



**Universidad de Chile
Facultad de Artes/Facultad de Economía y Negocios
Magíster en Gestión Cultural**

Organización y financiamiento de las compañías de teatro emergentes en la Región Metropolitana

Tesis para optar al grado de Magíster en Gestión Cultural

**Alumna: Natalia Carina Bronfman Elphick
Profesor Guía: Juan Carlos Lerda**

Santiago, Chile, 2013

ÍNDICE

Resumen	6
I INTRODUCCIÓN	8
1.1 Antecedentes.....	8
1.2 Revisión bibliográfica.....	11
1.3 Relevancia	13
II METODOLOGÍA.....	16
2.1 Hipótesis y objetivos	16
2.2 Estrategia metodológica	17
III Compañías de teatro y organización	25
3.1 Compañías como organización	25
3.2 Contexto e historia de las compañías de teatro en Chile.....	31
IV Institucionalidad y financiamiento del teatro en Chile	47
4.1 Contexto: institucionalidad cultural desde los años 90 en Chile .47	
4.2 Fuentes de financiamiento de las compañías de teatro emergentes en Chile.....	58
V Organización y financiamiento de las compañías de teatro emergentes en la Región Metropolitana	64
5.1 Organización	68
5.1.1 Datos demográficos de los integrantes de las compañías	68
5.1.2 Formación de las compañías	69
5.1.3 Resultados del proyecto compañía.....	71
5.1.4 Modos organizativos y resultados de la obra	74

5.1.5 Visión de las compañías sobre la política de fomento del teatro 2010-2015.....	82
5.2 Financiamiento	85
5.2.1 Financiamiento primera obra.....	85
5.2.2 Financiamiento segunda obra	92
5.2.3 Financiamiento tercera obra	95
5.3 Diagnóstico, relaciones y análisis entre variables	96
VI Conclusiones	103
VII Bibliografía.....	108
ANEXO I Cuestionario	113
ANEXO II Resultados cuestionario.....	128
ANEXO III Financiamiento FONDART creación Teatro 2009/2012	163
ANEXO IV Listado de compañías que contestaron el cuestionario .	167

A mi compañía de teatro Los Hijos de la China, por nuestro aprendizaje compartido.

AGRADECIMIENTOS

Lilian Elphick y Leonardo Bronfman.

Magíster en Gestión Cultural, Universidad de Chile.

Juan Carlos Lerda, Tamara Lagos, Claudio Reyes y Paulina Bronfman.

Compañías de teatro emergentes; Santa Madera Teatro, La Rabona Teatro, [La Pianta] teatro, Colectivo la Candelaria, Compañía de Teatro Seis y Medio, Los Hijos de la China, Cronopios, Cariño Bota'ó, Teatro SUR, Teatro La Calderina, Cetuch, La criatura, Silencio Blanco, Teatro La Boleta, Teatro en Construcción, Teatrosujeto, Teatro Síntoma, La comuna, Teatro la Repatriada, Lalqualada Teatro, Celeste, La Maruja Teatro, Teatro y punto, La Chimba, Teatro Origen, La Revuelta Cía, La Cafiche, Teatro BajoMundo, Colectivo pandemia, La Fábrica Teatro, Hanuch, Teatro en Curso, La Cucaracha Teatro, Compañía Santo Domingo, Huevos de Abril, La Fucsia Teatro, El hijo de Chile, Indómitas del Sur, El Juicio Teatro, Malcriados, República Independiente, Compañía de Teatro Cacho E'Cabra, Noficial, Teatro Co-Incidencias/Teatro Mano Negra, La estampilla, La Potra, Cuarto Acto, Teatro Fuga, Teatro Quinta Esencia, La Sobremesa Teatro.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es identificar los modos de organización y financiamiento de las compañías de teatro emergentes de la Región Metropolitana, que hayan estrenado su primera obra el año 2010 o 2011.

A niveles específicos, el trabajo genera insumos cuantitativos que son un aporte al diagnóstico, comprensión y reconocimiento de dichas compañías, y propone lineamientos para una política sectorial inclusiva, que impulse e implemente un modelo de apoyo a estas organizaciones.

La tesis es de índole exploratorio-descriptiva y presenta un enfoque cuantitativo. La herramienta para la recolección de datos fue el cuestionario, aplicado a cincuenta y una compañías de teatro emergentes en su etapa de infancia, que no superan los cinco años de trayectoria.

Los resultados demostraron que más del 50% de las compañías emergentes se organizan y financian bajo el mecanismo de autogestión, y que las condiciones de continuidad y laborales son inestables, considerando que un 90% de los integrantes de compañías encuestadas indica tener estudios universitarios completos.

Se concluyó, además, que el Estado aporta de forma mínima con el financiamiento y promoción de estas compañías, y que la falta de inclusión de estas organizaciones en la política pública sectorial de teatro afecta en el reconocimiento de parte de otras instituciones privadas a dichos grupos.

La experiencia y la herramienta metodológica desarrollada por este trabajo puede ser aplicada en mayor escala, en referencia a compañías de teatro que estén en otras etapas de su desarrollo y que accionen en regiones distintas a la Metropolitana. Lo anterior tiene gran utilidad en la generación de diagnósticos en el área de estudio, que aporten a la reestructuración y elaboración de políticas y legislaciones para el teatro chileno.

Palabras claves: Compañías, Teatro, Emergentes, Chile, Organización, Financiamiento, Región Metropolitana, Autogestión, Política pública cultural.

I. INTRODUCCIÓN

1.1 ANTECEDENTES GENERALES

Desde la mitad de la década del ochenta en adelante, el teatro en Chile ha vivido una serie de transformaciones, entre las que destacan el crecimiento exponencial de compañías de teatro dedicadas a crear y recrear este ámbito de la cultura nacional. Los antecedentes de tales cambios son: la influencia de directores y teatristas de finales de los años ochenta, el fin de la dictadura y el paso a los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia, lo que, a su vez, tuvo una serie de implicancias en materia de política pública, siendo una de ellas el aumento en la oferta de carreras referidas al arte teatral en distintas universidades.¹

La proliferación de universidades privadas, institutos profesionales y escuelas que ofrecen carreras artísticas, entre éstas, la carrera de Teatro, Actuación o Comunicación Escénica, hace que la cantidad total de matriculados en esta disciplina, para el año 2012, contemplando sólo universidades e institutos profesionales en Chile, sea de dos mil ciento setenta y siete alumnos, según datos del Ministerio de Educación.

