marcar una distinción respecto de los demás.

Así, en esta investigación se estima relevante considerar las diferencias educacionales y socioeconómicas de los sujetos, pues con ello podrá establecerse, por un lado, la composición diferenciada del acceso al teatro, y por otro, de qué modo, en virtud de los diferentes *habitus*, se configuran las distintas explicaciones de la asistencia al teatro.

III. Diseño Metodológico e Instrumental

A continuación se expondrá la manera en que será abordada la información con el fin de responder a la pregunta guía de esta investigación. En particular, se explicitará el conjunto de pasos y procedimientos metodológicos mediante los cuales se pretende realizar el estudio.

1. Enfoque de la Investigación

El presente estudio se llevará a cabo utilizando el método cuantitativo de investigación social. Según Rodrigo Asún, la característica básica de la investigación cuantitativa es la utilización de los números para el estudio de la realidad social y natural. En ciencias sociales, esto se realiza a través del “proceso de medición”, consistente en la asignación de números a propiedades que por definición no los tienen (por ejemplo, las personas o sus actitudes). No obstante, esto no quiere decir que los sujetos o fenómenos sean transformados a números, alejándolos de su condición factual, sino que “...suponemos que dichos sujetos poseen una serie de propiedades (...) que podemos separar y distinguir analítica y empíricamente. Además suponemos que estas propiedades son poseídas por cada uno en distinto grado, magnitud o forma...” (Asún, 2006: 99). Así, lo que se enumera son las propiedades del objeto de estudio y no a aquellos que las poseen.

La producción de datos opera mediante la segmentación de la realidad, lo que permite que sea simplificada, facilitando a su vez, el proceso de recolección, análisis e interpretación de los datos. A pesar de que la interpretación de los datos es quizá el proceso más delicado de la investigación por su propensión al error, la metodología cuantitativa posee una serie de ventajas, que se relacionan con las características del problema que aquí se investiga. Esta estrategia nos permite, entre muchas otras alternativas, trabajar con amplios volúmenes de información y un amplio número de variables. Asimismo, nos permite evaluar mediante métodos de análisis estadístico la influencia relativa de unas variables sobre otras (Asún, 2006). Todo lo cual, si se realiza con la precisión y rigurosidad suficiente facilita enormemente la toma de decisiones.

De modo que, dicho enfoque resulta pertinente a este estudio principalmente en cuanto a su adecuación al propósito central que guía esta investigación, lo que puede ser sintetizado en dos razones relacionadas entre sí. Por un lado, es capaz de proporcionar herramientas *ad hoc* para aprehender un orden de prioridad en las respuestas de los sujetos, que no es susceptible de ser preguntado directamente, dada la complejidad de las variables consideradas y sus relaciones, en virtud de lo cual se propendería a restar validez a las respuestas. Por esto, resulta conveniente segmentar los constructos y variables de forma tal que el orden buscado pueda ser distinguido de la manera más precisa posible.

Por otro lado, proporciona las herramientas adecuadas para el análisis del ordenamiento entre las variables de estudio, de acuerdo a un conjunto de procedimientos matemáticos y estadísticos, lo que permite, en conformidad con los pasos requeridos, una interpretación fidedigna de los resultados y, por ende, una explicación íntegra del problema de investigación.

En definitiva, considerando que los conceptos propuestos pueden ser desglosados en diversas dimensiones susceptibles de ser medidas numéricamente, se infiere que son las cualidades centrales expuestas de esta opción metodológica las que nos permiten medir satisfactoriamente las relaciones propuestas. Sin perjuicio de lo anterior, se considera que el aporte complementario de otros enfoque metodológicos, como el cualitativo, pueden contribuir enormemente a la comprensión de los grupos de espectadores de nuestro país, particularmente en relación a las motivaciones de la asistencia al teatro; sin embargo, esto no será posible de realizar en esta instancia, principalmente debido a la falta de recursos necesarios para ello.

2. Técnicas de levantamiento y análisis de la información

Las técnicas a utilizar en esta investigación para producir y analizar la información corresponden, por un lado, a la construcción de una escala de comparación pareada, y por otro, a la aplicación de un conjunto de procedimientos matemáticos relacionados con análisis estadísticos, respectivamente.

Las escalas comparativas se utilizan para realizar comparaciones directas entre distintos objetos. Los datos obtenidos de esta escala se deben interpretar en términos relativos y tienen sólo propiedades de ordenamiento, por esto también se les conoce como escalas “no métricas”. Asimismo, permiten detectar las diferencias entre las preferencias de los sujetos, pues son forzados a elegir entre distintos atributos en base a puntos de referencia comunes para todos ellos (Malhotra, 2004).

Dentro de las diversas técnicas de escalas comparativas, destaca la denominada “escala de comparación pareada”. Esta se distingue del resto, por cuanto permite identificar sencilla y directamente cómo es valorado un elemento, variable u objeto respecto a los demás. Una vez seleccionados el conjunto de variables que se quiere analizar, se combinarán los elementos en pares; cada uno de los cuales será presentado al entrevistado, de forma que éste deberá mostrar su preferencia en base al atributo, tema u objeto de la comparación, eligiendo uno de los dos elementos que en cada ocasión se le presentan (Malhotra, 2004).

La versatilidad de estas escalas ha permitido su utilización en muy diversas áreas de conocimiento, como la investigación de mercados, la agricultura y psicología, y en general puede ser útil casi en cualquier campo científico donde resulte importante medir las percepciones de la gente (Malhotra, 2004).

Para interpretar un orden jerárquico a partir de los datos, se trabaja con el supuesto de *transitividad de preferencia*, implicando que si el encuestado prefiere el atributo A por

sobre el B, y el B por sobre el C, entonces se *supone* que prefiere la A por sobre la C (Malhotra, 2004).

De esta manera, estas escalas son especialmente útiles cuando se dispone de un número limitado de atributos, pues al requerir de la combinatoria de todos ellos, con un gran número de atributos, el número de comparaciones se vuelve difícil de manejar. Por tanto, se recomienda no sólo que la escala sea de una extensión apropiada para la población a la que será aplicada, sino también que dichos atributos sean formulados de una forma clara y diferenciable, respecto de los demás (Malhotra, 2004).

En el caso de la presente investigación, la construcción de una escala de estas características permitirá obtener la información relativa a la mayor o menor importancia atribuida por los espectadores a los diversos factores que motivan la asistencia al teatro, contemplados en el estudio. La escala a diseñar será parte del instrumento utilizado para medir el conjunto de las variables de estudio –cuestionario-, junto con otras preguntas dirigidas a aprehender las variables de caracterización sociodemográfica, entre otras.

Por otro lado, para analizar e interpretar la información obtenida se ha decidido aplicar un análisis basado en el cálculo matemático, así como en ciertos procedimientos de la estadística descriptiva, conforme a un criterio experto (Asún, 2009).

En primer lugar, a partir de la información obtenida a través de la escala será posible calcular un puntaje para cada uno de los tres factores o subdimensiones de las motivaciones de la asistencia al teatro. Para tales efectos, cada uno de los ítems de la escala deberá corresponder a una variable nominal dicotómica, cuyas categorías asumirán el valor 1 (uno) si son elegidos y 0 (cero) si no lo son.

De este modo, el puntaje de cada subdimensión consistirá en la proporción de respuestas favorables, respecto de las respuestas totales posibles; es decir, en la sumatoria simple de la cantidad de veces en que un ítem es elegido por sobre su par –correspondiente a otra subdimensión-, dividido por la cantidad máxima de veces en que podría haber sido

elegida; en este caso cuatro veces, en tanto cada subdimensión cuenta con cuatro ítems posibles, como se verá más adelante. De esta manera, el puntaje de cada subdimensión se distribuye en un rango que va entre 0 y 1, donde 0 indica que la dimensión no fue elegida ninguna vez, mientras que 1 indica que fue elegido todas las veces posibles.

En consecuencia, una vez calculado el puntaje de cada dimensión para cada uno de los casos de la muestra, será posible obtener promedios generales y parciales, permitiendo, a su vez, ordenar los distintos factores en virtud de su mayor o menor promedio.

Para facilitar la interpretación de estas medidas, se ha establecido una serie de intervalos de puntaje, que permitirán determinar la mayor o menor prioridad relativa de cada subdimensión, de acuerdo a un conjunto de categorías. Se ha definido un total de cuatro intervalos, en la medida que éstos agrupan los 5 puntajes posibles de obtener por cada subdimensión (de acuerdo a la cantidad de ítems elegidos en cada caso). De esta manera, cada promedio de puntaje de una subdimensión, pertenecerá a uno de los intervalos definidos, permitiendo precisar así, una particular categoría de prioridad (desde *muy baja* a *muy alta*), respecto a las restantes subdimensiones. A continuación se ilustra la tabla que será utilizada para clasificar la prioridad de cada uno de los promedios de puntaje obtenidos:

Tabla N° 2: Intervalos de puntaje y categorías de prioridad posibles.

Cantidad de ítems elegidos por subdimensión	Puntaje correspondiente (ítems elegidos/4)	Intervalo de puntaje posible	Categoría de prioridad de la subdimensión
0	0	0 – 0,250	Muy baja
1	0,25	0,251 – 0,500	Baja
2	0,50	0,501 – 0,750	Alta
3	0,75	0,751 – 1	Muy alta
4	1		

En suma, es posible dar cuenta de la adecuación de estas técnicas al presente estudio. En primer lugar, el propósito de esta investigación consiste en contrastar un orden prioritario entre las distintas motivaciones consideradas para asistir al teatro, las que, en este caso, corresponden a los atributos a comparar. La complejidad de estos atributos,

implica que la comparación no será fácil, por tanto es necesario diseñar un procedimiento de selección lo más claro y sencillo de comprender, en orden a no desviarse del objeto de estudio. A este respecto, la aplicación de la comparación en pares parece ser lo más apropiado, pues permite evaluar paso por paso las comparaciones de interés y no todas a un mismo tiempo, lo que puede tender a confundir y agobiar a los individuos.

En segundo lugar, el análisis a realizar se ajusta a la información que pueda derivar de la escala, a través de un procedimiento sencillo y flexible, que permite la simplificación de la interpretación de resultados, resultando pertinente en virtud de hallazgos fidedignos y una correcta interpretación.

3. Etapas del trabajo metodológico

El trabajo metodológico se planteará en cinco etapas, orientadas al cumplimiento de los objetivos que guían esta investigación. En primer lugar, debido a que algunas de las variables incluidas en el análisis poseen un carácter exploratorio, y que el instrumento creado, constituye en rigor un instrumento inexistente, se procederá a realizar un pretest o prueba piloto, con el objetivo de corregir y validar el cuestionario propuesto. Esta prueba corresponde a la primera parte de la fase de terreno del estudio.

En segundo lugar, se dará paso a la siguiente parte de dicha fase, a saber, el levantamiento de la información, consistente en la aplicación final del cuestionario a los espectadores, para luego, con los datos obtenidos construir una matriz digital de datos. Seguido a ello, la fase de análisis estadístico de datos, consistirá en la aplicación de los procedimientos estadísticos descritos más arriba y en la obtención de sus resultados para ser interpretados.

Así, en cuarto lugar, se procederá a la fase de análisis de resultados, donde se interpretarán los resultados del análisis estadístico, de acuerdo a los objetivos definidos en la investigación. Finalmente, ya en la parte más reflexiva e inclusiva del estudio se

presentarán una serie de observaciones y conclusiones respecto a lo hallado, de modo de cerrar la investigación aludiendo al objetivo general e intentando dilucidar la pregunta que guió la investigación, con lo cual será posible establecer ciertas directrices de trabajo futuro en materia de asistencia de públicos a espectáculos teatrales.

4. Población y muestra

La población de este estudio se encuentra definida por la totalidad de los espectadores de teatro, de 15 años de edad en adelante, en la Región Metropolitana, a la que se accederá a través de tres salas de teatro representativas: Teatro Alcalá, Teatro Mori y Teatro del Puente, todos ellos ubicados en la comuna de Santiago, en el centro de la ciudad de Santiago de Chile.

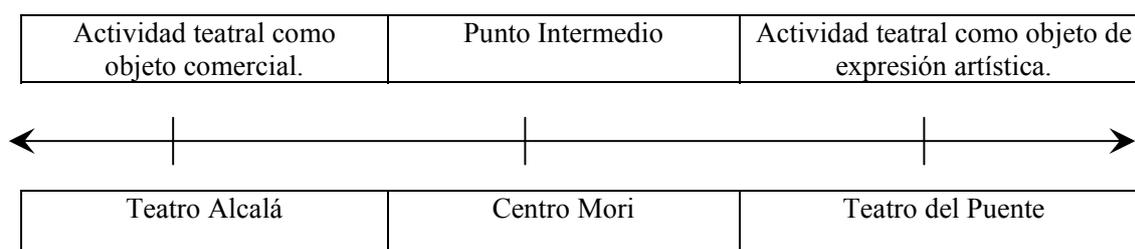
La selección de estas salas como representativas de los públicos de Santiago, estriba en la distinción de sus líneas editoriales respecto a su visión sobre la actividad teatral. El crítico y experto en teatro, Javier Ibacache (2009), señala que estos tres teatros representan las distintas orientaciones posibles de encontrar en la ciudad, en la medida que dan cuenta de dos polos y un centro: por un lado, se encuentran las salas donde se exhiben espectáculos teatrales con un marcado fin masivo y comercial, lo que se manifiesta en la temática relativamente sencilla, contingente y liviana de sus obras (mayoritariamente comedias), el alto precio de las mismas, la gran infraestructura de sus salas capaces de recibir a un gran número de espectadores, y la participación de elencos con gran repercusión mediática; estas obras son características del Teatro Alcalá, por lo que puede decirse que es principalmente éste el teatro exponente del primer polo.

Por otro lado, se encuentran las salas donde se exhiben espectáculos teatrales con una marcada búsqueda expresivo-artística, en desmedro de lo comercial, manifestado en temáticas más complejas, obras que no congregan a grandes cantidades de público, donde el precio de sus entradas no suelen ser demasiado altos, ni sus salas demasiado grandes. De este modo, el investigador considera que el Teatro del Puente sintetiza de modo claro estas

características, constituyendo el principal exponente del segundo polo. Por último, también es posible hallar salas donde se identifique un punto intermedio entre ambos polos, como en este caso lo es el Teatro Mori, representante del centro entre ellos (Ibacache, 2009).

Se asume que estos polos son tipos que no se dan de forma pura en la realidad, como la mayoría de las categorías, sino que es muy posible hallar salas que incorporan elementos de ambos polos, de modo que en cada caso se enfoca la atención en aquel polo que resulta preponderante (Ibacache, 2009). Así, se define un continuo donde en un extremo encontramos la actividad teatral como un objeto más bien comercial y en el otro, principalmente como un objeto de expresión artística. A continuación, se presenta un esquema ilustrativo al respecto:

Esquema N° 1: Continuo en la concepción práctica de la actividad teatral [Elaboración propia a partir de (Ibacache, 2009)].



Si bien la elección de las tres salas, como tres figuras representativas corresponde a una estrategia para ordenar la metodología de acceso a la población de estudio, no debe perderse de vista que los objetivos de este estudio se encuentran orientados a aprehender, de modo transversal, las percepciones de los espectadores de teatro en términos generales, es decir, integrando su carácter heterogéneo. En otras palabras, el interés central es abarcar distintos tipos de público, en razón a la elección de salas de teatro cuya línea editorial sea claramente distinguible.

En consecuencia, el estudio será aplicado en los públicos espectadores de funciones de las obras en cartelera en el momento de la aplicación, catalogadas para personas de 15 años o más, en cada una de las tres salas descritas previamente. La cantidad de personas a

ser encuestadas en total y por sala, se define conforme al diseño muestral desarrollado a continuación.

La muestra será seleccionada en este estudio a través de una estrategia de diseño muestral denominado “Muestreo por Cuotas” (MC). El MC es un tipo de muestreo no probabilístico, donde “los elementos de la población no tienen una probabilidad conocida de selección” (Vivanco, 2005:187). Esto quiere decir que se anula la posibilidad de inferir a la población los resultados obtenidos en la muestra, ante la imposibilidad de conocer la magnitud del error asociado a la estimación de los parámetros poblacionales, siendo esto solamente posible cuando cada miembro de la población tiene la misma probabilidad de ser elegido para conformar la muestra, es decir, cuando la selección de los casos es aleatoria o al azar (Vivanco, 2005).

Los muestreos no probabilísticos suelen usarse en situaciones donde no es posible realizar un diseño muestral probabilístico, pues condición necesaria de éste es la disposición de un marco muestral, es decir, un listado de todos los elementos que conforman la población (Vivanco, 2005). En el presente estudio se trabaja con una población cuya naturaleza no permite, en primera instancia, obtener una lista de todos sus integrantes, en la medida que los públicos se caracterizan por la inestabilidad y heterogeneidad de sus miembros en el tiempo, conformándose un grupo distinto para cada espectáculo teatral, como fue explicado anteriormente. De ahí la determinación de elaborar un diseño muestral no probabilístico.

En el MC se delimita el tamaño de la muestra a través del establecimiento de un conjunto de cuotas de sujetos (similares a estratos), a completar en función de una o más variables definidas por el investigador, de manera proporcional a su distribución en la población (Vivanco, 2005).

En particular, el muestreo por cuotas es una especie de muestreo estratificado en que las variables definidas para generar los estratos o cuotas, ejercen un control para limitar la libre elección del investigador; por ejemplo, ciertas variables sociodemográficas, como el

sexo o la edad, actúan como variables de clasificación de cuotas. Para estos efectos, es necesario conocer la distribución de dichas variables en la población, en referencia a fuentes secundarias relevantes para la investigación (Vivanco, 2005).

De esta manera, a partir del criterio de selección contenido en el MC, se identifican al menos dos ventajas que determinan su utilización en este estudio, por sobre otros tipos de muestreo no probabilístico, como el opinático, cuya selección se basa en un criterio experto; o el muestreo errático, que no supone criterio de selección alguno (Vivanco, 2005). Por un lado, mediante la generación de estratos muestrales de aproximada distribución respecto a la población, se hace posible trabajar con una muestra en cierta medida similar, a pesar del desconocimiento de su composición. Por otro lado, la obligación de definir variables de cuota a partir de otras fuentes, supone un límite a la arbitrariedad de dejar esta decisión al investigador, evitando así la selección irrestricta de los sujetos.

Procedimientos previos: definición de la variable cuota y del tamaño muestral.

Para establecer el tamaño de las cuotas, es necesario en primer lugar, definir las variables de clasificación o variables cuota, que determinarán la proporción que deberá representar cada cuota respecto al total. Junto a ello, en virtud del carácter no probabilístico del diseño, se debe fijar el tamaño total de la muestra a la que se aplicarán dichas proporciones, pues no es posible obtenerlo a partir de una fórmula, como en el caso del diseño probabilístico.

Se ha decidido utilizar, en este estudio, únicamente la variable sexo como variable cuota, en base a un criterio de accesibilidad. Según Vivanco (2005), en general no se trabaja con un número demasiado grande de variables cuota, por la dificultad que implica reunir a un conjunto grande de personas que se ajusten a todos los requisitos establecidos, haciendo inviable el cumplimiento de las cuotas. A esto se suma la presión del tiempo que se dispone para el proceso de levantamiento de la información, donde en cada sala de teatro no debe superar las dos semanas, según lo acordado con las autoridades pertinentes.

En consecuencia, en este marco acotado de tiempo, considerando además que las encuestas serán aplicadas en el momento previo a la entrada a las funciones (aproximadamente media hora), resulta sumamente complejo acceder al cumplimiento de un número mayor de cuotas que las impuestas por la variable sexo. Por otro lado, la ventaja de esta variable es que no requiere hacer a los espectadores preguntas demasiado intrusivas, como lo puede llegar a ser la edad o las variables necesarias para clasificar el nivel socioeconómico de los individuos.

En cuanto al tamaño de la muestra, se consultó con un juez experto respecto del tamaño ideal para el análisis que se pretende realizar, determinándose un mínimo de 100 casos (Asún, 2009). A esto se agregó un margen de 20 casos, con el fin de que la viabilidad del análisis no se vea afectada frente a la ausencia de respuestas en la medición de las variables centrales del estudio, agrupadas en la escala. De esta manera, se ha fijado un total de 120 casos, de acuerdo a los requerimientos del análisis y los recursos disponibles para desarrollar la investigación. Esta cantidad será dividida de tal forma que cada una de las tres salas represente el mismo tamaño submuestreal, de modo que en cada una de ellas se encuestará a 40 sujetos.

Definición de las cuotas muestrales

En referencia a la última Encuesta Nacional de Consumo Cultural (CNCA, 2007^b), un 21,6% (1.007.799) de los sujetos residentes en la región Metropolitana de Santiago declara asistir al teatro en el último año al menos una vez, de los cuales un 43,7% corresponde a hombres (440.236) y un 56,3% corresponde a mujeres (567.563). Por tanto, siguiendo la lógica del muestreo por cuotas, los sujetos de la muestra total y por sala deberán distribuirse según las dos cuotas representadas por ambos sexos, y sus correspondientes proporciones, todo lo cual se expone las tablas n° 3 y n° 4.

Tabla Nº 3: Distribución de las cuotas en la muestra. n= 112

	Proporción*n	Casos
Hombres	0,437	54
Mujeres	0,563	66
Total	1	112

Tabla Nº 4: Distribución de las cuotas en submuestras de cada sala. n_i= 40

	Hombres	Mujeres	Total
Teatro Alcalá	18	22	40
Centro Mori	18	22	40
Teatro del Puente	18	22	40
Total	54	66	120

En el caso de las cuotas en la muestra (tabla nº 2), los totales han sido aproximados de tal manera que los totales por cada sala (tabla nº 3) se mantuviesen en las proporciones establecidas, sumando a su vez 40 casos en total. Se obtiene como resultado un total de 54 hombres y 66 mujeres, mientras que en las submuestras por sala se traduce en 18 hombres y 22 mujeres, para cada sala.

5. Dimensiones del estudio

En este apartado se procede a describir las variables de estudio, así como su proceso de operacionalización, retomando y sintetizando la manera en que serán abordadas en la fase práctica de la investigación, a partir de los datos empíricos y teóricos que se han señalado en referencia a ellas. En este sentido, se investiga la presencia de dos grandes dimensiones: por un lado, las motivaciones de la asistencia al teatro, y por otro, la caracterización sociodemográfica de los espectadores.

La primera deriva de la consideración de la asistencia al teatro como una acción social, susceptible de ser justificada en términos racionales de acuerdo a un conjunto de factores o motivaciones que inciden en su realización. En el presente estudio, las motivaciones de la asistencia al teatro, en tanto constructo complejo, será abordada a través de tres subdimensiones identificadas previamente, a saber, los factores de apreciación y

recreación, el factor costo económico y las pautas de sociabilidad. A su vez, éstas serán medidas a través de un conjunto de indicadores dispuestos en el instrumento diseñado para la investigación, conformando los ítems de la escala de comparación pareada, cuya descripción en relación a la subdimensión a la que pertenecen, se expone a continuación.

- a) Factores de apreciación y recreación: refiere al conjunto de razones relacionadas, por una parte, con la apreciación de la calidad estética de una obra, de lo que se considera representativo -aunque en absoluto exhaustivo-, el tratamiento de los temas y el desempeño de los elencos y su dirección; así como, por otra parte, de la constitución del espectáculo teatral como una instancia de recreación y esparcimiento.

De este modo, los indicadores de esta subdimensión se definen por un lado, según la valoración por parte de los espectadores respecto de los elencos y temas de las representaciones teatrales; categoría obtenida a partir del estudio de la EET (2008), mientras que, por otro lado, la recreación será abordada a través de la pregunta por pasar un rato agradable al presenciar un espectáculo teatral; categoría obtenida a partir del estudio de Hurtado y Moreno (1982), tal que las variables a medir son dos:

- Interés en los elencos y los temas de las obras.
- Disfrutar y pasar un rato agradable.

- b) Factor costo económico: refiere al costo económico contenido en el precio de las entradas para acceder a un espectáculo teatral. Se estima que con ello se incluye tanto a la población que accede pagando la entrada completa, como a los que acceden pagando entrada rebajada. Para esta subdimensión se han seleccionado dos indicadores, ambos referentes a la accesibilidad del precio de las entradas, aunque redactados de distinta manera para evitar el sesgo en las respuestas en base al fraseo particular de cada uno:

- El precio de las entradas es usualmente accesible para mí.
- Las entradas tienen un valor adecuado.

c) Pautas de sociabilidad: refiere a la posibilidad de asistir acompañado a un espectáculo teatral. Los indicadores seleccionados para esta variable son los siguientes:

- Es una oportunidad para compartir con amigos, familiares, pareja, etc.
- Me permite estar con otros y sociabilizar.

Asimismo, se ha decidido incluir un tercer indicador, orientado a comprender mejor las pautas de sociabilidad involucradas en la asistencia al teatro, pues como se mencionó anteriormente, a diferencia del resto de las variables consideradas, el conocimiento respecto a ella en esta materia es sumamente escaso. Este indicador será formulado no como ítem de la escala, sino como una pregunta por la preferencia de asistir solo o acompañado a un espectáculo teatral.

Por su parte, la segunda dimensión del estudio se refiere a la identificación de los espectadores a través de cinco variables o subdimensiones: sexo, edad, ocupación, nivel socioeconómico y nivel educacional.

a) Sexo: interesa conocer el sexo femenino o masculino de los sujetos, en cuanto, de acuerdo a la ECC (CNCA, 2007^a: 12), puede constituir una variable que discrimine respecto de los distintos gustos y preferencias al momento de atribuir un factor como más importante que otro en el momento de asistir a un espectáculo teatral.

b) Edad: de modo similar, la edad de los sujetos puede discriminar en la visión que los sujetos poseen respecto de las razones relevantes para asistir al teatro, “en la medida que es indicativa de los ciclos de participación en la fuerza de trabajo de la población y los factores asociados a ello” (CNCA, 2007^a: 12), de modo que una mayor disposición de tiempo libre e ingreso monetario, por ejemplo, pueden resultar determinantes en este sentido. Esta variable será medida consultando la edad de los sujetos, que deberá ser desde 15 años en adelante.

- c) Ocupación: se ha decidido incluir esta variable con el fin de indagar en el vínculo establecido entre las ocupaciones vinculadas en mayor o menor medida al mundo del arte, y la configuración del orden de importancia de los tres factores que motivan la asistencia al teatro (los factores de apreciación y recreación, el factor económico y las pautas de sociabilidad). Esta variable será abordada a través de la pregunta por la ocupación del encuestado (estudiante, trabajador o inactivo), para posteriormente clasificarla en relación a un mayor o menor vínculo artístico.

- d) Nivel socioeconómico (NSE): el interés de conocer tanto el NSE como el nivel educacional ha sido ya justificada, en referencia a su importancia en el acceso a las actividades artístico-culturales y en la determinación de las justificaciones de dichas preferencias, de acuerdo a Bourdieu (1988; 1991; 2000).

En particular, para medir el NSE se utilizan las dos preguntas elaboradas por ESOMAR (Adimark, 2006) para determinar dicho nivel: una pregunta para conocer la ocupación del principal sostenedor del hogar y otra para conocer su nivel educacional; en caso de que éste se encuentre inactivo laboralmente, se incluye una tercera pregunta basada en la posesión de seis bienes. La combinación de ellas en la matriz ESOMAR permiten clasificar a los sujetos en cinco niveles, desde el más alto al más bajo: ABC1, C2, C3, D y E.

- e) Nivel educacional: esta variable será aprehendida consultando a los encuestados por el nivel de estudios que poseen en la actualidad, considerando desde la enseñanza básica o inferior hasta la enseñanza universitaria o superior.

El modo específico en que el conjunto de estas variables e indicadores serán preguntados a los espectadores, junto a sus correspondientes categorías de respuesta, se expone en el diseño del cuestionario, contenido en la sección siguiente.

Por último, es posible sintetizar el orden de las dimensiones, subdimensiones e indicadores descritos previamente, en el esquema que se presenta a continuación.

Esquema N° 2: Dimensiones del estudio.

DIMENSIONES	Subdimensiones	Indicadores
MOTIVACIONES DE LA ASISTENCIA AL TEATRO	Factores de Apreciación y Recreación	<ul style="list-style-type: none"> • Interés en los elencos y los temas de las obras. • Disfrutar y pasar un rato agradable.
	Factor costo económico	<ul style="list-style-type: none"> • El precio de las entradas es usualmente accesible para mí. • Las entradas tienen un valor adecuado.
	Pautas de Sociabilidad	<ul style="list-style-type: none"> • Es una oportunidad para compartir con amigos, familiares, pareja, etc. • Me permite estar con otros y sociabilizar.
CARACTERIZACIÓN SOCIODEMOGRÁFICA	Sexo	<ul style="list-style-type: none"> • Femenino • Masculino
	Edad	<ul style="list-style-type: none"> • Desde 15 años de edad en adelante.
	Ocupación	<ul style="list-style-type: none"> • Estudiante • Trabajador • Inactivo (cesante, jubilado, entre otros)
	Nivel Socioeconómico	<ul style="list-style-type: none"> • Ocupación del principal sostenedor del hogar. • Nivel educacional del principal sostenedor del hogar.
	Nivel Educativo	<ul style="list-style-type: none"> • Nivel de estudios desde la enseñanza básica o inferior hasta la educación universitaria y superior.

6. Diseño del instrumento

El instrumento a ser aplicado en este estudio, consiste de un cuestionario autoadministrado, construido en referencia al conjunto de variables definidas previamente, con el objeto de reunir la información necesaria para la caracterización sociodemográfica de los espectadores, así como para determinar el orden de prioridad de las motivaciones de la asistencia al teatro por parte de éstos. Algunas de las preguntas y/o alternativas han sido contrastadas en estudios anteriores, mientras que otras han sido creadas para el problema específico que se busca explicar, como la escala recién mencionada.

De esta manera, el cuestionario consta de ocho preguntas cerradas y una escala de comparación pareada unidimensional, compuesta por 12 ítems agrupados en pares (6 pares). A su vez, se encuentra conformado por dos ejes: uno consistente en el conjunto de preguntas dirigidas a la caracterización sociodemográfica de los encuestados, y otro en la escala de comparación pareada y la pregunta por las pautas de sociabilidad, dirigidas a establecer el orden de importancia atribuido por los espectadores a los tres factores que motivan la asistencia al teatro; así como a describir la configuración inicial de las pautas de sociabilidad involucradas en la asistencia al teatro, respectivamente.

El diseño del cuestionario en la versión que será aplicada en la prueba piloto, se presenta a continuación.

A. Preguntas de caracterización.

Se utilizarán siete preguntas para identificar a los sujetos, de acuerdo al sexo, edad, ocupación, nivel educacional y nivel socioeconómico, conforme al siguiente formato:

1) Sexo (*marque una sola alternativa*)

Masculino	<input type="checkbox"/>
Femenino	<input type="checkbox"/>

2) Edad

3) ¿Cuál es su **principal** ocupación? (*marque una sola alternativa*)

1. Estudia (<i>especifique carrera / colegio</i>)		
2. Trabaja (<i>especifique labor</i>)		
3. No estudia ni trabaja (<i>Especifique desempleado, jubilado, dueña de casa, etc.</i>)		
4. Otra (<i>especifique</i>)		

Como se dijo anteriormente, la ocupación de los sujetos será clasificada en función de un mayor o menor vínculo con el ámbito artístico, tal que las respuestas se agruparán en las siguientes categorías:

- Estudiante área artística
- Estudiante otra área
- Trabaja en área artística
- Trabaja en otra área
- No estudia ni trabaja
- Otra

4) ¿Cuál es su nivel de estudios? (*marque una sola alternativa*)

1. Educación básica o inferior	
2. Media incompleta (incluye Media Técnica)	
3. Media completa / Técnica incompleta	
4. Universitaria incompleta / Técnica completa	
5. Universitaria completa o superior	

5) ¿Cuál es el nivel de educación que alcanzó la persona que aporta el principal ingreso de su hogar? (*marque una sola alternativa*)

1. Educación básica incompleta o inferior	
2. Básica completa	
3. Media incompleta (incluyendo Media-Técnica)	
4. Media completa / Técnica incompleta	
5. Técnica completa / Universitaria incompleta	
6. Universitaria completa	
7. Post Grado (Máster, Doctor o equivalente)	

6) ¿Cuál es la profesión u oficio de la persona que aporta el principal ingreso en su hogar?

--

Pase a la pregunta siguiente **sólo** si la persona se encuentre inactiva (jubilado, cesante, etc.). De lo contrario, ha terminado el cuestionario.

7) ¿Posee su hogar alguno(s) de los siguientes bienes? Marque **todos** los que corresponda

Automóvil	
Computador	
Horno Microonda	
Cámara de video filmadora	
Calefont u otro sistema de ducha caliente	
Servicio de TV Cable	

Las últimas tres preguntas corresponden a las necesarias para determinar el nivel socioeconómico de los encuestados. Si bien aparecen dentro de las primeras preguntas del cuestionario, con fines de presentación, serán incluidas al final del mismo, pues presentan un carácter “intrusivo”, es decir, podría resultar incómodo para el encuestado responderlas antes de haberse familiarizado con éste.

La ocupación del principal sostenedor del hogar será posteriormente clasificada de acuerdo a las siguientes categorías pre-establecidas por ESOMAR (Adimark, 2006):

1. Trabajos menores ocasionales e informales (lavado, aseo, servicio doméstico ocasional, “pololos”, cuidador de autos, limosna).
2. Oficio menor, obrero no calificado, jornalero, servicio doméstico con contrato.
3. Obrero calificado, capataz, junior, micro empresario (kiosco, taxi, comercio menor, ambulante).
4. Empleado administrativo medio y bajo, vendedor, secretaria, jefe de sección. Técnico especializado. Profesional independiente de carreras técnicas (contador, analista de sistemas, diseñador, músico). Profesor Primario o Secundario.
5. Ejecutivo medio (gerente, sub-gerente), gerente general de empresa media o pequeña. Profesional independiente de carreras tradicionales (abogado, médico, arquitecto, ingeniero, agrónomo).
6. Alto ejecutivo (gerente general) de empresa grande. Directores de grandes empresas. Empresarios propietarios de empresas medianas y grandes. Profesionales independientes de gran prestigio.

La última pregunta (nº 7), se incluye para los casos en que la persona de mayor ingreso no se encuentre activa laboralmente (jubilado, cesante o simplemente sea no clasificable), entonces se utiliza una batería de seis bienes, cuya posesión determinará el nivel socioeconómico (Adimark, 2006).

B. Escala de comparación pareada.

Como se indicó anteriormente, las escalas pareadas requieren de un número reducido de indicadores, que sean fáciles de comprender y que puedan ser claramente diferenciadas por los sujetos, por lo que su selección y formulación devienen procesos cruciales, en la medida que las comparaciones no deben resultar confusas o muy difíciles de responder. Por tanto, en general se tiende a renunciar a la exhaustividad en favor del entendimiento y fluidez de las respuestas. Así, las categorías definidas en el apartado anterior fueron acotadas en este sentido, es decir, procurando mantener la menor cantidad de ítems sin perder la capacidad indicadora en cada caso.

En consecuencia, los ítems definidos son agrupados en pares en base a una serie de combinaciones, de tal forma que cada indicador se encuentre emparejado una vez con otro indicador de cada una de las restantes dos dimensiones. Por tanto, los indicadores de cada dimensión se repetirán una vez a lo largo de la escala, en virtud de su combinación con otros dos indicadores diferentes, correspondientes a las restantes dimensiones. Cabe señalar que para efectos del análisis de la escala, la repetición de cada indicador determinará que sean considerados como dos indicadores distintos, en la medida que se encuentran pareados con un indicador diferente cada vez, y por tanto, suponen una valoración distinta por parte de los sujetos.

De este modo, generando todas las combinaciones posibles entre las categorías, el orden y la formulación de las mismas se expresan en una escala compuesta de doce ítems y, por ende, seis pares.

El encabezado de la escala incorpora las experiencias pasadas de asistencia al teatro, por un lado debido a que se estima relevante que al considerar las razones, los sujetos evoquen situaciones reales y no hipotéticas (futuras), pues esto podría interferir en la respuesta bajo el riesgo de idealizar dicha situación, mientras que al pensar en el pasado, es más factible que el sujeto determine de modo realista sus preferencias. Por otro lado, la experiencia presente no se incluye en la escala debido a que interesa centrar la atención en la asistencia al teatro en general y no en la asistencia a la función teatral particular que se exhibe en ese momento. La escala se expone a continuación, posibilitando una comprensión más clara de lo señalado al respecto.