¹ Este fenómeno tiene como antecedente que en el año 1981, durante la dictadura de Augusto Pinochet, se introducen una serie de cambios en el sistema educacional chileno, relacionados también a las variaciones en el sistema económico del país. Existió una privatización de la educación que implicó la autorización para crear universidades privadas. Además, comienza el cobro de aranceles en las universidades públicas y el subsidio estatal disminuyó. Existen en el país 16 universidades públicas, 9 universidades privadas con subsidio del Estado y 36 universidades privadas. (Bernasconi, A, 2009)

Esta masificación y presencia de las carreras artísticas en la oferta académica ha significado un aumento sistemático de profesionales de las artes y la cultura para quienes el mercado laboral no tiene, necesariamente, espacios de desarrollo. En el año 2012, la tasa de empleabilidad en el primer año después de la titulación de la carrera de Actuación y Teatro, en universidades, es de un 34,5%, y en institutos profesionales, de un 38,6% (www.mifuturo.cl, Sitio del Ministerio de Educación, Gobierno de Chile, 2012).

El nuevo escenario y la comprensión del progreso artístico y cultural como un indicador más del desarrollo país, ha llevado al Estado a trabajar y producir diversos estudios y estadísticas en torno a esta materia.

Los cambios en materia de política pública, desde principios de los años noventa, tienen un efecto importante en la institucionalidad cultural. Se forman comisiones, la primera de ellas constituida por Ricardo Lagos, Ministro de Educación de aquellos años. De los estudios de la primera comisión resulta la creación en 1992 del FONDART² (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes)

La necesidad de generar una institucionalidad cultural da paso a que en el año 2003 se cree un organismo público encargado del tema, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, amparado por la Ley 19.891, órgano que

² Los temas referidos a institucionalidad cultural se abordarán en profundidad en el capítulo IV.

depende del Ministerio de Educación, y en donde el director tiene rango de ministro.

El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes se asocia con el INE (Instituto Nacional de Estadísticas) con el fin de realizar diagnósticos estadísticos sobre el sector, y así generar políticas públicas culturales.

En la década del 2000, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) publica varios estudios estadísticos, entre los que destacan la Encuesta de Consumo Cultural, Los Anuarios de Cultura y Tiempo Libre; el 2011 se divulgan reportes estadísticos por disciplina, entre éstos: el Reporte Estadístico del Teatro, y ya en el 2012, reportes estadísticos referidos a los Fondos de financiamiento público, como el Reporte de FONDART Nacional 2012.

Pero el Estado no es el único que debe jugar un rol de intervención, capacitación y financiamiento, sino que es necesario el impulso por parte de éste para dar pie a distintas instancias de apoyo: desde la educación, los festivales, prensa y espacios de exhibición. En este sentido, se entenderá que “la política cultural de una sociedad no se agota en la política del Estado o los gobiernos, sino que ella abarca a un vasto conjunto de instancias, agentes, instituciones, organizaciones, incluidas las empresas, que hacen política cultural.” (Garretón, 2008, p.76).

1.2 REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Actualmente, se encuentra vigente la política sectorial del Teatro 2010-2015, que realiza un diagnóstico del medio, plantea problemas, líneas estratégicas, objetivos e implementación. En dicha política, se identifican distintos modos de financiamiento para el teatro; también, ahí se plantea que existe inestabilidad dentro de las compañías de teatro, las que dependen mucho de las fuentes de financiamiento que existen en el país y, por ende, la posibilidad de consolidarse y sostenerse en el tiempo es muy difícil. En relación a lo anterior, es que se propone en dicha política “estímulo y soporte de aquellos con proyección emergente.” (Política de Fomento..., 2010, p. 16), pero no se especifica cómo esto se llevará a cabo.

La política de fomento del Teatro 2010-2015 visualiza otros dos problemas de interés para esta investigación; el primero, es la inestabilidad y débil proyección de las compañías de teatro por falta de un financiamiento permanente; el segundo, recae en la inexistencia de un sistema de catastro riguroso de la oferta teatral. Para los problemas anteriores, la política se propone objetivos de fortalecimiento del “apoyo y financiamiento de largo plazo (2-3 años)³ para creadores, compañías y agrupaciones de teatro, en el ámbito nacional y regional, que permita consolidar y proyectar su trabajo en el tiempo;”

³ Llama la atención que se indique “largo plazo” como 2 o 3 años, siendo que esa cantidad de tiempo, a modo de ejemplo, para CORFO es de, incluso, 10 años.

y “contar con el registro de los agentes involucrados en la actividad, la oferta creativa y caracterización de los trabajadores, compañías y agrupaciones vinculados al teatro para la correcta aplicación de programas de apoyo a la creación.” (Política de Fomento..., 2010, p. 38-39). Propone, igualmente, implementar una línea de asignación de recursos que incentive la creación del teatro a largo plazo, y hacer un catastro que caracterice trabajadores, compañías y agrupaciones ligadas al teatro.

En este contexto de desarrollo del teatro en Chile, desde la segunda mitad de la década del 2000 aparecen algunos/as investigadores/as que han identificado problemáticas en torno a la disciplina, en específico a la gestión y organización de compañías de teatro. Se encuentra un reciente estudio de gestión de compañías teatrales realizado por Pro-teatro (Cisternas, López y Sierralta, 2012) que considera treinta y cinco compañías teatrales profesionales que hayan estrenado dos o más obras, divididas en trayectoria por cantidad de obras estrenadas, y efectúa, a través de una metodología cualitativa, un análisis principalmente basado en entrevistas, e investigaciones de carácter cualitativo como *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*, de Fernanda Carvajal y Camila Van Diest, que realiza un análisis basado en revisión histórica, interna y externa de seis compañías chilenas profesionales de trayectoria considerable.

En los estudios cuantitativos y cualitativos efectuados sobre el teatro en Chile, en específico sobre compañías de teatro, tanto de forma estatal como por otros/as investigadores/as, se detecta el siguiente vacío: la falta de estudios cuantitativos y análisis que refieran únicamente a compañías de teatro emergentes, incluyendo a las que han realizado sólo una obra.