8) A continuación, pensando en las últimas veces que usted ha ido a ver obras de teatro, indique en cada recuadro cuál de las dos razones es la **principal y más importante** para usted. Se presenta una serie de razones, combinadas de distinta manera.

Yo voy a ver obras de teatro Porque...

(marque **una sola** en cada recuadro)

1.	Es una oportunidad para compartir con amigos, familiares, pareja, etc.	
	Disfruto y paso un rato agradable	
2.	El precio de las entradas usualmente es accesible para mí	
	Me permite estar con otros y sociabilizar	
3.	Las entradas tienen un valor adecuado	
	Es una oportunidad para compartir con amigos, familiares, pareja, etc.	
4.	Me interesan los elencos y los temas de las obras	
	El precio de las entradas es usualmente accesible para mí	
5.	Disfruto y paso un rato agradable	
	Las entradas tienen un valor adecuado	
6.	Me permite estar con otros y sociabilizar	
	Me interesan los elencos y los temas de las obras	

Otra(s) _____

Por último, la pregunta por las pautas de sociabilidad mencionada anteriormente se incluye de la siguiente manera:

9) Normalmente, ¿usted prefiere ir solo(a) o acompañado(a) al teatro? (*marque una sola alternativa*)

Sólo(a)	<input type="checkbox"/>
Acompañado(a)	<input type="checkbox"/>

IV. Análisis de resultados.

En esta sección se describen y analizan los resultados del estudio, ordenado en dos partes: en primer término, en base a los resultados de la prueba piloto llevada a cabo y en segundo término, a los obtenidos a partir de la muestra final. En el primer caso, los análisis se encuentran enfocados a la validación del cuestionario, mientras que en el segundo, estos se orientan a dar cuenta de los objetivos que guían este estudio, para lo que fue necesario primero examinar los resultados de las pruebas de validación, para finalmente proceder a dar cuenta de los resultados del estudio en función de los objetivos, propiamente tal.

1. Descripción general y análisis de la prueba piloto.

Como se señaló previamente, el instrumento a aplicar ha sido específicamente diseñado para los objetivos de este estudio, incorporando en sus ítems elementos confirmatorios, así como exploratorios. En consecuencia, fue necesario llevar a cabo una prueba piloto o pretest con el propósito de anticipar problemas en su diseño y proceso de aplicación y, a partir de ello, corregirlo y validarlo. Para tales efectos, se buscó analizar la fiabilidad, validez y unidimensionalidad de las mediciones, a través de un conjunto de pruebas estadísticas.

El concepto de fiabilidad hace referencia a que las diversas mediciones posibles de obtener a través de un mismo instrumento sean estables. En otras palabras, “la fiabilidad puede ser entendida como una propiedad de los instrumentos de medición consistente en que éstos, aplicados dos veces a los mismos sujetos (...), deben obtener el mismo valor” (Asún, 2006:92).

Por su parte, siguiendo a Asún (2006), el concepto de validez tiene que ver con el grado de legitimidad de las interpretaciones posibles de colegir a partir de los conceptos y variables medidas en un instrumento. En este sentido, se busca medir exclusivamente lo que se pretende y no algo distinto, a partir de que dichas interpretaciones encuentren fundamento en los enunciados propuestos en el instrumento; de modo que “una

investigación será más válida si las interpretaciones que hacemos de ella se sustentan en lo que efectivamente medimos” (Asún, 2006:93).

Es conveniente destacar que en ambos casos, es muy difícil –prácticamente imposible- obtener una fiabilidad y validez perfectas. Es decir, toda variable tiene un margen inherente de error al ser medida, ya sea porque en una segunda medición intervienen factores incontrolables asociados al azar o bien porque siempre se estará midiendo algo más que el concepto deseado en base a interpretaciones, en cierta medida ilegítimas (Asún, 2006).

Por otro lado, la unidimensionalidad implica que un concepto latente –y sólo uno- subyace a la medición de un conjunto de ítems, de tal forma que “un instrumento será unidimensional si las respuestas dadas a él son producidas en base a un único atributo” (Burga, 2005: 3). Al igual que en el caso de la fiabilidad y validez, en la práctica ningún instrumento puede ser perfectamente unidimensional, debido a la interacción de otros conceptos incontrolables, por tanto, lo que busca esencialmente es que las mediciones demuestren unidimensionalidad a través de un solo factor *dominante* (Burga, 2005).

En el presente estudio, las pruebas para contrastar la unidimensionalidad se realizan para identificar si las puntuaciones de las tres subdimensiones contempladas (los factores de apreciación y recreación; el factor económico y las pautas de sociabilidad) se encuentran efectivamente alineadas en torno a un mismo fenómeno o dimensión, en este caso, las motivaciones para asistir a una representación teatral.

De esta manera, a partir de la prueba piloto y en base a los procedimientos revisados, se analizaron los componentes exploratorios del cuestionario diseñado, correspondientes al segundo eje del mismo, a saber, la escala de comparación pareada y la pregunta por las pautas de sociabilidad. Esta decisión estriba en que las demás variables del cuestionario han sido contrastadas en estudios anteriores y, por ende, se consideran válidas y fiables de acuerdo a las fuentes que las han producido.

La prueba consistió en el levantamiento y análisis de datos, siguiendo los mismos procedimientos establecidos en el diseño metodológico, incluyendo la selección de la muestra, el dispositivo de aplicación (autoadministrado) y la construcción de la matriz digital. Así, se dio inicio a dicha prueba con la aplicación en terreno sobre una muestra menor a la muestra final, aunque de similar composición. En particular, se contó con un total de 88 sujetos, de 15 años en adelante, quienes siguiendo la lógica del muestreo por cuotas se dividieron en 46 mujeres y 42 hombres.

Este proceso tuvo lugar los días 12 y 26 de septiembre del presente año, en el marco de las funciones de las obras dirigidas a adultos (15 años en adelante), en el Teatro del Puente y en el Centro Mori Bellavista, respectivamente. Esto permitió reunir la información necesaria para crear una matriz digital de datos y así realizar las pruebas estadísticas requeridas.

Una vez disponible la matriz digital de datos, se procedió a calcular los puntajes totales de cada una de las tres subdimensiones contempladas en la escala. En este paso fue necesario dar un tratamiento a las no respuestas de la escala, cuyos valores incidían en la puntuación total.

Se decidió eliminar los casos con una o más no respuesta en algún ítem de la escala, por dos razones: en primer lugar, en base a un criterio experto se determinó que no existe información suficiente como para imputar, es decir, asignar un valor establecido a los ítems que no presenten valor alguno (Asún, 2009). En segundo lugar, la tasa de no respuesta obtenida en este caso es de $0,92 - (N^\circ \text{ de no respuesta})^2 / (N^\circ \text{ total de personas encuestadas})$ -, proporción que resulta lo suficientemente baja como para hacer viable un análisis como el requerido (Vivanco, 2005).

Por tanto, se redujo la muestra de 88 a 79 casos en total, en la medida que 9 personas presentaron una o más no respuestas en los ítems de la escala. Con esto fue posible disponer del cálculo definitivo de los puntajes de cada subdimensión, consistente en

la proporción de ítems elegidos, respecto de la cantidad total de ítems; en este caso cuatro por subdimensión.

Posteriormente, una vez calculados los puntajes se procedió a aplicar las pruebas de fiabilidad, validez y unidimensionalidad de la escala, mediante un conjunto de procedimientos estadísticos. Éstos consistieron en la prueba del estadístico *alfa de Cronbach*, para el análisis de fiabilidad en cada subdimensión, y de la aplicación de un análisis factorial de tres factores para el análisis de la validez y de un factor para el análisis de la unidimensionalidad de la escala, cuyos resultados se presentan a continuación.

1.1 Resultados pruebas de fiabilidad, validez y unidimensionalidad de la escala, en muestra Pretest.

Resultados análisis de fiabilidad de la escala

La escala diseñada consta de 12 ítems agrupados en pares, tal que cada subdimensión de las motivaciones para asistir al teatro concentra un total de cuatro ítems, cuyas puntuaciones fueron utilizadas para obtener el *alfa de Cronbach* de cada subdimensión. Este coeficiente se utiliza para estimar la fiabilidad de una prueba a través del análisis de la consistencia interna entre los ítems, pudiendo tomar valores entre 0 y 1, tal que mientras más se acerque a la unidad, mayor será la consistencia interna de los indicadores evaluados. Si bien no existe acuerdo general sobre el valor límite de alfa que define una escala como fiable, según George y Mallery (1995, en Medina, 2006), valores superiores a 0,5 pueden ser aceptados como tales.

Junto con ello, el coeficiente mide la fiabilidad de una escala en función de dos términos: por un lado, el número de ítems y por otro, la proporción de varianza total de la prueba debida a la covarianza entre sus ítems. En consecuencia, la fiabilidad depende de la longitud de la escala y de la covarianza entre sus ítems (Ledesma et.al, 2002).

A continuación se describen los resultados de esta prueba para la subdimensión de apreciación y recreación, económica y de sociabilidad, respectivamente.

Tabla Nº 5: Resumen procesamiento de casos

		N	%
Casos	Válidos	79	100,0
	Excluidos ^a	0	,0
	Total	79	100,0

a. Eliminación por lista basada en todas las variables del procedimiento.

En primer lugar, es menester señalar los casos válidos considerados en el análisis. Como puede apreciarse en la tabla superior, para todas las variables se cuentan 79 casos válidos y ninguno de ellos excluido.

Tabla Nº 6: Estadísticos de Fiabilidad subdimensión apreciación-recreación.

Alpha de Cronbach	N de Items
,333	4

Tabla Nº 7: Estadísticos Item-Total subdimensión apreciación-recreación.

	Media de la Escala si se elimina el ítem	Varianza de la Escala si se elimina el ítem	Correlación Item-Total Corregida	Alpha de Cronbach si se elimina el ítem
Ap1	2,62	,418	,122	,352
Ap2	2,49	,484	,223	,231
Ap3	2,47	,586	,023	,396
Ap4	2,63	,312	,347	-,003 ^a

Se observa en la tabla nº 2, el valor de alfa para la subdimensión apreciación-recreación, correspondiente a $\alpha = 0,33$, es decir, un valor más bien bajo. Asimismo, con esta prueba se obtienen los estadísticos ítem-total (tabla nº 3), donde interesa la cuarta columna de izquierda a derecha, que muestra el valor de alfa si el ítem correspondiente es eliminado. En este caso, a pesar de presentarse un valor de alfa pequeño, no aumenta su valor a un límite aceptable ante la eliminación de alguno de los ítems.

Tabla Nº 8: Estadísticos de Fiabilidad subdimensión costo económico.

Alpha de Cronbach	N de Items
,377	4

Tabla Nº 9: Estadísticos Item-Total subdimensión costo económico.

	Media de la Escala si se elimina el ítem	Varianza de la Escala si se elimina el ítem	Correlación Item-Total Corregida	Alpha de Cronbach si se elimina el ítem
Pr1	,58	,477	,239	,273
Pr2	,56	,429	,317	,152
Pr3	,90	,682	,256	,285
Pr4	,92	,815	,022	,443

Para la subdimensión económica el valor de alfa es de 0,38, levemente superior que para la subdimensión Apreciación-Recreación, aunque continúa en un nivel bajo de fiabilidad. Por otro lado, al igual que en el caso anterior, no se observa un aumento sustantivo de alfa al eliminar hipotéticamente alguno de los cuatro ítems.

Tabla Nº 10: Estadísticos de Fiabilidad subdimensión sociabilidad.

Alpha de Cronbach	N de Items
,544	4

Tabla Nº 11: Estadísticos Item-Total subdimensión sociabilidad.

	Media de la Escala si se elimina el ítem	Varianza de la Escala si se elimina el ítem	Correlación Item-Total Corregida	Alpha de Cronbach si se elimina el ítem
Soc1	1,39	,934	,396	,423
Soc2	1,01	,859	,347	,456
Soc3	1,04	,858	,342	,462
Soc4	1,38	1,033	,244	,537

Por último, la tabla nº 6 muestra que para la subdimensión Sociabilidad se ha obtenido un alfa de 0,54, situándola como la única dimensión con una fiabilidad aceptable dentro de la escala ($\alpha > 0,5$). A su vez, es posible observar en la tabla nº 7 que, a diferencia de los casos anteriores, la fiabilidad no tiende a aumentar al eliminar alguno de los ítems, sino a disminuir, indicando la inconveniencia de esta alternativa.

Con todo, los análisis muestran que dos de las tres subdimensiones de la escala presentan niveles bajos de fiabilidad. Sin embargo, en dichos casos no es posible obtener un valor sustantivamente más alto al eliminar alguno de los ítems, de modo que deben barajarse otras posibilidades. Como fue señalado inicialmente, el número de ítems incide en el nivel de fiabilidad que pueda obtenerse mediante el coeficiente *alfa de Cronbach*, de modo que una solución viable consiste en incluir un mayor número de indicadores o ítems en la escala con el fin de aumentar dicho nivel.

Resultados análisis de validez de la escala

La validez de la escala fue evaluada mediante la realización de un análisis factorial en base a tres factores, utilizando el método de extracción de factores denominado Análisis de Componentes Principales (ACP). El análisis factorial corresponde a una técnica estadística multivariable de reducción de información, cuya aplicación permite reducir las dimensiones de un conjunto de variables observadas, en nuevas variables no observadas o subyacentes (Vivanco, 1999). La extracción de factores o componentes se realiza con la finalidad de “maximizar la varianza extraída por las nuevas variables, de las variables originales” (Vivanco, 1999: 96), pues la solución será mejor mientras más información original (medida a través de la varianza) sea mantenida por las nuevas variables.

Las técnicas de análisis multivariable de reducción de información más comunes son el análisis factorial clásico y el ACP. La diferencia entre ambos radica en que el primero sólo da cuenta de la varianza que es compartida por las variables, es decir, la *comunalidad*, excluyendo del análisis la variación específica de cada una de ellas o *especificidad*; mientras que el segundo considera ambas, es decir, incluye en el análisis la totalidad de la información contenida en las variables (Vivanco, 1999). En la investigación presente se utiliza este último, por cuanto interesa reproducir mediante nuevas variables, la totalidad de información empírica contenida en los indicadores de la escala, a saber, las variables originales.

Al utilizar ACP, estas nuevas variables se denominan componentes (factores), y permiten evidenciar, como en el caso del análisis factorial clásico, las dimensiones que subyacen en una matriz de correlaciones. Es por esto que se establece, como condición básica de aplicación de esta técnica, el requisito de que las variables se encuentren correlacionadas (Vivanco, 1999).

De esta manera, el análisis factorial permitirá contrastar si las puntuaciones del conjunto de indicadores de la escala se encuentran alineadas en torno a tres subdimensiones subyacentes, como se espera teóricamente. A partir de esto sería posible deducir que las mediciones de la escala resultan ser válidas. Para ello, no obstante, será necesario que el análisis extraiga tres factores, los que en conjunto deberán explicar la mayor parte de la información (varianza) contenida originalmente en dichos indicadores. Las tablas siguientes presentan los resultados obtenidos.

Tabla Nº 12: KMO y Prueba de Bartlett prueba piloto.

Kaiser-Meyer-Olkin Medida de adecuación muestral.	,534
Prueba de esfericidad de Bartlett Chi-Cuadrado Approx.	44,523
gl	15
Sig.	,000

La medida de adecuación KMO y la prueba de Bartlett constituyen un procedimiento para evaluar la matriz de correlaciones y, por ende, analiza la existencia de relación entre las variables. Por una parte KMO mide la proporción de la varianza en las variables que es común (comunalidades), por tanto mientras más cercano a 1, las comunalidades existentes entre las variables son suficientes para llevar a cabo el análisis, en virtud de que implica una relación entre ellas (Vivanco, 1999). En este caso, se observa un 0,53 para este estadístico lo cual indica la suficiencia de comunalidad y correlación entre las variables.

Por otra parte, el Test de esfericidad de Bartlett es una prueba de contraste de hipótesis aplicada a una matriz de correlaciones. Se trata de rechazar la hipótesis nula, según la cual la matriz de correlación es una matriz de identidad, es decir, que no hay relación entre variables pues la única relación existente sería la de cada variable consigo

misma. Para aceptar la hipótesis alternativa (relación entre variables), es necesario que la significación sea menor a 0,01 (Vivanco, 1999). En este caso la significación es 0,000, lo que permite rechazar la hipótesis nula (matriz de identidad) confirmando la existencia de relación entre las variables analizadas.

Tabla N° 13: Varianza Total Explicada prueba piloto.

Componente	Autovalores iniciales			Sumas de las saturaciones al cuadrado de la extracción			Suma de las saturaciones al cuadrado de la rotación		
	Total	% de la varianza	% acumulado	Total	% de la varianza	% acumulado	Total	% de la varianza	% acumulado
1	1,715	28,588	28,588	1,715	28,588	28,588	1,526	25,427	25,427
2	1,386	23,093	51,681	1,386	23,093	51,681	1,360	22,662	48,089
3	1,104	18,397	70,078	1,104	18,397	70,078	1,319	21,989	70,078
4	,665	11,076	81,154						
5	,615	10,246	91,400						
6	,516	8,600	100,000						

Método de extracción: Análisis de Componentes principales.

La tabla superior muestra el total de la varianza explicada. En la solución inicial la cantidad de componentes es igual a la cantidad de variables incluidas en el modelo, ilustrando en este caso, los 6 componentes originales correspondientes a los 6 pares de ítems de la escala, en la primera columna de la tabla. En la segunda columna (autovalores iniciales) se observan los autovalores totales para cada componente, el porcentaje de varianza que mantiene cada uno y el porcentaje de varianza acumulada.

El autovalor de una variable o componente hace referencia a “la importancia del componente y permite calcular el porcentaje de varianza explicada por cada uno” (Vivanco, 1999: 114), de modo que mientras mayor sea el autovalor, mayor porcentaje de información original es capaz de explicar un componente determinado. Cabe indicar que los componentes son jerárquicos, es decir, sus autovalores y el porcentaje de información que entregan va en disminución a medida que se incorporan en el modelo.

De esta manera, se observa que el primer componente explica por sí solo el 28,6% de la varianza, el segundo un 23,09% y el tercero un 18,34%, constituyendo los tres

mayores porcentajes de varianza explicada. Asimismo, a partir del cuarto componente se dejan de incluir componentes en el análisis, lo cual se identifica a partir de las operaciones contenidas en la tercera y cuarta columna, que aparecen en blanco a partir de dicho componente. Esto significa que se conservarán los tres primeros factores, en la medida que ellos en conjunto explican un 70,08% de la varianza original.