1.3 RELEVANCIA

Esta investigación tiene por objeto identificar cómo las compañías de teatro emergentes, que estrenaron su primer montaje el año 2010 o 2011, organizan y financian su quehacer en la Región Metropolitana.

Esta identificación tiene por finalidad diagnosticar el proceso de organización y financiamiento en lo referido a formación, primera obra estrenada, segunda y tercera (en el caso que lo presenten) de estas compañías.

Se concluye que es relevante hacer esta investigación debido a lo siguiente:

1. Existe escasa información cuantitativa sobre la organización y financiamiento de las compañías emergentes en la Región Metropolitana que no tienen más de cinco años de trayectoria y, en algunos casos, sólo han estrenado una obra.

2. Se presenta una inclusión mínima de este segmento de compañías dentro de las políticas culturales chilenas.
3. Se considerará la infancia⁴ como clave para el desarrollo futuro de las organizaciones teatrales.

El enfoque elegido para la realización del estudio ha sido cuantitativo y la herramienta de recolección de datos será el cuestionario, cuyo registro se realizó a través de un cuestionario en línea a cincuenta y un (51) representantes de compañías de teatro emergentes de la Región Metropolitana que estrenaron la primera obra el 2010 o 2011, sigan o no en funcionamiento.⁵

A su vez, el tipo de investigación es exploratorio-descriptiva ya que, si bien existen investigaciones referidas al funcionamiento y gestión de compañías de teatro en la región, no se encuentran disponibles datos cuantitativos sobre el segmento específico que se abordará en este trabajo.

Se espera, por tanto, que la investigación resulte un aporte al diagnosticar cuantitativamente el financiamiento y organización de estas compañías, lo que es esencial al disminuir los costos de transacción⁶ de

⁴ Se comprenderá a una compañía de teatro como una organización, lo que será desarrollado en el capítulo III de la presente investigación. Según Ichak Adizes, las organizaciones tienen ciclos de vida, encontrándose la infancia dentro de las primeras etapas. (Adizes, I, 1994).

⁵ La justificación de la muestra y años elegidos se profundiza en el Capítulo II: Metodología.

⁶ Concepto que se desprende de los estudios realizados por Ronald Coase, Premio Nobel de Ciencias Económicas (1991). Los costos de transacción refieren a los costos de adquirir información, negociar acuerdos y contratos y, por último, ejercer el cumplimiento de lo que se haya negociado.

investigadores, tanto estatales como privados, para así generar datos concretos que sean una contribución a plantear lineamientos políticos estatales inclusivos con la infancia de las compañías en cuestión, lo que sería un aliciente para agentes e instituciones, en lo que refiere a apoyo y promoción de las compañías de teatro emergentes.

II. METODOLOGÍA

Este capítulo explicita, justifica y expone las decisiones metodológicas que se fueron tomando en el transcurso de esta investigación.

2.1 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Hipótesis:

Más de un 50% de las compañías de teatro emergentes, conforme el criterio propuesto, se organiza y financia únicamente a través de la autogestión, con mínimo apoyo e inclusión por parte del Estado.

Objetivo General:

Identificar los modos de organización y financiamiento de las compañías de teatro emergentes de la Región Metropolitana que hayan estrenado su primera obra el año 2010 o 2011.

Objetivos Específicos

1. Generar insumos cuantitativos que aporten al diagnóstico, comprensión y reconocimiento de dichas compañías.
2. Proponer lineamientos para una política sectorial inclusiva que impulse e implemente un modelo de apoyo a estas organizaciones en su etapa de infancia.

2.2 ESTRATEGIA METODOLÓGICA

El enfoque de esta investigación es el cuantitativo pues, para este caso, admite recoger datos numéricos que permiten alcanzar un estadio mínimo para identificar y generar insumos con el objeto de diagnosticar el estado de las compañías emergentes en el ámbito del teatro nacional. Esto es aún más relevante en consideración de la no disponibilidad de este tipo de datos.

Trabajar cuantitativamente implica un diseño con una estructura clara y previamente definida; “el enfoque cuantitativo utiliza la recolección y el análisis de datos para contestar preguntas de investigación y probar hipótesis establecidas previamente, y confía en la medición numérica, el conteo y frecuentemente en el uso de la estadística para establecer con exactitud patrones de comportamiento.” (Hernández-Sampieri- Fernández- Baptista, 2010 P.4). Una investigación construida en este orden permite establecer principios y, particularmente, proyectar en el universo características de la muestra escogida, identificando generalidades y tendencias.

Esta investigación se plantea como exploratorio-descriptiva ya que, como se ha mencionado, al momento de su realización no se encuentran disponibles datos estadísticos sobre el tema estudiado y se vuelve necesario para poder abordar el problema del financiamiento y organización de las compañías de teatro emergentes desde otros puntos de vista.

El alcance descriptivo será utilizado para abordar específicamente el Marco Conceptual del presente trabajo, que profundiza en el contexto histórico de la conformación de las compañías de teatro en Chile, da cuenta de los dos trabajos cualitativos que se tienen como antecedentes, describe el desarrollo que se ha tenido a niveles de institucionalidad cultural, en específico relacionado al teatro, e indica cómo se abordarán los conceptos de compañía, organización y financiamiento. Además, este carácter metodológico tiene como propósito, en primer orden de acción, el de identificar y así elaborar un diagnóstico, más que realizar un análisis relacional o comparativo de amplio alcance.

Según la hipótesis de este trabajo, que indica que más de un 50% de compañías de teatro emergentes, conforme el criterio propuesto, se organiza y financia únicamente a través de la autogestión, con mínimo apoyo e inclusión por parte del Estado, se puede deducir que existe una variable dependiente que son las compañías de teatro emergentes, y variables independientes que generan efectos en las compañías, en este caso, la autogestión y el apoyo e inclusión por parte del Estado. Lo anterior se demostrará a lo largo de la investigación.