En las últimas columnas se aprecia la misma información analizada, pero luego de realizarse la rotación de los ejes. El sentido de la rotación es reordenar la varianza, emparejando las diferencias entre componentes (Vivanco, 1999). En este sentido, el primer componente presenta un autovalor de 1,526 y explica el 25,43%, mientras que el segundo explica un 22,66% de la varianza; así, la rotación ha disminuido las diferencias entre los componentes. Por último, es posible observar que la varianza explicada por los 3 componentes en conjunto luego de la rotación continúa siendo la misma (70%), lo que demuestra que el proceso de rotación reordena la información original, pero no la modifica.

En definitiva, el análisis factorial llevado a cabo corrobora empíricamente la existencia de tres factores subyacentes en la escala, que explican en conjunto la gran mayoría de la varianza de las puntuaciones de los ítems. Esto quiere decir que las combinaciones insertas en la escala son capaces de segregar entre las respuestas de los sujetos, de acuerdo a las tres dimensiones supuestas. De esta forma, siguiendo a Asún (2006), si las respuestas de los sujetos confirman el número de dimensiones predichas y que los ítems miden esas dimensiones, se asume validez del instrumento.

Resultados análisis de unidimensionalidad de la escala

En el análisis de la unidimensionalidad de la escala se utilizó la misma técnica anterior, es decir, el análisis factorial de componentes principales, aunque esta vez de un solo factor. En rigor, corresponde a una extensión de la prueba de validez, en la medida que se busca evaluar que las tres subdimensiones llevadas a contraste previamente, se encuentren empíricamente alineadas en torno a la dimensión que las agrupa, a saber, las

motivaciones de la asistencia al teatro. Para ello, se utilizaron los puntajes calculados inicialmente para cada subdimensión, a partir de las respuestas obtenidas en cada uno de sus ítems.

En base a un criterio experto (Asún, 2009), se considerará unidimensional el instrumento si el primer factor explica al menos un 30% de la varianza, lo que constituye una razón consistente para suponer que las distancias entre las dimensiones se encuentran alineadas unidimensionalmente.

Tabla N° 14: Matriz de correlaciones prueba piloto^a

		Dimensión apreciación y recreación	Dimensión económica	Dimensión sociabilidad
Correlación	Dimensión apreciación y recreación	1,000	-,077	-,617
	Dimensión económica	-,077	1,000	-,736
	Dimensión sociabilidad	-,617	-,736	1,000

a. Determinante = 0,10E-010

La tabla superior constituye otra alternativa para analizar las correlaciones entre las variables incluidas en el modelo, así como el test de KMO y Bartlett. La matriz de correlaciones muestra la totalidad de las variables, tanto en las filas como en las columnas, permitiendo identificar si las variables incluidas se encuentran correlacionadas. Las correlaciones asumen valores de -1 a 1, donde cero significa ausencia de correlación, por tanto, el valor de la diagonal de la matriz es uno, pues cada variable correlaciona en forma perfecta consigo misma. Así, en general se observan altas correlaciones entre las variables, a excepción de la existente entre la dimensión apreciación y recreación y la dimensión económica, donde se presenta una correlación más bien débil.

En el costado inferior-izquierdo de la tabla se encuentra la determinante (0,1 exponente -10), que indica el grado de relación entre las variables, tal que mientras más cerca se encuentre de cero, más estrecha es la relación existente entre variables. En este caso, observamos que existe correlación entre las variables consideradas, condición previa del análisis factorial.

Tabla N° 15: Varianza total explicada prueba piloto.

Componente	Autovalores iniciales			Sumas de las saturaciones al cuadrado de la extracción		
	Total	% de la varianza	% acumulado	Total	% de la varianza	% acumulado
1	1,924	64,125	64,125	1,924	64,125	64,125
2	1,076	35,875	100,000			
3	8,636E-16	2,879E-14	100,000			

Método de extracción: Análisis de Componentes principales.

Es posible observar en la tabla n° 11, que el primer componente explica por sí solo un 64,13% de la varianza original, mientras que el segundo explica un 35,88%, completando entre ambos el 100% de la varianza explicada, por cuanto el tercer factor explica una mínima parte de la varianza. Con todo, se aprecia que el primer factor es el que se extrae del análisis, que por cierto explica la mayoría de la información original de las variables.

De esta forma, es posible inferir del análisis que las puntuaciones de las tres subdimensiones de la escala, se encuentran en la práctica alineadas unidimensionalmente.

1.2 Otros aspectos del diseño del cuestionario.

El análisis del diseño del cuestionario se realiza en la presente investigación sobre los elementos confirmatorios. Así, se ha analizado la escala y a continuación se analizan otros aspectos, como la distribución de las respuestas y la alternativa “otra” incluida en el mismo.

Como se mencionó previamente, el cuestionario contiene otro elemento exploratorio además de la escala, a saber, la pregunta dirigida a medir las pautas de sociabilidad en la asistencia al teatro (pregunta n° 5), donde se consultó a los encuestados si normalmente prefieren asistir solos o acompañados a un espectáculo teatral.

Según Asún (2006), uno de los síntomas empíricos de la existencia de problemas de fiabilidad y validez en las preguntas de un cuestionario, corresponde a la no discriminación de algunas preguntas. Cuando una alternativa tiende a concentrar la gran mayoría de las respuestas (más del 85%), es posible que la pregunta no discrimine entre los sujetos, afectando la calidad de la medición.

Tabla Nº 16: Normalmente, ¿usted prefiere ir solo o acompañado al teatro?

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Solo	2	2,5	2,5	2,5
	Acompañado	77	97,5	97,5	100,0
	Total	79	100,0	100,0	

En este caso, como se observa en la tabla nº 12, un 97,5% de los encuestados señaló preferir asistir acompañado al teatro, mientras que sólo un 2,5% indicó lo contrario. Esto implica que la pregunta no discrimina entre los sujetos y, por ende, debiera ameritar ser eliminada o modificada.

No obstante, se considera importante mantenerla en su forma original para la aplicación final, debido precisamente a su propia naturaleza: en tanto elemento exploratorio, deviene relevante como un primer paso a investigar la sociabilidad en la asistencia al teatro de un modo más profundo, es decir, constituye una evidencia empírica necesaria y un aliciente para realizar análisis futuros; sobretodo ante la escasez de investigaciones prácticas en la materia.

Por otro lado, forma parte del diseño del cuestionario la redacción del mismo, incluyendo las instrucciones, preguntas y alternativas de respuesta. Para identificar posibles errores se les indicó a los encuestados escribir todos los comentarios que considerasen pertinentes, en términos de que algunas instrucciones o preguntas no fuesen claras, o bien que faltaran algunas alternativas dentro del conjunto ofrecido para una pregunta en particular.

Los resultados permiten suponer que las instrucciones, así como la redacción general de las preguntas se comprendieron adecuadamente, ya que por un lado, no se

hallaron comentarios referentes a estos aspectos y por otro, las respuestas son coherentes y consistentes con las respectivas preguntas.

En la escala de comparación pareada se incluyó una alternativa final “otra(s)” con el fin de que los sujetos pudiesen incluir alguna razón que no estuviese presente en la gama ítems ofrecida. Entre los resultados se encontraron cuatro (4) respuestas referentes al agrado de apreciar un espectáculo teatral, como una razón para asistir al teatro (redactadas a modo de: “*porque me gusta el teatro*”)¹⁵, no obstante, se optó por no incorporarlas, en virtud de que no corresponden como indicadores de ninguna de las tres subdimensiones medidas, a la vez que las razones incluidas en la escala constituyen distintas interpretaciones de una experiencia que, por cierto, es considerada de cierto agrado. Cabe señalar, sin perjuicio de lo anterior, el interés que suscita este tipo de respuestas para el estudio de las concepciones de los sujetos en relación a la asistencia al teatro, siendo una posible línea de apertura en otros estudios afines.

Junto con ello, se encontró una quinta respuesta, relacionada con uno de los ítems de la dimensión apreciación y recreación (*Me interesan los elencos y los temas de las obras*), según la cual no sólo resultan interesantes los elencos y los temas, sino también sus *puestas en escena*¹⁶. En consecuencia, esta sugerencia fue acogida por estimarse que se corresponde con unas de las dimensiones de la escala, contribuyendo a una redacción más exhaustiva del indicador en cuestión.

¹⁵ El listado de las respuestas “otra” obtenidas, se encuentra disponible en los anexos de este documento.

¹⁶ Extracto original de la redacción del sujeto; la sugerencia completa se incluye en el listado referido más arriba.

1.3 Modificaciones realizadas en el cuestionario.

Finalmente, la experiencia de llevar a cabo una prueba piloto o pretest, permitió identificar los principales problemas de diseño del cuestionario, a partir de lo cual se hace necesario llevar a cabo algunas modificaciones.

En primer lugar, el análisis de fiabilidad proporcionó niveles poco satisfactorios en la mayoría de las subdimensiones de la escala, ante lo cual constituye una solución viable aumentar la cantidad de ítems en orden a aumentar los niveles de fiabilidad. Este procedimiento debe hacerse con cautela, atendiendo a la naturaleza de la escala, pues como se ha aludido, se recomienda una cantidad reducida de alternativas ante la dificultad de elegir, lo cual se intensifica al considerar el poco tiempo para responder que se dispone antes de entrar a una sala de teatro.

En consecuencia, se decidió finalmente agregar un indicador más por cada subdimensión, es decir, un total de 3 ítems, cada uno de los cuales se repetirá una vez en la escala para completar las combinaciones necesarias. Así, aumenta la cantidad total de ítems de 12 a 18, tal que cada subdimensión posee 6 indicadores, resultando un total nueve pares de combinaciones, realizadas de acuerdo al mismo criterio utilizado en la escala original.

Los ítems incluidos, junto a su correspondiente subdimensión, así como las tres nuevas combinaciones incluidas en el cuestionario se presentan en los siguientes cuadros. Los nuevos pares poseen la numeración correspondiente a su ubicación en el cuestionario, luego de las combinaciones entre todos los ítems de la escala.

Cuadro n° 1: Nuevos ítems incluidos en la escala, según subdimensión.

Subdimensión	Ítem
Apreciación y Recreación	Es un espacio de recreación donde puedo apreciar el trabajo actoral y contenido de las obras.
Económica	Me es posible pagar el valor de las entradas.
Sociabilidad	Puedo ir acompañado/a de alguien especial para mí.

Cuadro n° 2: Nuevos pares de combinaciones entre ítems incluidos en la escala.

2.	Es un espacio recreativo donde puedo apreciar el trabajo actoral y contenido de las obras
	Me es posible pagar el valor de las entradas
7.	Puedo ir acompañado(a) de alguien especial para mí
	Es un espacio recreativo donde puedo apreciar el trabajo actoral y contenido de las obras
9.	Me es posible pagar el valor de las entradas
	Puedo ir acompañado/a de alguien especial para mí

Esto implica que el conjunto de los intervalos de puntajes de cada subdimensión también se verá alterado, y por ende, también las categorías de prioridad en que se clasifican. El puntaje por dimensión, calculado en base a la proporción de ítems elegidos sobre la cantidad total de ítems -en este caso 6 ítems -, se distribuye en un rango de 0 (cero) a 1 (uno), donde 0 indica que ninguno de los 6 ítems de la dimensión fue elegido y 1, que todos ellos fueron elegidos.

Por tanto, una dimensión podrá obtener uno de 7 puntajes posibles por cada caso de la muestra, tal que los intervalos de puntajes y las categorías de prioridad, ya no serán 4 sino 6, en la medida que éstos agrupan dichos puntajes posibles. Lo anterior se ilustra más claramente en el cuadro siguiente:

Tabla N° 17: Nuevos intervalos de puntaje y categorías de prioridad posibles.

Cantidad de ítems elegidos por subdimensión	Puntaje correspondiente (ítems elegidos/6)	Intervalo de puntaje posible	Categoría de prioridad de la subdimensión
0	0	0 – 0,170	Muy baja
1	0,17	0,171 – 0,333	Baja
2	0,33	0,334 – 0,500	Media baja
3	0,50	0,501 – 0,670	Media alta
4	0,67	0,671 – 0,833	Alta
5	0,83	0,834 – 1	Muy alta
6	1		

En segundo lugar, se procedió a modificar el ítem correspondiente a la subdimensión apreciación y recreación, analizado previamente, en el que se agregó el concepto *puestas en escena*, como parte importante de la apreciación de la calidad estética de un espectáculo teatral¹⁷. De esta forma, el ítem corregido es el siguiente: *Me interesan los elencos, los temas y puestas en escena de las obras*.

En suma, fue posible corregir los aspectos problemáticos del cuestionario y mantener los adecuados, como aquellos relativos a la validez del instrumento y la unidimensionalidad de la escala. Así, una vez analizado el instrumento según las pruebas anteriores y sometido a un criterio experto (Asún, 2009), se dispone de una versión final del cuestionario a ser aplicada sobre la muestra definitiva¹⁸. No obstante, para la validación definitiva del mismo será necesario aplicar nuevamente el análisis estadístico con el fin de evaluar los resultados de las modificaciones realizadas.

¹⁷ Para mayor información sobre el concepto *puesta en escena*, referir a las definiciones contenidas en los anexos del presente informe. Por otro lado, la conceptualización de la apreciación de la calidad estética de un espectáculo ha sido desarrollada en referencia a Pavis (1980), en el apartado “Hacia una explicación de la asistencia al teatro”.

¹⁸ La versión final del cuestionario se encuentra disponible en los anexos del presente informe.

2. Descripción general y análisis de los resultados finales del estudio.

La siguiente fase en terreno consiste en el levantamiento final de la información, a la que se dio inicio una vez disponible la versión final del cuestionario y la autorización del patrocinio otorgado por el CNCA. Se aplicó el cuestionario de modo autoadministrado a una muestra de 120 sujetos, constituida por 54 hombres y 66 mujeres, según se estableció en la generación de las cuotas muestrales.

La aplicación se desarrolló en el Teatro del Puente, Teatro Alcalá y en el Centro Mori Bellavista los días 23, 24 y 31 de octubre del presente año, respectivamente, en funciones de las obras en cartelera dirigidas a adultos (15 años en adelante)¹⁹. Las submuestras de cada sala representan exactamente un tercio de la muestra total, es decir, 40 sujetos en cada caso, de los cuales 18 corresponden a hombres y 22 a mujeres.

Con los datos recabados se procedió a construir la matriz digital de datos, donde, al igual que en aquella creada para la muestra pretest, se procedió a eliminar los casos que presentaron una o más no respuesta en algún ítem de la escala, por las razones expuestas previamente. En este caso, se identificaron 8 casos que presentaron dicha condición, determinando una tasa de no respuesta de 0,53 ($8^2/120$), es decir, casi la mitad de la tasa obtenida en la muestra anterior. En consecuencia, la muestra final quedó constituida por un total de 112 sujetos, de los cuales 61 corresponden a mujeres y 51 a hombres.

A continuación, se calcularon los puntajes de cada dimensión de acuerdo al procedimiento ya explicado, es decir, estableciendo una proporción basada en la cantidad total de ítems elegidos por dimensión, en relación a la cantidad máxima de ítems posibles de ser elegidos.

Ahora bien, antes de llevar a cabo los análisis requeridos en función de los objetivos del estudio, fue necesario examinar nuevamente los datos a partir de las pruebas de

¹⁹ Para mayor información respecto de las características de la aplicación, referir a la ficha técnica contenida en los anexos del presente informe.

fiabilidad, validez y unidimensionalidad de la escala, con el objeto de identificar la variación de sus resultados luego de las modificaciones incorporadas.

2.1 Resultados pruebas de fiabilidad, validez y unidimensionalidad de la escala, en muestra final.

Resultados análisis de fiabilidad de la escala

De esta manera, la versión final de la escala consta de 18 ítems (6 por cada subdimensión), es decir, 9 pares en total. Sobre las puntuaciones obtenidas en los ítems de cada subdimensión se aplicó el análisis de fiabilidad basado en el coeficiente *alfa de Cronbach*. Cabe recordar que el coeficiente toma valores entre 0 y 1, tal que mientras más cercano a 1 se encuentre, mayor será el nivel de fiabilidad atribuido al instrumento. Los resultados se presentan a continuación.

Tabla N° 18: Resumen del procesamiento de los casos, muestra final.

		N	%
Casos	Válidos	112	100,0
	Excluidos ^a	0	,0
	Total	112	100,0

a. Eliminación por lista basada en todas las variables del procedimiento.

La tabla n° 12 muestra los casos válidos en el análisis. Así, se han considerado para la totalidad de las subdimensiones los datos de los 112 casos totales, sin exclusiones.

Tabla Nº 19: Estadísticos de Fiabilidad subdimensión apreciación-recreación.

Alpha de Cronbach	N de Items
,391	6

Tabla Nº 20: Estadísticos Ítem-Total subdimensión apreciación-recreación.

	Media de la Escala si se elimina el ítem	Varianza de la Escala si se elimina el ítem	Correlación Ítem-Total Corregida	Alpha de Cronbach si se elimina el ítem
Ap1	4,2946	,732	,216	,326
Ap2	4,1518	,941	,130	,380
Ap3	4,2679	,792	,156	,367
Ap4	4,2411	,797	,194	,342
Ap5	4,4732	,558	,324	,224
Ap6	4,1518	,959	,079	,396

La tabla nº 13 indica para las puntuaciones de los 6 ítems correspondientes a la subdimensión Apreciación-Recreación un alfa de 0,39, valor levemente superior al obtenido en el análisis previamente realizado en la prueba piloto ($\alpha=0,33$). Por su parte, la cuarta columna en la tabla nº 14 muestra que el valor de alfa no aumenta sustantivamente – a un nivel aceptable- frente a la hipotética eliminación de alguno de los ítems. De esta manera, observamos que el nivel de fiabilidad para esta dimensión aumentó al incorporar dos nuevos ítems, sin embargo no logra traducirse en un nivel aceptable de alfa ($\alpha > 0,5$).

Tabla Nº 21: Estadísticos de Fiabilidad subdimensión costo económico.

Alpha de Cronbach	N de Items
,594	6

Tabla Nº 22: Estadísticos Ítem-Total subdimensión costo económico.