Para lograr lo anterior se construyó la siguiente tabla que da cuenta de dimensiones, variables e indicadores que intervendrán en la investigación:

Dimensión	Variables	Indicador
Organización	Datos demográficos de los integrantes de las compañías	Edad y educación de los encuestados/as
	Formación de la compañía.	Objetivo e integrantes.
	Resultados del proyecto compañía	Continuidad, personalidad jurídica, motivos para no seguir trabajando.
	Modos organizativos y resultados de las obras.	Salas o espacios de presentación, cantidad de funciones, producción, difusión y circulación, primera, segunda y tercera obra.
Financiamiento	Fuentes de financiamiento	Financiamiento Estatal, privado, mixto o autogestión
	Tipo de fuente	FONDART, Fondo municipal, fondo universitario, municipal, tipo financiamiento privado, actividades de autogestión.
	Sueldos	Remuneraciones, durante el proceso, funciones o ambos para los integrantes de la compañía

La muestra se realizó a través del estudio de los estrenos de teatro realizados en la Región Metropolitana de Santiago de Chile, durante los años 2010 y 2011. Lo anterior se suscitó a través de un rastreo en páginas de difusión teatral y medios de comunicación que incluían cartelera. Se utiliza, como principal fuente, la página web www.soloteatro.cl, al ser un medio

inclusivo por sobre todo con las compañías jóvenes. Al concluir esta muestra se excluyeron las obras que presentaban características plenamente comerciales o realizadas por un particular para otros objetivos fuera de la formación grupal. Luego de esto, se revisó a través de las redes sociales, páginas web de compañías, medios de comunicación y prensa que las obras fueran el primer estreno de la compañía. Bajo este filtro, finalmente, se determinó un universo de setenta y siete (77) compañías que habrían estrenado su primera obra el año 2010 o 2011, sigan o no en funcionamiento.

La elección de los años 2010 y 2011 de primer estreno de las compañías, fue seleccionado con el fin de identificar compañías que tuvieran, al menos, una obra estrenada, al momento de realizar la investigación, y así poder determinar la continuidad. Además, representa una muestra medible para el tiempo y recursos que se dispusieron para realizar esta investigación.

Después, se efectuó un rastreo para encontrar los datos personales de contacto de los miembros fundadores de las compañías seleccionadas. Finalmente, se logró contactar a cincuenta y un (51) representantes de compañías. La muestra final fueron cincuenta y un (51) representantes de compañías que estrenaron la primera obra el año 2010 o 2011, lo que representa un 66,2% del universo total identificado.

El instrumento de recolección escogido fue el cuestionario, con el objeto de reunir los datos necesarios para comprender las dimensiones estudiadas.

El cuestionario fue formulado con preguntas estructuradas de respuestas cerradas, dejando para algunos casos la posibilidad de rellenar en categoría “otros”. El cuestionario se formula para ser contestado por un miembro fundador de la compañía que tenga conocimientos organizativos y financieros de la misma.

Estructura del cuestionario:

-Antecedentes personales del encuestado/a

1. Estudios del encuestado/a

2. Formación de la Compañía

3. Primera Obra de Teatro de la Compañía

4. Fuentes de financiamiento de la primera obra

5. Producción, difusión y resultados de la primera obra

6. Política de Fomento del Teatro

Los ítems, “Primera Obra de Teatro de la Compañía, Fuentes de financiamiento de la primera obra, Producción, difusión y resultados de la primera obra”, se repiten en el caso de tener segunda o tercera obra estrenada, realizando las mismas preguntas para la segunda y tercera obra, respectivamente.

-Antecedentes personales: primera parte de carácter obligatorio para el encuestado/da, que comprende el nombre y apellido, edad, correo electrónico, compañía a la que representa y rol o roles en dicha compañía.

1. Estudios: se pregunta por el nivel de estudios, cursos de especialización e instituciones donde se estudió.

2. Formación de la compañía: se realizan preguntas en torno al motivo de conformar una compañía, los integrantes, fecha de formación, si sigue o no en funcionamiento y el estado legal de la compañía, y, en caso de no seguir trabajando, los motivos para esto.

3. Primera obra de teatro de la compañía: en este ítem se indaga a través de preguntas sobre los datos de la primera obra estrenada y el número de funciones de la primera temporada. (Se utiliza el mismo apartado en caso de segunda o tercera obra).

4. Fuentes de financiamiento de la primera obra: preguntas referidas a las fuentes de financiamiento a nivel general y tipos de financiamiento a modo específico, así como también a porcentajes que corresponden a cada uno de las fuentes para financiar la obra y sobre la existencia de sueldo para los integrantes de la compañía. (Se utiliza el mismo apartado en caso de segunda o tercera obra).

5. Producción, difusión y resultados de la obra: este ítem consulta sobre quién se hizo cargo de la producción, a través de qué medios se realizó difusión, el promedio de público asistente a la obra. La circulación posterior al estreno de la obra, y la última vez que fue presentada. (Se utiliza el mismo apartado en caso de segunda o tercera obra).

6. Política de Fomento al Teatro 2010-2015: apartado que tiene por finalidad consultar acerca del conocimiento y pensamiento de inclusión acerca de la actual política del teatro por parte del encuestado.

Se puede ver el cuestionario completo en el Anexo I de esta investigación.

El registro se elaboró a través de un cuestionario en línea, que fue enviado de forma privada al contacto electrónico del encuestado/a, a través de e-mail o Facebook, a modo de link, que permite que el encuestado/a responda de forma electrónica el cuestionario sin necesidad de descargar un archivo a su computador. El muestreo se llevó a cabo entre el 12 de diciembre del 2012 y el 14 de enero del año 2013.

Los datos recogidos fueron tabulados de modo estadístico (estadística descriptiva de las variables, de forma individual), revelando los porcentajes en cada una de las respuestas de cada ítem; los porcentajes se analizan y ubican en sub-capítulos en función de la dimensión que representan (organización y

financiamiento). Luego, se realizó un apartado específico referido a diagnóstico y relaciones entre variables. También, se estandarizaron respuestas abiertas.

CAPÍTULO III

COMPAÑÍAS DE TEATRO Y ORGANIZACIÓN

Este apartado y sus subcapítulos tienen por objeto describir qué se entiende por compañías de teatro, cómo éstas se pueden comprender como una organización, cuál es el marco histórico de las compañías de teatro en Chile, y cuál será la definición que se utilizará en esta investigación para compañías de teatro emergentes.