	Media de la Escala si se elimina el ítem	Varianza de la Escala si se elimina el ítem	Correlación Ítem-Total Corregida	Alpha de Cronbach si se elimina el ítem
Pr1	1,0357	1,458	,194	,596
Pr2	,7500	,964	,430	,500
Pr3	,9464	1,276	,258	,576
Pr4	,7411	,932	,466	,479
Pr5	1,0357	1,476	,153	,604
Pr6	,8482	1,013	,466	,481

Por el contrario, es posible observar en la tabla nº 15, el valor de alfa obtenido para los ítems relativos a la subdimensión económica, correspondiente a $\alpha=0,59$, valor bastante

mayor obtenido en el análisis llevado a cabo en el pretest ($\alpha=0,37$). Asimismo, aun es posible aumentar este nivel en el caso de eliminar el primer y quinto ítem (tabla nº 16). Sin embargo, se estima que con el valor obtenido ya es posible asumir la fiabilidad del segmento de la escala representado por esta subdimensión.

Tabla Nº 23: Estadísticos de Fiabilidad subdimensión sociabilidad.

Alpha de Cronbach	N de Items
,488	6

Tabla Nº 24: Estadísticos Ítem-Total subdimensión sociabilidad.

	Media de la Escala si se elimina el Ítem	Varianza de la Escala si se elimina el Ítem	Correlación Ítem-Total Corregida	Alpha de Cronbach si se elimina el Ítem
Soc1	2,6339	1,622	,135	,495
Soc2	2,1339	1,378	,275	,427
Soc3	2,6607	1,578	,214	,459
Soc4	2,1429	1,331	,319	,400
Soc5	2,4554	1,512	,134	,509
Soc6	2,0357	1,314	,430	,344

Por último, se obtuvo un alfa de 0,49 para las puntuaciones de los ítems relativos a la subdimensión Sociabilidad, valor levemente inferior que el obtenido en el análisis de pretest ($\alpha=0,54$). Junto con ello, a partir de la tabla nº 18 se observa la posibilidad de aumentar este nivel, particularmente ante la eliminación del primer y quinto ítem. No obstante, el valor se encuentra en el límite establecido como aceptable, y considerando que no es el mejor resultado esperado, aun así corresponde a un nivel de fiabilidad aceptable.

En definitiva, luego de la inclusión de dos nuevos ítems por cada subdimensión en la escala, se ha evidenciado un aumento del nivel de fiabilidad en dos de las tres subdimensiones. Aún persisten problemas en la subdimensión Apreciación-recreación y, en menor medida, en la subdimensión Sociabilidad, que habiendo presentado un nivel aceptable en la prueba realizada en la prueba piloto, bajó hasta alcanzar el límite de aceptabilidad.

De esta manera, debieran manejarse otras opciones hasta alcanzar al menos un nivel aceptable en todas las dimensiones, sin embargo, ante la imposibilidad de llevar a cabo un

nuevo análisis, a su vez, en base a la escasez de los recursos necesarios para ello, se debe contar con estos resultados como los mejores resultados *posibles*.

Resultados análisis de validez de la escala

En la prueba piloto se llevó a cabo un análisis factorial de componentes principales, cuyos resultados confirmaron la hipótesis según la cual subyacía al conjunto de ítems diseñados un total de tres factores altamente explicativos de la varianza de sus puntuaciones. En este caso, es menester someter a prueba dicha hipótesis una vez más con el fin de contrastar la validez de la escala con los nuevos ítems incorporados. Para tales efectos, se aplicó esta técnica, siguiendo los mismos procedimientos que la prueba anterior.

Tabla Nº 25: KMO y prueba de Bartlett muestra final.

Medida de adecuación muestral de Kaiser-Meyer-Olkin.		,569
Prueba de esfericidad de	Chi-cuadrado aproximado	102,672
Bartlett	gl	36
	Sig.	,000

En la tabla superior se observa la evaluación de la matriz de correlaciones a través de KMO y el test de Bartlett. Por un lado, el coeficiente KMO es de 0,57, indicando un nivel mayor de comunalidad que aquel obtenido en la prueba piloto (0,53). Por tanto, se infiere que las comunalidades entre las variables son suficientes para llevar a cabo el análisis, en virtud de la existencia de relación entre ellas.

Por otro lado, la prueba de esfericidad de Bartlett muestra nuevamente una significación de 0,000, lo que permite rechazar la hipótesis nula (Sig. <0,001), según la cual la matriz de correlaciones es una matriz de identidad (donde no existe relación entre las variables) y aceptar la alternativa, que da cuenta de una relación entre las variables del modelo.

Tabla N° 26: Varianza total explicada muestra final.

Componente	Autovalores iniciales			Sumas de las saturaciones al cuadrado de la extracción			Suma de las saturaciones al cuadrado de la rotación		
	Total	% de la varianza	% acumulado	Total	% de la varianza	% acumulado	Total	% de la varianza	% acumulado
1	2,013	22,364	22,364	2,013	22,364	22,364	1,996	22,176	22,176
2	1,477	16,415	38,780	1,477	16,415	38,780	1,425	15,833	38,009
3	1,204	13,380	52,160	1,204	13,380	52,160	1,274	14,151	52,160
4	1,011	11,239	63,398						
5	,886	9,842	73,240						
6	,811	9,013	82,253						
7	,621	6,900	89,152						
8	,518	5,753	94,905						
9	,459	5,095	100,000						

Método de extracción: Análisis de Componentes principales.

En la tabla n° 20 se expone la varianza total explicada por los componentes del modelo. Se observa en la primera columna el total de 9 componentes referentes a los 9 pares de ítems incluidos en el modelo. Luego, en la segunda columna se señala el porcentaje de varianza total explicada por cada componente, de modo descendente. Así, el primer componente explica un 22,36%, el segundo un 16,42% y el tercero un 13,38%, acumulando entre todos un 52,16% de la varianza original.

En las últimas columnas es posible apreciar el reordenamiento de la varianza de los componentes extraídos, luego de la rotación de los ejes, aunque sin modificarse la varianza explicada en conjunto por ellos. En efecto, el autovalor del primer componente disminuye de 2,013 a 1,996 y su porcentaje de varianza explicada de 22,36% a 22,17%, mientras que el autovalor del tercero aumenta de 1,204 a 1,274 y su varianza de 13,38% a 14,15%, de modo que las distancias entre los componentes han cambiado, no obstante continúan conservando en conjunto un 52,16% de la varianza total.

Si bien los tres componentes extraídos explican en conjunto más de la mitad de la información originalmente contenida en las variables, el porcentaje acumulado obtenido disminuye un 17,92% respecto del análisis llevado a cabo en la prueba piloto. Sin embargo, aún es posible afirmar la existencia en la práctica de tres factores que en su conjunto explican la mayoría de la varianza de las puntuaciones obtenidas en los ítems. En

consecuencia, se asume la validez del instrumento analizado.

Resultados análisis de unidimensionalidad de la escala

Al igual que en la prueba piloto, la unidimensionalidad fue medida en esta ocasión con un análisis factorial de componentes principales de un factor, para evaluar si las puntuaciones de las tres subdimensiones continúan alineadas en torno a la dimensión que representan –las motivaciones de la asistencia al teatro-, luego de la incorporación de los cambios a la escala. Los resultados son los siguientes:

Tabla N° 27: Matriz de correlaciones muestra final^a

		Dimensión apreciación y recreación	Dimensión económica	Dimensión sociabilidad
Correlación	Dimensión apreciación y recreación	1,000	-,276	-,482
	Dimensión económica	-,276	1,000	-,709
	Dimensión sociabilidad	-,482	-,709	1,000

a. Determinante =0,14E-010

La matriz de correlaciones permite identificar una alta correlación entre la dimensión económica y la dimensión sociabilidad, una correlación más bien intermedia entre la dimensión apreciación y recreación y la dimensión sociabilidad, así como una correlación más bien baja entre la dimensión apreciación y recreación y la dimensión económica. A su vez, la determinante de la matriz obtiene un valor cercano a cero, de modo similar al análisis de la prueba piloto, tal que, es posible afirmar que las variables se encuentran correlacionadas.

Tabla N° 28: Varianza total explicada muestra final.

Componente	Autovalores iniciales			Sumas de las saturaciones al cuadrado de la extracción		
	Total	% de la varianza	% acumulado	Total	% de la varianza	% acumulado
1	1,748	58,262	58,262	1,748	58,262	58,262
2	1,252	41,738	100,000			
3	-1,456E-18	-4,853E-17	100,000			

Método de extracción: Análisis de Componentes principales.

A partir de lo observado en la tabla n° 22, el primer componente explica un 58,26% de la varianza total, mientras que el segundo explica un 41,74%, acumulando en conjunto el 100% de la varianza total explicada, en tanto el último factor explica un porcentaje mínimo

de la misma. Así, el primer factor concentra la mayoría de la información contenida originalmente en las dimensiones. Aunque, de modo análogo a lo ocurrido anteriormente, el porcentaje explicado por el componente extraído es menor al obtenido en el análisis realizado en la prueba piloto en un 5,87%.

Esta disminución en comparación a lo hallado en el pretest, tanto en este caso, como en el precedente análisis de validez, puede deberse a factores como el aumento de casos de una muestra a otra, en virtud de que la varianza a explicar aumenta; la inclusión de variables poco explicativos o bien otros factores no identificados.

No obstante, se considera que esta disminución no altera en gran medida los resultados, en cuanto el componente extraído explica un alto porcentaje de la varianza total. Se deduce, por tanto, que las puntuaciones obtenidas en las tres subdimensiones de la escala, una vez incorporados los nuevos ítems, se encuentran alineadas unidimensionalmente.

En resumen, los análisis llevados a cabo han permitido constatar los resultados de las modificaciones aplicadas a la escala, en términos de fiabilidad, validez y unidimensionalidad. Si bien el panorama no mejoró como se hubiese esperado, se considera en términos generales que se cuenta con un instrumento válido, aunque no del todo fiable. En efecto, se demostró empíricamente la validez y unidimensionalidad de la escala, no obstante subsisten algunos problemas de fiabilidad que deberán ser mejorados en una futura aplicación del instrumento.

2.2 Resultados generales del estudio.

En este apartado se procede a exponer, describir y analizar los resultados referentes a los objetivos propios del estudio. En este sentido, se comienza por la descripción general de la composición de la muestra, según sexo, edad, ocupación, nivel educacional y nivel socioeconómico, así como los resultados de la pregunta por las pautas de sociabilidad involucradas en la asistencia al teatro, respectivamente.

En segundo lugar, se muestra el análisis del orden de prioridad atribuida por los sujetos a los distintos factores que motivan la asistencia al teatro, a partir de los puntajes promedio obtenidos en la escala de comparación pareada aplicada. En tercer lugar se podrá apreciar la distribución de dicho orden, de acuerdo a las variables de caracterización sociodemográficas consideradas en el estudio; para cerrar con un apartado final donde se muestra el orden obtenido, en función de las tres salas de teatro a partir de las cuales se extrajo la muestra total.

2.2.1 Caracterización general de los espectadores encuestados.

Tabla Nº 29: Casos válidos en el análisis.

	Sexo	Edad en tramos	Ocupación	Nivel Educativo	Nivel Socioeconómico
N	Válidos	112	112	112	112
	Perdidos	0	0	0	0

En la tabla superior se observa la totalidad de casos considerados en el análisis (casos válidos) para el conjunto de las variables de caracterización, cantidad que coincide con el tamaño de la muestra final: 112 casos, ninguno de ellos perdido.

- Composición según sexo de los encuestados.

Gráfico N° 1: Sexo de los encuestados (%)

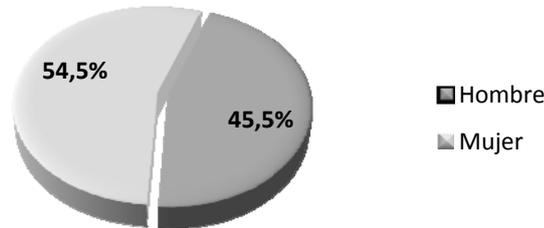


Tabla N° 30: Sexo de los encuestados (frecuencias).

		Frecuencia
Válidos	Hombre	51
	Mujer	61
	Total	112

En un inicio, la composición según sexo fue preestablecida de acuerdo al criterio de generación de las cuotas muestrales, lo que definió que se encuestara exactamente la proporción de hombres y mujeres determinada en el diseño muestral. No obstante, como pudo apreciarse anteriormente, esta composición fue alterada, en la medida que se eliminaron 8 casos como producto del tratamiento de la no respuesta en el análisis.

En el gráfico n° 1, es posible observar la distribución de las categorías en porcentajes, mientras que sus respectivas frecuencias se encuentran en la tabla inmediatamente inferior. De esta forma, la muestra final estuvo compuesta por un total de 61 mujeres, quienes representan un 54,5% de la muestra, y un total de 51 hombres, representantes de un 45,5% de la misma. Esto genera una diferencia porcentual de tan sólo un 1,8% para ambos sexos respecto de los porcentajes preestablecidos en el diseño muestral (43,7% hombres y 56,3% mujeres).

- Composición según edad de los encuestados.

Gráfico N° 2: Edad de los encuestados (%)

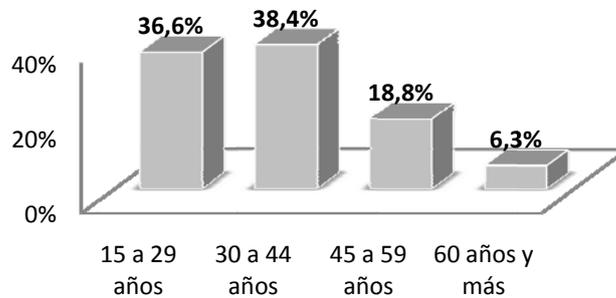


Tabla N° 31: Edad en tramos (frecuencias).

		Frecuencia
Válidos	15 a 29 años	41
	30 a 44 años	43
	45 a 59 años	21
	60 años y más	7
	Total	112

La edad de los encuestados se distribuye de acuerdo a la clasificación estándar utilizada en la ECC 2004-2005 donde se segmentan los grupos etarios en base al influjo que los ciclos de participación en la fuerza del trabajo pueden ejercer sobre el consumo cultural. En este sentido, se delimitan 4 tramos: jóvenes (15-29 años de edad), adultos jóvenes (30-44 años de edad), adultos (45-59 años de edad) y adultos mayores (60 y más años de edad) (CNCA, 2007^a).

En este caso, las edades fluctúan entre un límite mínimo de 16 y un límite máximo de 68 años. Como es posible observar en el gráfico superior, la mayor parte de los encuestados corresponden al tramo de 30 a 44 años (38,4%), seguido a una pequeña distancia por el grupo más joven, de 15 a 29 años (36,6%). Más de 17 puntos porcentuales por debajo de éste, se encuentra el grupo entre los 45 y 59 años de edad (18,8%), mientras que sólo un 6,3% pertenece al grupo de adultos mayores.

- Composición según ocupación de los encuestados.

Gráfico N° 3: Ocupación de los encuestados (%)

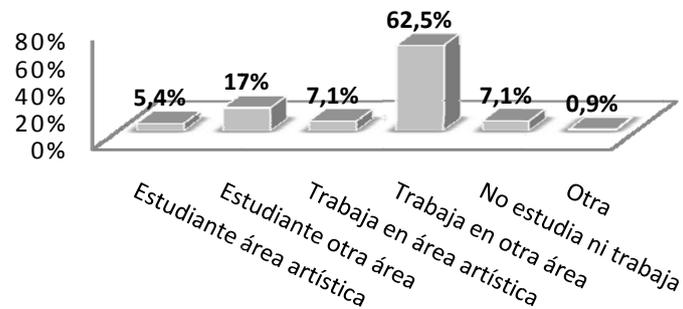


Tabla N° 32: Ocupación (frecuencias).

		Frecuencia
Válidos	Estudiante área artística	6
	Estudiante otra área	19
	Trabaja en área artística	8
	Trabaja en otra área	70
	No estudia ni trabaja	8
	Otra	1
	Total	112

Como se recordará, la ocupación de los sujetos fue agrupada en base a la mayor o menor proximidad al ámbito artístico. De modo que se distinguió en primera instancia entre estudiantes, trabajadores y no trabajadores (jubilados/as, desempleados y dueñas de casa) y en segunda instancia entre estudiantes involucrados en el área artística y estudiantes de otras áreas (incluyendo escolares), por un lado y entre trabajadores del área artística y trabajadores de otras áreas, así como los no trabajadores, por el otro.

En el gráfico y tabla superiores se observa para el caso de los estudiantes, el alto porcentaje de aquellos correspondientes a otras áreas, quienes triplican a aquellos que estudian carreras en el ámbito artístico. Esto se intensifica en el caso de los trabajadores, donde el porcentaje de aquellos cuyas labores no se relacionan con el ámbito artístico representa casi 9 veces el porcentaje de los que sí se encuentran relacionados a él.

- Composición según nivel educacional de los encuestados.

Gráfico N° 4: Nivel educacional de los encuestados (%)

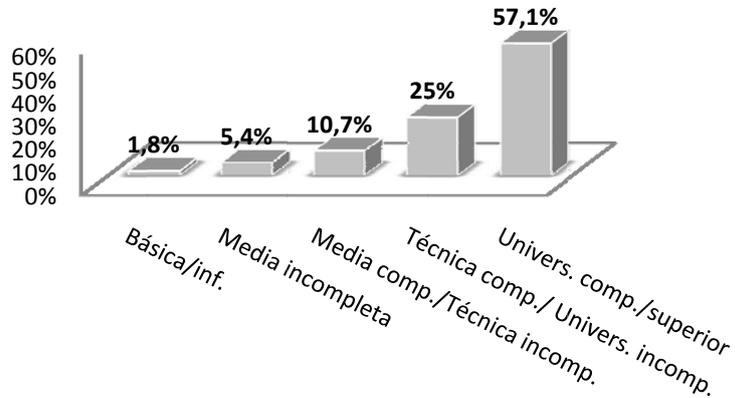


Tabla N° 33: Nivel Educacional (frecuencias).

		Frecuencia
Válidos	Educación básica o inferior	2
	Media incompleta (incluyendo Media Técnica)	6
	Media completa o Técnica incompleta	12
	Técnica completa o Universitaria incompleta	28
	Universitaria completa o superior	64
	Total	112

En cuanto al nivel educacional de los sujetos, es posible apreciar en el gráfico n° 4 la marcada tendencia al aumento desde niveles bajos de educación hacia los más altos. En efecto, más de la mitad de ellos (57,1%) declaran poseer educación universitaria completa o superior, mientras que sólo un 1,8% alcanzó la educación básica completa o inferior. Así, la gran mayoría de los sujetos se concentra en los más altos niveles de educación, por cuanto el 82,1% alcanzó el nivel de educación técnica completa, universitaria incompleta, universitaria completa o superior.