3.1 COMPAÑÍA COMO ORGANIZACIÓN

Una compañía de teatro es un grupo, organización u asociación de personas que tiene por objeto realizar obras de teatro y trabajos en torno a éstas, con una finalidad específica. Este propósito pudiese ser explorar un lenguaje, género o estilo en particular, ejecutar un proyecto o idea en específico, el desarrollo profesional del grupo, un objeto social y/o político, la formación de un elenco estable u otro.

Se entiende por organizaciones a “entidades sociales que persiguen una meta; son designadas como sistemas de actividad deliberadamente estructuradas y coordinadas, y están relacionadas al ambiente externo. El elemento clave de una organización no es un edificio o un set de políticas y procedimientos; las organizaciones están hechas para la gente y sus relaciones con los otros. Una organización existe cuando la gente interactúa con otros

para realizar funciones esenciales y ayudar a que se consigan metas”. (Daft, 2010, P.11)⁷

Se entenderá a una compañía de teatro como una organización en medida que, de igual forma, alinea recursos, en este caso, principalmente humanos en función de cumplir un objetivo.

La comprensión de las compañías de teatro como organización no es algo nuevo; ya en trabajos anteriores sobre la materia, investigadores/as se han referido a esta analogía.

Por una parte, se expone que “las compañías deberán ser entendidas como organizaciones, es decir, como unidades complejas en sí mismas, dotadas de sus propias relaciones, diferenciaciones y procesos internos, así como de las propias formas de gestionar su situación –nunca unívoca- en el terreno artístico, cultural y político.” (Carvajal y Van Diest, 2009, P.37). Por otra, y en forma similar a la investigación anterior, Cisternas, López y Sierralta (2012), entienden a las compañías de teatro como un modelo organizativo y exponen que éstas tienen características que son particulares a otros tipos de organización, como el establecimiento de jerarquías y roles, formalidades y pautas de trabajo y sistemas de funcionamiento internos.

Los recursos de una organización podrán ser humanos, o no humanos, materiales, financieros, tecnológicos, etc. (Chiavenato, I, 2004). Estos recursos

⁷ Traducción propia.

también están presentes en las compañías de teatro y su utilización es medible en forma cuantitativa.

Dentro de los recursos financieros se pueden encontrar las distintas fuentes de financiamiento, la distribución de ingresos para nuevos proyectos y los sueldos para sus integrantes.

Los recursos humanos serán los más utilizados por las compañías de teatro, al corresponder el trabajo a la creación artística presencial, que implica tiempo de ensayos, de información, trabajo de producción, entre otros. Se ocuparán, también, recursos materiales, papelería, escenografía, vestuario, requerimientos técnicos y tecnológicos: equipos especiales, redes sociales, páginas web y requerimientos específicos de los planes de comunicaciones, difusión y promoción de las compañías y sus obras.

Como organizaciones, las compañías de teatro tienen, asimismo, un ciclo de vida, donde van pasando por distintas etapas hasta su disolución. La infancia de las compañías es una etapa de gran riesgo y muy dificultosa en donde se requiere de apoyo, además de ser de alta importancia el tema financiero.⁸

⁸ La argumentación del apoyo por parte del Estado a la industria naciente u organizaciones emergentes ha sido desarrollada desde los planteamientos de Alexander Hamilton en adelante, y considera la importancia del apoyo financiero en esta etapa de las organizaciones para su estabilización y funcionamiento futuro. Ver más en: HA-JOON CHANG (2010) – 23 *Things They Don't Tell You about Capitalism*. Pág. 104 en adelante.

Esta investigación pone énfasis en la infancia de las compañías de teatro. Para comprender en profundidad lo anterior, es necesario aclarar que una de las formas de clasificar el teatro es por trayectoria de las compañías. La trayectoria va directamente relacionada a la cantidad de años que vienen trabajando las compañías en conjunto.

A continuación, se muestra un cuadro aclaratorio:

Trayectoria:

Trayectoria
Compañía Emergente (Hasta 5 años)
Compañía Emergente (5 a 9 años)
Compañía de trayectoria (más de 9 años)

Igualmente, dentro de estas categorías se pueden considerar sub categorías. Una de importancia está relacionada al género o estilo que trabajan las compañías, donde se pueden nombrar:

-Drama

-Comedia

-Callejero

-Infantil

-Físico

- Investigación**
- Improvisación**
- Circo/Teatro**
- Danza/Teatro**
- Teatro Gabinete**
- Performance**

Otra forma para clasificar a las compañías es en relación a la cantidad de obras que tienen. En un reciente estudio sobre Gestión de compañías teatrales (Cisternas, López y Sierralta, 2012), se realiza una interesante clasificación por cantidad de obras estrenadas:

- Trayectoria Inicial: compañías que han estrenado dos o tres montajes.
- Trayectoria Intermedio: compañías que hayan realizado entre cuatro y seis montajes.
- Trayectoria avanzada: compañías que tienen sobre siete montajes.

En la anterior clasificación, una de las variables que se sostiene es la de continuidad, por eso el estado inicial comienza entre dos y tres montajes. (Cisternas, López y Sierralta, 2012)

Para esta investigación, es de importancia considerar al primer segmento denominado *compañías emergentes* (hasta 5 años), que

representará la infancia y, por tanto, incluirá las compañías que tienen una sola obra estrenada.

Dentro de estos 5 años este trabajo considera sub-divisiones:

Compañías de Teatro emergentes de hasta 5 años

Etapa	Cantidad de obras
Primera etapa	Creación, estreno y temporada de la primera obra
Segunda etapa	Circulación de la primera obra, segundo estreno y temporada.
Tercera etapa	Más de dos obras estrenadas.

3.2 CONTEXTO E HISTORIA DE LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO EN CHILE

Este sub-capítulo tiene por finalidad exponer el contexto histórico en el cual se enmarca el desarrollo de las compañías de teatro en Chile, y así poder facilitar la comprensión del concepto de compañía de teatro y sus implicancias.