- Composición según nivel socioeconómico de los encuestados.

Gráfico N° 5: Nivel socioeconómico de los encuestados (%)

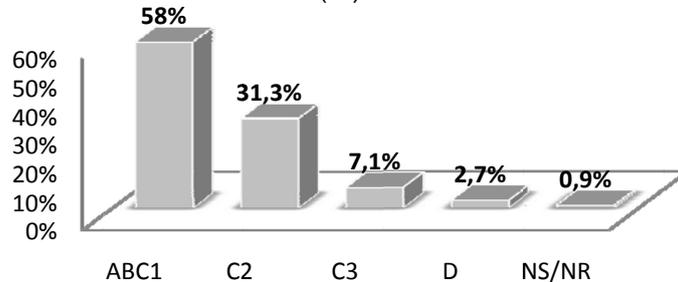


Tabla N° 34: Nivel Socioeconómico (frecuencias).

		Frecuencia
Válidos	ABC1	65
	C2	35
	C3	8
	D	3
	NS/NR	1
	Total	112

Algo similar se observa en la estructura del nivel socioeconómico, donde casi un 60% de los sujetos se concentra en el nivel ABC1 (58%). Por el contrario, sólo un 2,7% se agrupa en el nivel medio bajo D, correspondiente al nivel más bajo registrado, toda vez que ninguno de los sujetos pertenece al nivel bajo E.

Por tanto, casi la totalidad de los encuestados se agrupa en un nivel socioeconómico alto o medio alto (89,3%), mientras que el 9,8% complementario de los casos clasificados pertenece a un nivel medio o medio bajo.

- Pautas de sociabilidad en la asistencia al teatro: preferencias.

Gráfico N° 6: Normalmente, ¿usted prefiere ir solo o acompañado al teatro? (%)

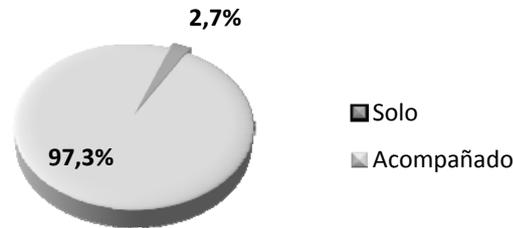


Tabla N° 35: Normalmente, ¿usted prefiere ir solo o acompañado al teatro? (frecuencias).

		Frecuencia
Válidos	Solo	3
	Acompañado	109
Total		112

Por último, como se podría haber esperado a partir de lo analizado en la prueba piloto, prácticamente la totalidad de los sujetos declaró preferir asistir acompañado al teatro en vez de asistir solo (97,3%).

2.2.2 Orden de prioridad atribuido a las motivaciones de la asistencia al teatro.

Tabla N° 36: Orden de prioridad factores para asistir al teatro.

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida
Dimensión apreciación	112	,33	1,00	,8527	,16853	Muy alta
Dimensión sociabilidad	112	,00	1,00	,4688	,22982	Media baja
Dimensión económica	112	,00	,83	,1786	,20953	Baja
N Válido (según lista)	112					

La tabla n° 30 muestra los casos incluidos en el análisis (N=112), el límite máximo, el límite mínimo, la media, la desviación típica y la categoría de prioridad correspondiente a cada una de las tres subdimensiones consideradas en este estudio como factores que motivan la asistencia al teatro, a saber, los factores de apreciación y recreación, el factor económico y las pautas de sociabilidad.

La escala de elección forzada permitió ordenar las distintas prioridades atribuidas a estos factores por los espectadores encuestados. Considerando que los puntajes pueden ir desde cero (0) a uno (1), los estadísticos de la tabla (límites, media y desviación típica) se encuentran expresados en dicho rango como unidad de medida.

Las dimensiones se ilustran ordenadas según sus medias totales, de manera descendente. En primer lugar, se observa la dimensión apreciación-recreación, cuyo límite mínimo de puntaje fue de 0,33, revelando que no existió oportunidad en que alguno(s) de sus ítems no fuese elegido al menos dos veces, mientras que el límite máximo es de 1, indicando que existieron situaciones en que todos sus ítems fueron elegidos por sobre otros.

El puntaje promedio de esta dimensión fue de 0,85, erigiéndose como el conjunto de razones más importante para los espectadores al momento de asistir al teatro. La desviación típica o estándar (media de las distancias al cuadrado de todos los valores de la muestra respecto del promedio) asociada a esta media es de 0,17, señalando que los puntajes individuales se encuentran distribuidos homogéneamente a una distancia media muy próxima del puntaje promedio.

Por último, este puntaje pertenece al intervalo 0,83 – 1, lo que implica que los sujetos eligieron entre 5 y 6 ítems en promedio, de los 6 posibles para esta dimensión. A partir de lo anterior es posible inferir que se le atribuye a ésta última una *muy alta* prioridad –la más alta posible– como conjunto de razones para asistir a un espectáculo teatral, en comparación a las dos restantes.²⁰

En segundo lugar, el límite mínimo de puntaje para la dimensión sociabilidad fue 0, mientras que su límite máximo fue 1, de modo que las respuestas abarcaron el rango completo, donde se encontraron casos en que ninguno de los ítems de la dimensión fue elegido, así como otros en que fueron elegidos todos.

²⁰ Véase como referencia para intervalos y categorías de prioridad atribuidas, la tabla n° 17 de este informe.

La dimensión obtuvo un puntaje promedio de 0,47, que sitúa las pautas de sociabilidad como la segunda razón más importante para asistir a un espectáculo teatral, desde la perspectiva de los espectadores. Asimismo, la desviación típica asociada es de 0,23, esto quiere decir que los puntajes individuales correspondientes a esta dimensión se distribuyen más bien a una distancia próxima del puntaje promedio, aunque se encuentran más dispersos que en las otras dos dimensiones.

Por último, este puntaje pertenece al intervalo 0,33 – 0,5, de modo que los sujetos eligieron entre 2 y 3 ítems en promedio, de los 6 posibles para esta dimensión. Esto permite inferir que se atribuye a esta dimensión una prioridad *media baja* en comparación a las dos restantes.

En tercer lugar, los puntajes de la dimensión económica presentaron como límite mínimo un puntaje 0 y como límite máximo un puntaje de 0,83, indicando la existencia de casos en que no se seleccionó ningún ítem de la dimensión, así como que el límite de ítems elegidos no fue más de 5.

De esta manera, el puntaje promedio para esta dimensión fue de 0,18, situando el factor económico, y en específico el precio de las entradas, como la tercera razón más importante para los espectadores en la asistencia al teatro. La desviación estándar asociada es de 0,21, valor similar al obtenido en la media anterior. Por ende, los puntajes individuales se distribuyen de modo más bien homogéneo a una distancia promedio que se encuentra próxima al puntaje medio obtenido.

Finalmente, dicho puntaje se encuentra en el intervalo 0,17 – 0,33, indicando que los sujetos optaron por 1 ó 2 ítems en promedio, de los 6 posibles para esta dimensión. A partir de esto, se atribuye a esta dimensión una *baja* prioridad como conjunto de razones para asistir a un espectáculo teatral, en comparación a las demás.

En suma, las categorías de prioridad descritas más arriba, permiten colegir de modo simplificado y preciso el lugar relativo de cada dimensión en comparación a las restantes, en base a la pertenencia del puntaje promedio a uno de los seis intervalos generados anteriormente. En efecto, los mismos sujetos a través de las decisiones tomadas en la escala determinaron en primer lugar, una *muy alta* prioridad relativa para los factores de apreciación y recreación, en segundo lugar una prioridad relativa *media baja* para las pautas de sociabilidad y en tercer lugar, una *baja* prioridad relativa para el factor económico.

2.2.3 Orden de prioridad de los factores de asistencia al teatro, según sexo, edad, ocupación, nivel educacional y nivel socioeconómico de los espectadores.

A continuación se presentan las distribuciones del orden revisado anteriormente, de acuerdo a las variables de caracterización contempladas en el estudio, con el fin de conocer si la configuración de este orden varía de acuerdo a las distintas características sociodemográficas y económicas de los espectadores.

- Orden de prioridad, según sexo de los encuestados.

Tabla N° 37: orden de prioridad razones para asistir al teatro, según sexo.

	Dimensión apreciación			Dimensión sociabilidad			Dimensión económica		
	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida
Sexo Hombre	,859	,16	Muy alta	,464	,25	Media baja	,176	,21	Baja
Mujer	,847	,17	Muy alta	,473	,21	Media baja	,180	,21	Baja
Total	,853	,17	Muy alta	,469	,23	Media baja	,179	,21	Baja

En la tabla n° 31 se expone el orden de prioridad de los factores que motivan la asistencia al teatro, a través de la media de cada dimensión, así como la categoría de prioridad relativa correspondiente, en función del sexo de los sujetos. Los resultados indican que no existen diferencias entre hombres y mujeres al atribuir una prioridad determinada a las dimensiones consideradas, en la medida que las medias y las

desviaciones típicas por dimensión, en ambos sexos, no generan una variación en las categorías de prioridad establecidas, pues continúan en el mismo intervalo de puntaje, confirmando una estrecha proximidad a los valores promedio de la muestra.

- Orden de prioridad, según edad de los encuestados.

Tabla N° 38: Orden de prioridad factores para asistir al teatro, según edad.

		Dimensión apreciación			Dimensión sociabilidad			Dimensión económica		
		Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida
Edad en tramos	15 a 29 años	,907	,14	Muy alta	,484	,16	Media baja	,110	,16	Muy baja
	30 a 44 años	,837	,17	Muy alta	,438	,21	Media baja	,225	,21	Baja
	45 a 59 años	,762	,19	Alta	,508	,27	Media alta	,230	,27	Baja
	60 años y más	,905	,13	Muy alta	,452	,15	Media baja	,143	,15	Muy baja
	Total	,853	,17	Muy alta	,469	,21	Media baja	,179	,21	Baja

La tabla superior señala leves diferencias respecto al promedio general de la distribución de la prioridad de los factores, de acuerdo a la edad de los sujetos. Si bien en todos los tramos etarios las medias de cada dimensión se acercan a la prioridad promedio, cabe indicar algunas diferencias. Primero, el tramo 15 a 29 años, junto con el de 60 años y más, se diferencian de la configuración del orden general en la posición que ocupa el factor económico, que pasa de una *baja prioridad* a una *muy baja*. En otras palabras, tanto para los jóvenes como para los adultos mayores, el precio de las entradas resulta ser menos importante para asistir al teatro que para el promedio de los espectadores encuestados.

Segundo, el tramo de 45 a 59 años presenta diferencias en la prioridad que éstos atribuyen a las dimensiones apreciación-recreación y de sociabilidad, que pasan de presentar una *muy alta* prioridad a sólo *alta*, y de una prioridad *media baja* a *media alta*, respectivamente. En consecuencia, al momento de asistir a un espectáculo teatral, para los adultos son menos importantes los factores de apreciación y recreación, y más importante la posibilidad de asistir acompañado, que para el promedio de los sujetos.

- Orden de prioridad, según ocupación de los encuestados.

Tabla Nº 39: Orden de prioridad factores para asistir al teatro, según ocupación.

	Dimensión apreciación			Dimensión sociabilidad			Dimensión económica		
	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida
Ocupación Estudiante área artística	1,000	,00	Muy alta	,278	,20	Baja	,222	,20	Baja
Estudiante otra área	,912	,15	Muy alta	,500	,18	Media baja	,088	,13	Muy baja
Trabaja en área artística	,937	,12	Muy alta	,354	,21	Media baja	,208	,23	Baja
Trabaja en otra área	,819	,17	Alta	,476	,23	Media baja	,205	,22	Baja
No estudia ni trabaja	,833	,20	Muy alta	,542	,33	Media alta	,125	,19	Baja
Otra	,667	.	.	,833	.	.	,000	.	.
Total	,853	,17	Muy alta	,469	,23	Media baja	,179	,21	Baja

En cuanto a la ocupación de los sujetos, destaca en primer lugar el orden de las prioridades para los estudiantes del área artística, quienes no sólo proporcionan, en su totalidad, el puntaje máximo de prioridad a la dimensión apreciación-recreación, sino también les resulta menos importante el asistir en compañía de otro(s) que para el promedio, en la medida que atribuyen una prioridad *baja* a la dimensión sociabilidad.

Esto se replica en la situación de los trabajadores del área artística, quienes, si bien mantienen la configuración promedio del orden, asignan asimismo el segundo mayor puntaje a la dimensión apreciación-recreación, así como el segundo menor puntaje a la dimensión sociabilidad.

Por otro lado, se observan leves diferencias en el caso de los estudiantes y trabajadores de otras áreas: para los primeros el precio de las entradas resulta aún menos importante que para el promedio, mientras que para los segundos esto se repite en el caso de los factores de apreciación y recreación.

Por último, para aquellos que no estudian ni trabajan (dueñas de casa, desempleados y jubilados) resulta más importante respecto al promedio de los espectadores, la posibilidad de asistir acompañado y compartir con otros al momento de ir al teatro.

- Orden de prioridad, según nivel educacional de los encuestados.

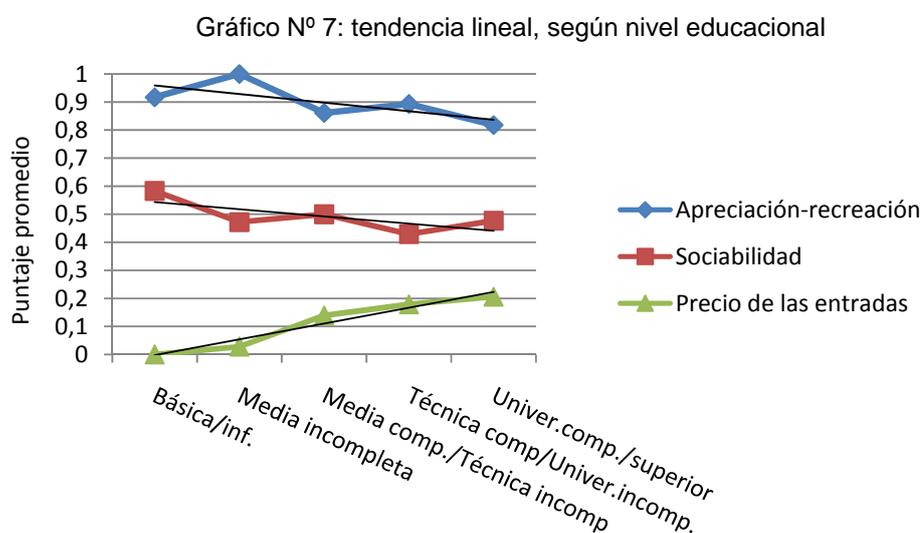


Tabla N° 40: Orden de prioridad factores para asistir al teatro, según nivel educacional.

Nivel Educativo	Descripción	Dimensión apreciación			Dimensión sociabilidad			Dimensión económica		
		Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida
Educación básica o inferior		,917	,12	Muy alta	,583	,12	Media alta	,000	,00	Muy baja
Media incompleta (incluye Media Técnica)		1,000	,00	Muy alta	,472	,07	Media baja	,008	,07	Muy baja
Media completa o Técnica incompleta		,861	,16	Muy alta	,500	,27	Media baja	,139	,17	Muy baja
Técnica completa o Universitaria incompleta		,893	,16	Muy alta	,429	,20	Media baja	,179	,22	Baja
Universitaria completa o superior		,818	,17	Alta	,477	,25	Media baja	,206	,22	Baja
Total		,853	,17	Muy alta	,469	,23	Media baja	,179	,21	Baja

En virtud de que las categorías de nivel de educación se encuentran ordenadas –de ahí su nivel de medición *ordinal*–, es posible analizar los resultados en una tendencia desde los menores hacia los mayores niveles. Para simplificar la interpretación se ha creado un gráfico (n° 6), cuyos valores exactos y categorías se encuentran desplegados en la tabla inmediatamente inferior.

De esta forma, en términos generales se ilustra para todos los casos el orden de importancia ya encontrado en el promedio general, a saber, la dimensión apreciación-recreación, sociabilidad y factor económico, respectivamente.

En particular, se observa cómo la prioridad atribuida a la dimensión apreciación-recreación tiende a disminuir conforme se avanza hacia mayores niveles de educación entre los sujetos. Una situación similar se halla en el caso de la dimensión sociabilidad, donde los sujetos con menor nivel educacional atribuyen una prioridad más alta al hecho de asistir acompañados a un espectáculo teatral que aquellos con un mayor nivel.

Por último, resulta interesante dar cuenta a medida que se avanza hacia un menor nivel de educación, que el factor económico se hace menos importante para los sujetos, lo cual se ve corroborado en tanto los 3 menores niveles de educación atribuyen una *muy baja* prioridad a este factor, llegando incluso a asignar puntaje cero a la misma.

En resumen, es posible afirmar que para los espectadores con mayor nivel educacional (desde educación técnica completa en adelante) el precio de las entradas resulta más relevante para asistir al teatro que para aquellos con menores niveles (desde media completa hacia atrás), aunque no se debe dejar de considerar que el nivel de prioridad atribuido se corresponde con el promedio general respectivo. A su vez, la prioridad atribuida a los factores de apreciación y recreación es levemente menor a dicho promedio.

- Orden de prioridad, según nivel socioeconómico de los encuestados.

Gráfico N° 7: tendencia lineal, según nivel socioeconómico

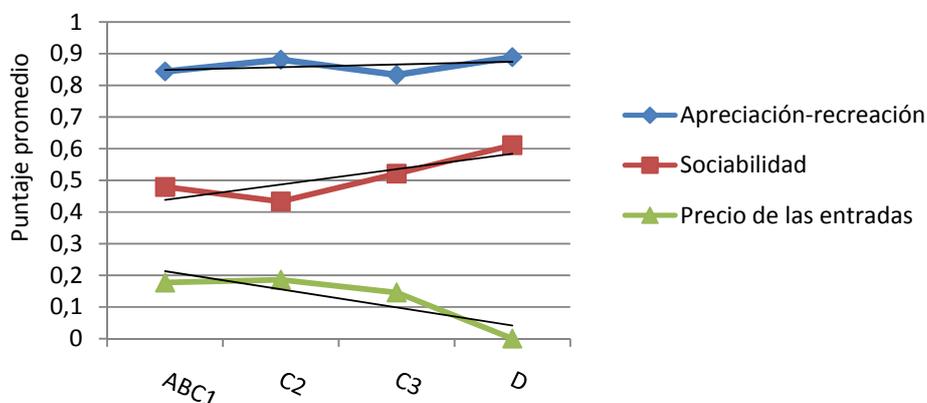


Tabla N° 41: Orden de prioridad factores para asistir al teatro, según nivel socioeconómico.