El origen de las compañías chilenas de teatro se encuentra a principios del siglo XX. Anterior a eso, a mediados del siglo XIX, la ópera y la zarzuela impulsaron el campo de las artes escénicas en Chile. La materialización del Teatro Municipal en Santiago (1857) fue un aliciente a que estos tipos de espectáculos se desarrollaran. En lo que refiere a la ópera, “era traída fundamentalmente por compañías italianas que efectuaban un recorrido por varios países latinoamericanos.” (Piña. J. A, 2009. P 39).

Según Juan Andrés Piña, el costo de mantener el Teatro Municipal y el precio de traer compañías extranjeras, lo que conllevaba una baja en la cantidad de público, llevó a los empresarios a buscar nuevas estrategias; una de éstas fue la de presentar en sus tablas a compañías de zarzuelas. Piña explica que la zarzuela se desarrolla como una ópera cómica, desenvolviéndose como un género mucho más sencillo y más cercano al mundo popular que la ópera. Así, se presentaron en Chile principalmente zarzuelas de compañías españolas, las cuales incluían, en algunos casos, actores chilenos.

De estos elencos salen actores que luego fundarán las primeras compañías chilenas de teatro. Además, la fundación de las primeras compañías tiene otros precedentes. A principios del siglo XX surgen dos fenómenos de importancia para el teatro nacional. El primero, es el teatro obrero, impulsado por “la cuestión social” y originado por trabajadores y dirigentes de las salitreras del norte del país, y con un objetivo social de “creación de conciencia de clase, desarrollo de aptitudes personales, difusión de hábitos.” (Piña. J. A. 2009, P. 331). De lo anterior, y bajo la cabeza de Luis Emilio Recabarren y Elías Lafferte⁹, se forma en 1912 la compañía Arte y Revolución, que en 1933 comienza a debilitarse.

Otro precedente son los nuevos dramaturgos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Se destaca Daniel Barros Grez (1834-1904) que se “inscribe dentro del realismo costumbrista hispanoamericano.” (Piña. J. A 2009, P.31). Realiza una crítica social a través de sus creaciones y escribe “Como en Santiago”, obra de comedia de costumbres escrita en tres actos, que expone las diferencias y contrastes de fines del siglo XIX entre el campo y la ciudad, las clases sociales, y realiza un retrato sobre la ostentación de familias de provincia por imitar estilos propios de los santiaguinos.

⁹ Luis Emilio Recabarren fue un importante político chileno, fundador en 1912 del Partido Obrero Socialista (POS) y que en 1922 decide formarse bajo las líneas de la Internacional Comunista pasando a ser el Partido Comunista de Chile. En tanto, Elías Lafferte fue trabajador del salitre y también un importante político chileno, discípulo de Recabarren, militante comunista y uno de los fundadores de la Juventud Comunista de Chile en 1932.

Otros tres autores dramáticos de alta importancia a principios del siglo XX, y hasta por lo menos los años antes de la generación literaria del 38, son: Antonio Acevedo Hernández, padre del teatro social en Chile, creador de “Caín”(1927) y “Chañarcillo”, estrenada en 1936; Germán Luco Cruchaga, autor de “La viuda de Apablaza”, y Armando Mook, que bajo su autoría se encuentra la obra “Isabel Sandoval Modas” (1915). Esta generación de autores fue llamada por algunos la Generación del 13. Es relevante destacar, en torno a lo anterior, que en 1915 la SATCH (Sociedad de autores teatrales de Chile) consigue la personalidad jurídica.

Estos antecedentes van generando la necesidad de formar compañías nacionales. Piña explica que otro de los impulsos para la gestaciones de estas compañías es la necesidad de abordar nuevos y propios temas y ganar terreno frente a la gran cantidad de compañías extranjeras. Así, en torno al grupo que tenía como líderes al dramaturgo Antonio Acevedo Hernández y el director Adolfo Urzúa Rozas (1863-1937), se gesta la primera compañía teatral chilena llamada “Compañía Dramática Nacional” (1913). La Compañía Dramática Nacional se declaraba como una aficionada, ya que era conformada por personas que no se dedicaban solamente al teatro; luego, la primera compañía nacional profesional, “es decir, dedicada a vivir para y por el teatro” (Piña. J. A, 2009, 187) fue “Báguena-Bührle”, que tenía ese nombre por ser liderada por Enrique Báguena y Arturo Bührle. Comenzó en 1917 y estuvieron juntos hasta 1921.

La fundación de las compañías llevó a un aumento en los ciclos de presentaciones de teatro de dramaturgia nacional, y una crecida de los públicos, por sobre todo de las capas medias de la sociedad, con un aumento del campo laboral. Otros actores fueron formando compañías de teatro; la figura del actor-actriz principal, de los/as “divos o divas”, sobresalió cada vez más, fenómeno que llegó a formar el “Teatro de actor”, referido a la importancia que fue ganando el protagonismo de estos actores dentro de las obras de teatro, además que “muchos autores componían una obra pensando en una compañía determinada o en el primer actor específico que debía ser su protagonista , el que habitualmente era dueño de la misma”.(Piña. J. A 2009 P. 256)

Ya para la década del 30, el teatro entra en crisis. Esto se debe principalmente a que no presenta una renovación ni profesionalización. “Un gran problema del teatro en Chile durante la década del 30 es que sobrevive como producto comercial no bien comercializado y no como expresión artística.” (Piña. J. A 2009, P. 394)

Así, en 1935 y bajo la presidencia de Arturo Alessandri, se crea, de acuerdo a la promulgación de la Ley 5.563, la Dirección Superior del Teatro Nacional (DTN). Sin un gran presupuesto no se pudo, en una primera instancia, llevar a cabo las propuestas que presentaba esta legislación.

Además de eso, se habían incorporado nuevas tendencias estéticas y formas teatrales a través de compañías extranjeras que venían al país. En 1936 se presenta en Chile, con un repertorio de García Lorca, la actriz española Margarita Xirgú. La existencia de un mayor número de compañías extranjeras también implicó una disminución en el campo de trabajo para compañías, dramaturgos y actores chilenos. (Teatrochile 2013)

En 1938 Pedro Aguirre Cerda (1879-1941) sale elegido presidente, convirtiéndose en el primero de tres gobiernos radicales, en representación del Frente Popular, formado por comunistas, democráticos, socialistas, el Partido Radical y la Confederación de Trabajadores de Chile. Con este gobierno y bajo el lema “Gobernar es educar”, de Pedro Aguirre Cerda, se impulsan una serie de medidas que fortalecerán el campo cultural, educativo y, por tanto, el teatro.

Con el Frente Popular en el poder, la DTN fue retomada y “patrocinó y administró cinco teatro móviles que recorrieron barrios populares de Santiago y provincia.” (Piña. J. A 2009, P. 397) Además, la DTN, por el asunto de las compañías extranjeras y posibilitar el teatro nacional, apoya a través de subvención a distintas compañías que realicen obras con temáticas locales para así “asegurar un 50% de repertorio nacional durante el año, con un 75% de artistas de nuestro país en los elencos.”(Teatrochile, 2013)

En la década del 40, el teatro chileno y las compañías toman un vuelco y renovación con la creación de los Teatros Universitarios. En 1941 es fundado el

Teatro Experimental de la Universidad de Chile y luego, en el año 1943, se funda el Teatro Ensayo de la Universidad Católica (a partir de un grupo de alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica). Estos movimientos comienzan con la profesionalización del rubro, además de impulsar, renovar y difundir el teatro nacional, en un momento que “la universidad se posicionaba como un agente protagónico en un escenario de transformaciones sociales.” (Carvajal y Van Diest, 2009, P.10)

Otro aspecto relevante de este momento es la generación de dramaturgos de 1950, entre los cuales destacan Luis Alberto Heiremans, Alejandro Sieveking, Egon Wolff, Isidora Aguirre, Jorge Díaz, Sergio Vodanovic, Jaime Silva, entre otros. Estos autores fueron marcados por problemáticas históricas y sociales, como el comienzo de la Guerra Fría y sus consecuencias en Latinoamérica, pero también fueron influenciados por tendencias europeas teatrales, como el realismo psicológico inspirado en la corriente estética “cuya aparición se produjo entre 1830 y 1880, y asimismo es una técnica apta para dar cuenta objetivamente de la realidad psicológica y social del hombre.” (P, Pavis, 1984, P.400)

En los años 60 se comienza a notar en la dramaturgia la influencia de Bertolt Brecht y también del teatro del absurdo¹⁰, y en el campo del teatro

también se genera una preocupación social y política. Carvajal y Van Diest (2009) explican que existe un esfuerzo por descentralizar y llevar el teatro a otras regiones a través de giras, colocando carpas en distintos espacios, además de verse fortalecidos y estabilizarse los teatros universitarios al lograr la subvención por parte de la universidad.

Dejando de lado el trabajo con un dramaturgo fijo, y en medida de condiciones sociales y políticas, surgen aparte de los teatros universitarios y en forma de compañías independientes, otros grupos que trabajan a través del método de creación colectiva. Aquí se cuenta con la presencia de Ictus, Teatro El Aleph, La Feria, Teatro del Errante, ITI, entre otros.

En el año 1970 se funda la Asociación Nacional del Teatro Aficionado Chileno (Antach), focalizado en el teatro popular, que origina actividades teatrales desde las poblaciones y que a “fines de noviembre de 1972, agrupaba a 820 compañías que crecían en poblaciones, colegios e industrias.” (Teatrochile.cl ,2013)

¹⁰ Bertold Brecht, teatrista alemán, padre del Teatro épico, “Nombre que darán Brecht y, antes que él, Piscator, en los años 20, a una práctica y un estilo de representación que supera a la dramaturgia clásica, “Aristotélica”, fundada en la tensión dramática, el conflicto y la progresión regular de la acción. El Teatro épico se propone recuperar y enfatizar la intervención de un narrador, esto es, de un punto de vista, acerca de la fábula o puesta en escena” (P,Pavis, 1984, P.484). Teatro del Absurdo: “movimiento que se remonta a CAMUS (*El Extranjero*, 1942) y a SARTRE (*El Ser y la Nada*, 1943), filósofos que en el contexto de la guerra y de la posguerra esbozaron un cuadro desilusionado de un mundo destruido y desgarrado por conflictos e ideologías”. Luego, dramaturgos como Ionesco (*La cantante calva*, 1950) y Beckett (*Esperando a Godot*, 1953) toman estos paradigmas dando forma al teatro del absurdo, que también refiere a “una estructura dramática a-histórica y no dialéctica”. (P,Pavis, 1984, P.3)

La dictadura militar de 1973 afectó de forma profunda el espacio teatral chileno y también a las compañías. Hurtado (2010), indica que las universidades fueron intervenidas; los altos cargos universitarios fueron ocupados por militares, y un alto porcentaje de profesores fue retirado de sus cargos y tuvo que salir de la universidad. Existió, en el ámbito teatral y universitario, tortura, prisión, exilio, asesinatos y desapariciones, y el ambiente de trabajo era hostil, de temor y censura.

Desde 1973 se aplica un IVA del 22% a las entradas vendidas de los espectáculos, exceptuando a los que son considerados por los gobiernos como culturales; esto limita la posibilidad de tener nuevas obras y estrenos.

Muchas compañías independientes se disuelven entre 1973 y 1976; es un periodo bastante complejo para el teatro chileno. Piña (2010) comenta que el Ictus marca un precedente con el estreno de “Pedro, Juan y Diego”, el año 1976. También vuelven a la escena nacional grupos como el Teatro Imagen, TIT, Del Ángel, La Falacia. “La línea general de estas obras toca un tema neurálgico de la vida nacional y cuya vigencia sigue siendo crónica: la cesantía, el tema del trabajo.” (Piña, J, A, 2010, P.199).

Villegas (1997), categoriza los discursos teatrales desde 1973 a 1983 de la siguiente forma: por un lado, se presenta a los que desde el autoritarismo

dan apoyo ideológico al régimen de facto, o que no tienen una crítica al mismo, como “Martín Rivas”, de Alberto Blest Gana, y dirigida por Juan Pablo Donoso, producida por el Teatro Nacional de la Universidad de Chile. Por otro lado, están los que generan un discurso teatral alternativo, pero de igual forma son grupos hegemónicos en lo que refiere a intelectuales, profesionales de clase media y alta, pero que son contrarios al régimen y críticos, donde clasifican producciones como “Lindo país con esquina vista al mar”, creación colectiva de ICTUS, o “Tres Marías y una Rosa”, de David Benavente. Los temas tratados en estas obras son de interés nacional y trabajan en torno a una crítica de lo que acontece durante ese período en el país, pero de una forma donde la trama no es explícita y así no son censuradas.