		Dimensión apreciación			Dimensión sociabilidad			Dimensión económica		
		Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida
Nivel Socioeconómico	ABC1	,844	,18	Muy alta	,479	,24	Media baja	,177	,22	Baja
	C2	,881	,13	Muy alta	,433	,23	Media baja	,186	,18	Baja
	C3	,833	,24	Alta	,521	,19	Media alta	,146	,19	Muy baja
	D	,889	,10	Muy alta	,611	,10	Media alta	,000	,00	Muy baja
	E
	NS/NR	,500	.	.	,167	.	.	,833	.	.
	Total	,853	,17	Muy alta	,469	,23	Media baja	,179	,21	Baja

El gráfico y tabla superiores muestran la distribución del orden de prioridad de los factores de acuerdo al nivel socioeconómico de los sujetos encuestados, comenzando por el mayor (ABC1) hasta el menor encontrado (D). Es posible apreciar que la dimensión apreciación-recreación no presenta una tendencia claramente definida, por cuanto sólo el grupo C3 escapa del promedio, atribuyéndole una prioridad *alta* y no *muy alta* como el resto de los grupos, considerando igualmente que su puntaje limita con el intervalo que determina una *muy alta* prioridad.

No obstante, en las dos dimensiones restantes se distingue una tendencia más claramente. En efecto, es posible afirmar que se presenta una situación similar a lo observado en el caso del nivel educacional. En la dimensión sociabilidad, se tiende a

atribuir una prioridad mayor a medida que el nivel socioeconómico disminuye, tal que para los sujetos de los grupos C3 y D, el asistir acompañado a un espectáculo teatral tiene una importancia comparativamente mayor que para aquellos sujetos de los grupos ABC1 y C2.

Por otro lado, se asigna al factor económico una prioridad relativa menor a medida que disminuye el nivel socioeconómico, de modo que –con un leve aumento en el grupo C2- los puntajes van reduciéndose hasta llegar a cero, conforme se avanza desde el nivel ABC1 hacia el nivel D. Así, para los sujetos clasificados en el nivel C3 o D el precio de las entradas constituye comparativamente una razón muy poco relevante para asistir al teatro, en relación a los sujetos clasificados en los restantes grupos.

2.2.4 Orden de prioridad atribuido a las motivaciones de la asistencia al teatro, según sala de teatro.

Tabla Nº 42: Casos por sala.

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje Acumulado
Valid	Teatro Alcalá	38	33,9	33,9
	Centro Mori	36	32,1	66,1
	Teatro del Puente	38	33,9	100,0
	Total	112	100,0	

Tabla Nº 43: Orden de prioridad factores para asistir al teatro, según sala.

		Dimensión apreciación			Dimensión sociabilidad			Dimensión económica		
		Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida	Media	Desviación típica	Prioridad atribuida
Sala	Teatro Alcalá	,781	,19	Alta	,553	,20	Media alta	,167	,21	Muy baja
	Centro Mori	,852	,17	Muy alta	,449	,25	Media baja	,199	,24	Baja
	Teatro del Puente	,925	,11	Muy alta	,404	,21	Media baja	,171	,18	Baja
	Total	,853	,17	Muy alta	,469	,23	Media baja	,179	,21	Baja

Si bien no constituye parte de los objetivos centrales del estudio, resulta interesante indagar en la configuración del orden de los factores que motivan la asistencia al teatro, de acuerdo a la sala de teatro a la que asistieron los espectadores encuestados. Para tales

efectos, se expone en la tabla nº 36 la totalidad de casos por sala y en la tabla nº 37 los puntajes promedio correspondientes por sala.

En la primera tabla se observa la cantidad total de sujetos distribuidos por sala luego de la conformación del tamaño final de la muestra. Antes de la eliminación de los 8 casos en base al tratamiento de la no respuesta, la muestra se dividía en tres partes iguales para cada sala (40 casos, respectivamente), lo que se vio modificado al conformarse la muestra en 112 casos totales, de tal forma que el Teatro Alcalá y Teatro del Puente agrupan 38 casos cada uno, mientras que el Centro Mori agrupa 36 casos.

En la tabla siguiente se aprecia que los espectadores del Teatro Alcalá presentan las mayores diferencias respecto al promedio de los espectadores encuestados, pues asignan un menor puntaje promedio y prioridad relativa a la dimensión apreciación-recreación y económica, así como un mayor puntaje y prioridad relativa a la dimensión sociabilidad.

Esto quiere decir que para ellos es más importante asistir al teatro por la posibilidad de sociabilizar, a la vez que les resulta menos importante el precio de las entradas, así como los factores de apreciación y recreación, que para el resto de los encuestados.

Asimismo, avanzando desde el grupo conformado en el Teatro Alcalá hacia el del teatro del Puente se asigna progresivamente un puntaje mayor a los factores de apreciación y recreación, mientras sucede la situación contraria en la dimensión sociabilidad, donde en este mismo orden, paulatinamente se atribuye un puntaje menor y, por ende, una prioridad menor a la posibilidad de compartir con otros, como una razón para asistir al teatro.

En definitiva, es posible afirmar que la configuración de las motivaciones para asistir a un espectáculo teatral, contempladas en el estudio, varía entre las tres salas de teatro, confirmando en parte la distinción teórica realizada en el diseño de investigación.

A partir del análisis llevado a cabo, es posible realizar algunas observaciones en relación a los resultados del estudio, dando cuenta del objetivo general que guió esta investigación y las hipótesis conjeturadas. Posteriormente en la sección final, se procederá a cerrar el proceso investigativo en su conjunto, complementando lo aquí expuesto aludiendo a la relación de los hallazgos respecto del objeto y tema de estudio. A su vez, será posible reflexionar acerca de los alcances y límites de la propia investigación realizada, lo que permitirá finalizar con algunas recomendaciones a seguir en el futuro.

En esta investigación se pretendió comprender en mayor profundidad a los públicos del teatro a través de las explicaciones de la asistencia a un espectáculo teatral y la posibilidad de establecer un orden de importancia entre ellas. Para tales efectos se desarrolló un análisis teórico de la materia que permitió concluir con un conjunto de tres factores que, a su vez, agrupan las razones referentes a la apreciación y recreación (elencos, temas y puestas en escena de las obras, así como disfrutar y pasar un rato agradable), al precio de las entradas, así como a las pautas de sociabilidad (acudir en compañía de otros y compartir con ellos) involucradas en dicha asistencia.

En términos generales, se infiere en primera instancia que efectivamente es posible establecer con una base empírica, un nivel de prioridad diferida entre los factores considerados como motivaciones de la asistencia al teatro. Este orden determina en primer lugar al conjunto de razones agrupadas en los factores de apreciación y recreación; en segundo lugar a las pautas de sociabilidad y en tercer lugar, al factor económico, medido a través del precio de las entradas.

En consecuencia, se acepta la hipótesis central del estudio, en la que se determinó un posible orden de los factores, a partir del análisis teórico llevado a cabo. Como se supuso, los factores de apreciación y recreación permanecen como la primera preferencia al momento de explicar las razones de asistencia, tal como fue hallado en los estudios llevados a cabo por Hurtado y Moreno (1982) y por la Escuela de Espectadores de Teatro (2008).

Asimismo, la hipótesis exploratoria según la cual la sociabilidad, como razón para asistir al teatro, podría tener un lugar más preponderante que el precio de las entradas, fue confirmada a pesar de la escasa información disponible que tratase el tema. Por otra parte, la posición relativa del factor económico puede bien relacionarse con la mayor disponibilidad de recursos destinados a la asistencia al teatro en la actualidad, como fue mencionado previamente (INE, 2008; CNCA, 2008), lo cual implicaría que su nivel de determinación como explicación de la asistencia al teatro es comparativamente menor, al menos respecto a los factores considerados en este estudio.

A la posición relativa de la variable sociabilidad hallada entre los resultados, se suma que prácticamente la totalidad de los encuestados (97,3%) prefirió asistir acompañado al teatro que solo, dando cuenta de la importante presencia de esta variable en la acción de asistir a un espectáculo teatral.

En consecuencia, es posible encontrar un sustento empírico para el rol decisivo de la sociabilidad, como elemento propio de la vida en sociedad (Gurvitch, 1941), en la concreción de dicha acción; siendo consecuentes estos resultados con la incidencia de los contactos, relaciones sociales y sociabilidad activa en el consumo cultural, así como en la información de la cartelera para asistir al teatro, hallada en los estudios del PNUD (2002) y en la Encuesta de Consumo Cultural (ECC) 2004-2005 (CNCA, 2007^a), respectivamente.

Por otro lado, los resultados permitieron conocer posibles diferencias en el ordenamiento de los factores en virtud de las características particulares de los sujetos, tales como la edad y ocupación, nivel educacional (NE) y nivel socioeconómico (NSE).

En el caso de la edad, destaca la menor importancia relativa atribuida al precio de las entradas por parte de los jóvenes, pues contradice en parte, la segmentación teórica de los tramos etarios utilizada, en base a la clasificación de la ECC 2004-2005, según la cual éstos “no poseen, necesariamente, ingresos monetarios elevados” (CNCA, 2007^a: 12), en virtud de su participación en la fuerza de trabajo de la población, a partir de lo que podría

suponerse que para ellos el precio de las entradas sería si no igual, más importante que para el promedio de los casos, dándose precisamente la situación contraria.

En cuanto a la ocupación, la distinción de trabajadores o estudiantes cuyas labores o carreras se encontrasen involucradas con el ámbito artístico permitió hallar, coherentemente, una mayor importancia atribuida por ellos a los factores de apreciación y recreación, en detrimento de la posibilidad de asistir en compañía de otros y compartir con ellos, como razones para asistir al teatro, lo que podría interpretarse a partir de la asistencia al teatro como una actividad que guarda un sustrato profesional, más que una donde es posible sociabilizar.

Por último, entre el NE y NSE se encontraron resultados similares en relación a la importancia comparativa otorgada por los sujetos a los distintos factores. En efecto, sobresalió que los sujetos con menores NE y NSE asignaran una prioridad relativamente menor al factor económico que los sujetos con mayores niveles, en la medida que niveles bajos en ambos casos, se relacionan a su vez, con el acceso a bajos niveles de ingresos individuales y por hogar, respectivamente.

En suma, es posible afirmar que las diferencias entre las características de los sujetos (tales como la edad, ocupación, NE y NSE), se traduce a su vez, en los diferentes ordenamientos de las explicaciones de asistencia al teatro, dando cuenta así de la constitución heterogénea de los públicos teatrales (Esquenazi, 2003). No obstante, cabe señalar que en el presente estudio, en base al muestreo no probabilístico utilizado, los sujetos se concentraron en mayor medida en los niveles altos de estas categorías.

En especial, las diferentes valoraciones de sujetos con distintas bases educacionales, puede responder, como señalaba Bourdieu (1988), al requerimiento implícito de ciertas competencias educacionales y culturales, socialmente adquiridas, para apreciar y comprender un espectáculo artístico. De esta manera, las diversas significaciones atribuidas estarían más estrechamente vinculadas a los distintos *habitus* de los sujetos, que a sus disposiciones subjetivas.

Junto con ello, se hallaron diferencias en el ordenamiento de los factores de acuerdo a las tres salas de teatro de donde fue extraída la muestra. La base empírica de estas diferencias, permite corroborar indirectamente –esto es, desde la perspectiva de los públicos que las frecuentan- lo que se suponía solo teóricamente, es decir, que estas salas pueden ser distinguidas en virtud de ciertas características relacionadas con la línea editorial respecto de la actividad teatral (Ibacache, 2009).²¹

De esta manera, considerando el continuo entre los polos extremos revisado anteriormente, se evidenció que desde los grupos conformados por el Teatro Alcalá, pasando por el Centro Mori, hasta el Teatro del Puente se asigna una mayor prioridad a los factores de apreciación y recreación, lo que puede verse relacionado con el aumento progresivo, supuesto en dicho continuo, de la búsqueda expresivo-artística contenida en las obras que se exhiben en cada sala.

Con todo, aquel que logró diferenciarse en mayor medida del resto fue el grupo de espectadores del Teatro Alcalá, como se pudo observar en los resultados, caracterizado por atribuir una mayor importancia relativa a las pautas de sociabilidad y más pequeña a los factores de apreciación y recreación, así como al factor económico, como razones para asistir al teatro.

²¹ Para mayor referencia respecto de la mencionada distinción teórica y el continuo elaborado, véase el apartado “Población y muestra” del presente documento.

V. Conclusiones generales.

A partir de las observaciones realizadas derivan diversas implicancias en relación al tema y objeto de estudio. En primer lugar, se estima que a través del análisis llevado a cabo se ha dado cuenta de la importancia de considerar cualquier forma de expresión artística como una actividad inseparable de la práctica –en el sentido de Dewey, 1949-, y en particular del contexto social en que se origina. En razón a esto, es que se estableció que el estudio de las razones involucradas en la asistencia al teatro partiera de la base de la perspectiva misma de los espectadores, quienes tuvieron la responsabilidad de elegir y asignar una importancia diferida a dichas razones.

De esta manera, el vínculo entre arte y sociedad es uno que carece de direccionalidad, en la medida que se concibe el arte *como* sociedad (Heinich, 2002), es decir, como una unidad de sucesos interdependientes procedentes de diversas esferas de la sociedad, incluyendo la esfera artística. Por tanto, la integración en este estudio de los espectadores y su relación con el espectáculo teatral es posible de ser evaluada en términos sociológicos a partir de la comprensión de dicha unión, materializada en una actividad coordinada de diversos grupos sociales (Becker, 2008), como portadora de constantes interacciones mutuas entre procesos artístico y sociales.

En consecuencia, se considera que en esta investigación estuvo en juego la posibilidad de una sociología del teatro chileno basada en sus públicos, toda vez que se pretendió comprender y explicar socialmente de un modo sistemático las dinámicas subyacentes al accionar de los públicos en el momento de asistir a un espectáculo teatral.

A la luz de los resultados presentados, se puede colegir la constitución de los públicos como grupos definidos en virtud de la actitud y expectativa común de asistir y presenciar un espectáculo teatral –en el sentido de Gurvitch (en Fernández, 1999)-, lo que sucede en un momento en que las diversas motivaciones involucradas, parte de aquellos “pensamientos y deseos” señalados por Pavis (2000), han sido ya determinadas.

Ahora bien, supone un aspecto esencial de dicha constitución la acción propiamente tal de asistir al teatro. Desde un inicio fue considerada como una acción que requiere el desplazamiento físico de los actores, así como un tipo de acción a la que se le atribuye un sentido subjetivo referido a otros sujetos (Weber, 1964), el que puede ser expresado en términos de determinadas explicaciones racionales de reconocimiento intersubjetivo entre dichos actores (Habermas, 1987).

En este sentido, subyace al análisis llevado a cabo en el presente estudio, la noción de que la asistencia al teatro se ve determinada más bien por la *relación* entre un conjunto de razones, condiciones y motivaciones socialmente compartidas. En este marco, una manera de estudiar esa relación es a través de un posible ordenamiento jerárquico, implicando el desafío de identificar y separar un grupo de ellas para luego volver a relacionarlas en base a dicho orden. En otras palabras, se cree que esta acción se constituye en razón a un sustrato relativo, más que absoluto, considerando fundamentalmente que la posición relativa alcanzada por cada uno de los factores en este caso, sólo es tal en comparación con los restantes.

En cuanto a dichas motivaciones, la decisión de incluir las pautas de sociabilidad como una razón para asistir al teatro, así como los resultados generados a partir de ello, se presentó como una novedad en dos aspectos. Primero, por el mencionado carácter exploratorio en que fue investigado, ya que no se disponía hasta ahora de estudios que hayan tratado esta variable, eminentemente sociológica, en su relación con el teatro, la asistencia al teatro o los públicos del mismo.

Segundo y quizá más importante, los resultados obtenidos permiten afirmar que la asistencia al teatro es posible de ser considerada como una actividad no sólo social, sino también sociable. Es decir, la existencia y reproducción de relaciones interpersonales de distinto grado de intimidad y constitución formal entre los sujetos, juegan en efecto un rol en las motivaciones de la asistencia al teatro.

Sin perjuicio de lo expuesto, cabe reflexionar acerca de las principales limitaciones y obstáculos identificados en el estudio realizado. Como es sabido, el diseño con que se plantea una investigación es en suma determinante de los alcances que sus resultados puedan tener. En este sentido, puede mencionarse en primer lugar la metodología cuantitativa como enfoque investigativo utilizado, el que, basado en la segmentación de la realidad, posee la ventaja de trabajar con una versión simplificada de la realidad compleja que se busca estudiar, sin embargo, es preciso tener en cuenta la información que se pierde en este proceso, pues en rigor, se fuerza a los sujetos a adecuarse al instrumento diseñado, dejando fuera elementos ricos en conocimiento que puedan emanar de su propia subjetividad.

Por tanto, es importante destacar la importancia de integrar nuevos métodos de investigación al estudio de los públicos del teatro que abarquen lo anterior, tales como la metodología cualitativa, entre otras, que pudiesen contribuir a una comprensión más profunda y próxima a las motivaciones de la asistencia al teatro en su origen, desde una arista que considere la subjetividad de los individuos.

En segundo lugar, se advierte un impedimento implícito en el diseño muestral utilizado, que al ser no probabilístico, los resultados que genera no son posibles de inferir a la población objetivo de la muestra. Como fue explicado, esta alternativa fue tomada en virtud de la naturaleza de la población en cuestión, es decir, los públicos del teatro, caracterizados por su inestabilidad en el tiempo, de modo que resulta en extremo difícil contar con una lista de los casos, requerimiento básico del muestreo probabilístico.

Así, esta limitación no sólo es propia de este estudio en particular, sino que se vislumbra como una dificultad en cualquier estudio que tome como base muestral los públicos del teatro. No obstante, esto no implica que se reste validez a los resultados obtenidos, en términos de acopio de conocimiento científico relevante, sino que afecta más bien la posibilidad de realizar un estudio donde la representatividad de la muestra sea fundamental para un análisis determinado.

En tercer lugar, si bien la técnica de recolección de los datos, a saber, la escala pareada, permitió en rigor acceder al orden subyacente entre las motivaciones de asistencia al teatro contempladas, es conveniente tener en cuenta que no se logró contar con una escala del todo fiable, a pesar de que se consiguió mitigar en cierta medida los problemas iniciales hallados en los análisis de fiabilidad de la prueba piloto.

Esta situación que se torna más difícil al considerar que las escalas pareadas son instrumentos que conllevan la obligación de elegir entre un número de ítems aceptable desde el punto de vista de la fiabilidad, pero también de lo engorroso que puede llegar a ser para los encuestados responderla; de modo que al aplicarla a conceptos complejos como la asistencia al teatro aumenta el nivel de dificultad al no poder incluir demasiados ítems.

Sin embargo, sería pertinente probar un nuevo análisis aumentando levemente la cantidad de ítems en la escala, cuidadosamente seleccionados, o bien reemplazar aquellos que presenten problemas por otros, hasta alcanzar niveles aceptables de fiabilidad en todas las dimensiones de la escala.

Por último, es menester mencionar el principal obstáculo hallado en el proceso de la revisión teórica que sirvió de marco para este estudio. En efecto, muchas veces se topó con la dificultad de que un concepto relevante para el estudio no se encontraba del todo definido o sistematizado en particular para el tema de estudio, como el de asistencia teatral, de sociabilidad en el ámbito del espectáculo teatral o incluso el de públicos teatrales. Esto fue resuelto más bien en base al establecimiento de relaciones conceptuales entre categorías sociológicas y poniendo a prueba el alcance de estos conceptos en la práctica de la investigación, pero se estima que se requiere de un panorama conceptual más amplio, transdisciplinario y completo en la materia.

En definitiva, es posible apreciar que mucho queda por hacer en el estudio de los públicos teatrales y sus dinámicas sociales. En particular, se sugiere ahondar en las relaciones entre las explicaciones de la asistencia al teatro, a partir de la integración de nuevas razones o conjuntos de ellas y/o a partir de la investigación de otros tipos de

relaciones más allá del establecimiento de un orden jerárquico, como por ejemplo explicativas o bien causales. En esta línea, podría considerarse a su vez, la potencialidad explicativa de las variables sociodemográficas, entre otras, en las diferencias halladas en el ordenamiento de estas explicaciones, en base a un estudio correlacional.

Asimismo, resulta especialmente atractiva la posibilidad de profundizar en las pautas de sociabilidad y su relación con la práctica teatral, y con el espectáculo teatral en particular. Esta relación y sus resultados en este estudio se consideran como un primer paso, una primera descripción incipiente. Aun puede llegar a ser considerado como un elemento que une conceptual y prácticamente a las disciplinas sociológica y teatral, constituyéndose, como ha sido señalado, en un aspecto clave en el estudio sociológico de los públicos teatrales; frente a lo cual se esboza la relevancia de indagar en sus diversas aristas.

Sin ir más lejos, de este estudio surge un posible análisis en el estudio de las tipologías de la sociabilidad chilena, halladas por el PNUD (2002), aplicadas concretamente en el contexto teatral, pues al momento no se sabe qué tipos específicos de sociabilidad se encuentran implícitos en la asistencia al teatro.

Finalmente, se estima que esta investigación ha aportado con una aproximación sociológica a la comprensión de los públicos teatrales chilenos actuales y sus motivaciones en la asistencia al teatro, forzando con ello a debilitar los límites fronterizos entre el teatro y la sociología, toda vez que la interdisciplinariedad constituye una vía determinante para acceder a nuevos y más ricos conocimientos en la materia.

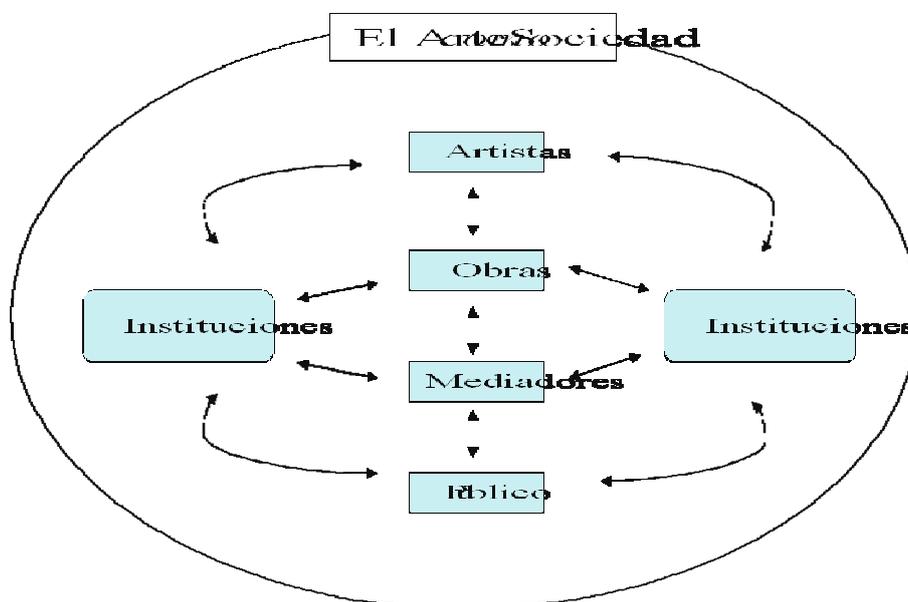
A su vez, el conocimiento producido no hubiese sido posible sin el método sometido a prueba, donde no sólo se experimentó con una técnica de análisis utilizada poco frecuentemente en las problemáticas sociológicas, sino también se contrastó un cuestionario diseñado especialmente para el problema investigado, todo lo cual permitió obtener información proveniente desde la experiencia local de los espectadores.

De este modo, se espera, para que los resultados generados sean fecundos, que el producto final de esta investigación sea útil; útil en el sentido práctico del término, es decir, que el mayor conocimiento de los públicos teatrales chilenos y sus dinámicas motivacionales se traduzca en un accionar enfocado en la concreción de futuras investigaciones que contribuyan a un entendimiento más profundo y acabado del tema, así como en aquellos con la facultad de producir cambios en el ámbito artístico-cultural en nuestro país, en términos de cobertura, participación y recepción, entre otros.

VI. Anexos

1. Definición de los términos Espectáculo, Montaje, Puesta en escena y Representación. [Extractos del Diccionario de Teatro de Patrice Pavis (1980) y otros documentos del autor].
- ❖ **Espectáculo:** todo lo que se ofrece para ser observado: "el espectáculo es la categoría universal a través de la cual se observa el mundo" (Barthes, 1975 en Pavis, 1980). Este término se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de arte de la representación y a otras actividades que implican una participación del público.
 - ❖ **Montaje:** término que proviene del cine y hace referencia a una forma dramática en la que las secuencias de la acción se montan en una sucesión de momentos autónomos. No se considera la acepción popular del montaje como sinónimo de puesta en escena o espectáculo.
 - ❖ **Puesta en escena:** se asimilaba a una técnica de ubicación de los actores a cargo del director. Designa, no obstante, desde fines del siglo XIX, el pasaje del texto a la escena, de la escritura a la interpretación, "*from page to stage*" (Pavis, 2008: 2), incluyendo de tal manera todos los elementos de la representación (escenografía, disposición y desplazamiento de los actores, iluminación, sonido, etc.).
 - ❖ **Representación teatral:** La representación es siempre una reconstitución de algo (acontecimientos, personajes, objetos) diferente a la realidad común, aunque "el teatro es el único arte figurativo que se presenta al espectador una sola vez" (Pavis, 1980: 423). Es un acontecimiento único que existe una sola vez frente a un público y no se repite. "La representación sólo existe en el presente común del actor, lugar escénico y el espectador" (Pavis, 1980: 423). El texto dramático existe como escrito, pero siempre apuntando a una escena viva. Sólo adquiere sentido cuando es representado, sólo se comprende al ser proferido por los actores en la representación (Pavis, 1980: 423-424).

2. Esquema N° 3: “arte como sociedad” (Heinich, 2003: 42).



3. Respuestas en la categoría “otra” de la escala de comparación pareada, en prueba piloto.

N° de caso	Respuesta textual en la categoría “otra”
3	Me gusta el teatro
15	Me provoca una sensación que no logra otra cosa
17	Sólo me encanta ver teatro
29	Informarme, conocer mi entorno sociocultural
55	Me gusta también la puesta en escena y las escenografías

4. Versión final del cuestionario utilizado.



CUESTIONARIO ESPECTADORES



Le invitamos a responder voluntariamente este cuestionario para el proyecto de investigación "Los Públicos del Teatro en la Región Metropolitana: Hacia una comprensión de la asistencia al teatro".

La información que usted nos proporcione será tratada en total anonimato y permitirá comprender en mayor profundidad las motivaciones involucradas en la asistencia al teatro.

¡Muchas gracias!

1) Sexo (*marque una sola alternativa*)

1. Masculino	<input type="checkbox"/>
2. Femenino	<input type="checkbox"/>

2) Edad

3) ¿Cuál es su **principal** ocupación? (*marque una sola alternativa*)

1. Estudia (<i>especifique carrera / colegio</i>)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. Trabaja (<i>especifique labor</i>)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. No estudia ni trabaja (<i>Especifique desempleado, jubilado, dueña de casa, etc.</i>)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. Otra (<i>especifique</i>)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

4) ¿Cuál es su nivel de estudios? (*marque una sola alternativa*)

1. Educación básica o inferior	<input type="checkbox"/>
2. Media incompleta (incluye Media Técnica)	<input type="checkbox"/>
3. Media completa / Técnica incompleta	<input type="checkbox"/>
4. Universitaria incompleta / Técnica completa	<input type="checkbox"/>
5. Universitaria completa o superior	<input type="checkbox"/>

5) Normalmente, ¿usted prefiere ir solo(a) o acompañado(a) al teatro? (*marque una sola alternativa*)

Sólo(a)	<input type="checkbox"/>
Acompañado(a)	<input type="checkbox"/>

6) A continuación, pensando en las **últimas veces** que usted ha ido a ver obras de teatro, indique en **cada recuadro cuál de las dos razones** es la **principal y más importante** para usted.

Se presenta una serie de razones, combinadas de distinta manera.

Yo voy a ver obras de teatro Porque...

(*marque una sola en cada recuadro*)

1.	Es una oportunidad para compartir con amigos, familiares, pareja, etc.	<input type="checkbox"/>
	Disfruto y paso un rato agradable	<input type="checkbox"/>
2.	Es un espacio recreativo donde puedo apreciar el trabajo actoral y contenido de las obras	<input type="checkbox"/>
	Me es posible pagar el valor de las entradas	<input type="checkbox"/>
3.	Las entradas tienen un valor adecuado	<input type="checkbox"/>
	Es una oportunidad para compartir con amigos, familiares, pareja, etc.	<input type="checkbox"/>

4.	Me permite estar con otros y sociabilizar	
	Me interesan los elencos, los temas y puestas en escena de las obras	
5.	Me interesan los elencos, los temas y puestas en escena de las obras	
	El precio de las entradas es usualmente accesible para mí	
6.	El precio de las entradas usualmente es accesible para mí	
	Me permite estar con otros y sociabilizar	
7.	Puedo ir acompañado(a) de alguien especial para mí	
	Es un espacio recreativo donde puedo apreciar el trabajo actoral y contenido de las obras	
8.	Disfruto y paso un rato agradable	
	Las entradas tienen un valor adecuado	
9.	Me es posible pagar el valor de las entradas	
	Puedo ir acompañado/a de alguien especial para mí	

- Para terminar, le solicitamos que responda algunas preguntas personales. Le recordamos que toda la información que proporcione será estrictamente confidencial y anónima.

7) ¿Cuál es el nivel de educación que alcanzó la persona que aporta el principal ingreso de su hogar? *marque una sola alternativa*

1. Educación básica incompleta o inferior	
2. Básica completa	
3. Media incompleta (incluyendo Media-Técnica)	
4. Media completa / Técnica incompleta	
5. Técnica completa / Universitaria incompleta	
6. Universitaria completa	
7. Post Grado (Máster, Doctor o equivalente)	

8) ¿Cuál es la profesión u oficio de la persona que aporta el principal ingreso en su hogar?

--

Pase a la pregunta siguiente sólo si la persona se encuentre inactiva (jubilado, cesante, etc.). De lo contrario, ha terminado el cuestionario.

9) ¿Posee su hogar alguno(s) de los siguientes bienes? *Marque todos los que corresponda*

Automóvil	
Computador	
Horno Microonda	
Cámara de video filmadora	
Calefont u otro sistema de ducha caliente	
Servicio de TV Cable	

¡Muchas gracias por su valiosa cooperación!

5. Ficha técnica de la aplicación del cuestionario en la muestra final.

Fechas de aplicación	23, 24 y 31 de octubre de 2009.
Lugares de aplicación	Teatro del Puente, Teatro Alcalá y Centro Mori Bellavista, comuna de Santiago, ciudad de Santiago.
Obras en cartelera	<ul style="list-style-type: none"> • Teatro Alcalá: Matrimonio (21hrs) - Brujas (21.30hrs) • Centro Mori: Historias para ser contadas (20.30hrs) – Fiesta (22hrs) • Teatro del Puente: Acasusso (20hrs) – Jorge González Murió (22hrs).
Tipo de público	Adulto (de 15 años en adelante).
Población objetivo	Espectadores de 15 años de edad o más. Específicamente 66 mujeres y 54 hombres.
Criterio muestral utilizado	Muestreo por cuotas (variable cuota: sexo).
Tamaño total de la muestra	120 casos.
Dispositivo de aplicación	Cuestionario autoadministrado.
Duración de la aplicación	Entre 30 y 45 minutos por función.
Diseñadora del instrumento y encuestadora	Alejandra Mallol A.

VII. Referencias Bibliográficas

Libros y Artículos

Asún, R., (2006). *Construcción de cuestionarios y escalas: el proceso de la producción de información cuantitativa*. En Canales, M. (Ed.). *Metodologías de Investigación Social: Introducción a los Oficios*. Santiago: LOM, pp. 63-113.

Becker, H., (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

Bourdieu, P., (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

_____ (1991). *El Sentido Práctico*. Madrid: Taurus.

_____ (2000). *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Bilbao: Palimpsesto.

Burga, A., (2005). *La unidimensionalidad de un instrumento de medición: perspectiva factorial*. Lima: Ministerio de Educación.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA], (2007^a). *Encuesta de Consumo Cultural 2004-2005*. Valparaíso: CNCA.

_____ (2007^b). *Encuesta de Consumo Cultural 2004-2005 [Base de datos]*. Valparaíso: CNCA.

_____ (2008). *Centros Culturales. Proyección, infraestructura y gestión*. Valparaíso: CNCA.

De Marinis, M., (2005). *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.

- De Quinto, J.M., (1969). *El teatro y la sociología*. Bueno Aires: Centro editor de América Latina.
- Dewey, J., (1949). *El arte como experiencia*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Duvignaud, J., (1966). *Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1970). *Espectáculo y Sociedad. Del teatro griego al happening: función de lo imaginario en la sociedad*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- Escuela de Espectadores de Teatro [EET], (2008). *Análisis descriptivo encuesta Escuela de Espectadores*. Santiago, Escuela de Espectadores de Teatro.
- Esquenazi, J. P., (2003). *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte.
- Fernández, M., (1999). *Aportaciones al concepto de masa: el pensamiento de Gurvitch*. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Sociología VI, pp. 133-144, papers 57.
- Gurvitch, G., (1941). *Las formas de la sociabilidad. Ensayos de sociología*. Buenos Aires: Losada.
- Guy J. y Mironer L. (1988). *Les publics du théâtre*. París: La Documentation Française.
- Habermas, J., (1987). *Teoría de la acción comunicativa*, Vol. I. Madrid: Taurus.
- Heinich, N., (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hurtado, M. L. y Moreno, M. E., (1982). *El público del teatro independiente*. Santiago: CENECA.

Ibacache, J. y Lagos, S., (2008). *Escuela de espectadores de teatro. Herramientas para aprender a ver teatro*. Santiago: LOM.

Instituto Nacional de Estadística [INE] en convenio con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA], (2008), *Cultura y tiempo libre. Informe anual 2007*. Santiago: INE.

Ledesma, R., Molina, G. y Mora, P., (2002). *Análisis de consistencia interna mediante Alfa de Cronbach* en *Psico-USF*, v. 7, n. 2. Jul./Dic., 2002, pp. 143-152.

Malhotra, N., (2004). *Investigación de mercados: un enfoque aplicado*. México: Prentice Hall.

Pavis, P., (1980). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.

_____ (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós.

_____ (2008). *Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?* en *Telón de Fondo*, Revista de Teoría y Crítica teatral, n. 7. Jul. 2008. ISSN: 1669-6301.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD], (2002). *Informe sobre Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural*. Santiago: PNUD.

Vidal, H., (1991). *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*. Literature and Human Rights n° 8, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Vivanco, M., (1999). *Análisis Estadístico Multivariable*. Santiago: Universitaria.

Vivanco, M., (2005). *Muestreo Estadístico: Diseño y Aplicaciones*. Santiago: Universitaria.

Weber, M., (1964). *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Recursos electrónicos

Adimark, (2006). *El Nivel Socioeconómico Esomar: Manual de aplicación*. Disponible en <http://www.microweb.cl/idm/documentos/ESOMAR.pdf> [Consultado el 16 de julio de 2009]

CNCA, (2009). Sección web “Quiénes Somos”. Disponible en <http://www.consejodelacultura.cl/portalcnca/index.php?page=seccion&seccio=865> [Consultado el 20 de mayo de 2009]

Medina, M., (2006). *Fiabilidad y validez de las escalas de medida*. Disponible en <http://www.eumed.net/tesis/2006/mpmb/3e.htm> [Consultado el 26 de noviembre de 2009]

Entrevistas

Asún, R., (2009). Entrevistas y asesoría metodológica formato escrito vía correo electrónico, otorgada por el señor Rodrigo Asún I. a la investigadora entre los días 5 de agosto y 22 de octubre de 2009.

Ibacache, J., (2009). Entrevista formato cara a cara, otorgada por el señor Javier Ibacache V. a la investigadora, el día 22 de mayo de 2009.