Dentro de los grupos alternativos también está el Teatro de La Universidad Católica donde se encuentra la obra “La vida es sueño”, de Calderón de la Barca, dirigida por Eugenio Dittborn en 1974 y “Hamlet”, con dirección de Raúl Osorio.

El Teatro de la Universidad Católica, bajo la dirección de Dittborn, funda en 1977 el Teatro Itinerante, donde, en un comienzo, la dirección quedará en manos de Fernando González Mardones, importante director y maestro de teatro del medio nacional. El Teatro Itinerante funcionará hasta el año 1991; en

las últimas etapas dirigieron obras Eugenio Guzmán, Ramón Griffero y Alejandro Sieveking.

El Teatro Itinerante tendrá importancia en regiones, además de amparar a teatristas, sobre todo de la Universidad de Chile, que quedaron rezagados en el periodo del régimen militar.

Un referente importante a destacar, desde el año 79 en adelante, es Juan Radrigán, dramaturgo y maestro de gran relevancia hasta nuestros días en el teatro nacional. Este dramaturgo autodidacta tiene una cercanía directa con los imaginarios populares e influencias de la corriente existencialista, especialmente de Beckett. Esto se retrata en “Hechos Consumados”, del año 1981.

Ya entrada la década del 80, comienza una nueva decadencia de los grupos anteriormente mencionados, pero resurgen con fuerza nombres de nuevos teatristas. Estas compañías son: La Memoria, Teatro del silencio, El Gran Circo Teatro, Teatro Fin de Siglo, La Troppa, Los que no estaban muertos, Grupo ¡Ay!, Teatro La pasión Inextingible, entre otros. Se vuelve importante la figura del director, donde se destacan Andrés Pérez, Alfredo

Castro y Ramón Griffero. Fin de Siglo instala “El Trolley”¹¹, de gran importancia para el desarrollo del teatro en esos años.

Estos directores exploran nuevos lenguajes y dejan de lado el estilo realista-psicológico, y comienzan a poner un nuevo “énfasis que desplazará el rol que hasta el momento había adquirido en el teatro chileno, la palabra y el texto dramático como organizador y centralizador de los elementos no verbales del espectáculo. Es decir busca contrarrestar el peso del texto como pieza que precedería, temporal y estatutariamente a la puesta en escena que lo representa”. (Carvajal y Van Diest 2009, P. 91).

Se vuelve significativo el concepto de imagen. Para Carvajal y Van Diest (2009), esto no significa que al ser desplazado el texto se pierda la idea de representación, sino que la trama de las obras no estará basada solamente en la palabra; se pondrá énfasis en cómo esta misma trama es narrada a través de imágenes, lenguaje escénico, elementos espaciales, sonoros, visuales, físicos y corporales de las obras teatrales.

Los nuevos lenguajes escénicos tenían influencias de corrientes europeas, y entre ellas se hablaba del teatro postmoderno, pero “no hay un

¹¹ “El Trolley estaba situado en un antiguo galpón de madera de 1918, sede sindical de los jubilados de la ex ETC, entre los burdeles de la calle San Martín y los cuarteles generales de Investigaciones en el viejo Santiago. Este espacio, que vio desfilar en su historia a los grandes políticos del S.XX (Aguirre Cerda - Allende), no sabía, ni menos quienes nos apropiamos de él, que su destino era ser un centro de creación autónoma y de resistencia cultural bajo un régimen dictatorial y lugar de una renovación creacional que se proyecta hasta nuestros días. La explosión artística en un contexto marginado y aislado de los medios de comunicación es un hecho cultural sin precedentes en nuestra historia cultural.” (Griffero.cl ,2013)

solo teatro postmoderno. Las innovaciones teatrales asociadas a este cambio de paradigma se introdujeron poco a poco en la escena nacional, de la mano de distintos teatristas que volvían del extranjero.” (Carvajal y Van Diest, 2009, P. 89)

En referencia a lo anterior, Andrés Pérez trabajó en el *Théâtre du Soleil* en Francia desde 1982, y cuando regresó a Chile, ya formado el Gran Circo Teatro, estrena en 1988 la famosa obra “La Negra Ester”, escrita en décimas por Roberto Parra.

Alfredo Castro estudia en Francia, y en 1989 funda el Teatro La Memoria, que a comienzos de los años noventa se impone con la “Trilogía Testimonial de Chile”, donde se basa, para construir sus obras, en relatos, testimonios reales, rescatando figuras de la marginalidad como travestis, criminales, artistas de circo, etc.

Ramón Griffero, en el marco del exilio, estudió en 1978 en el Instituto Nacional del Cine de Bruselas, Bélgica, y en 1979 estudia en el centro de Estudios Teatrales de la Universidad de Lovaina. Griffero comienza a trabajar con el diseñador y artista visual Teatral Herbert Jonckers, quien colabora en la elaboración de la “Dramaturgia del espacio”¹².

¹² “Esta propuesta estética, considerada como uno de los principales aportes de Ramón Griffero al teatro chileno, podría definirse como una forma de dramaturgia visual donde la configuración escénica funciona como un agente esencial en el desarrollo y la comunicación de la acción dramática. La dramaturgia del espacio concibe la escena como un dispositivo de

Se destaca también el trabajo de Mauricio Celedón con el Teatro del Silencio (1989), influenciado como Andrés Pérez, con el teatro de Ariane Mnouchkine y la pantomina, entre otras tendencias, y el trabajo de La Troppa (1987), compañía de Jaime Lorca, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal, que proponen “la construcción de los personajes mediante la definición de un tipo de vocalización del texto, de gestualidad, de acciones físicas y movilidad del actor o del muñeco que lo replica, dentro o en relación a las estructuras arquitectónicas móviles que construyen, junto a recursos cinéticos y visuales de gran dinamismo y animación de imaginarios.” (Hurtado, 2010, P. 23)

Como se detalla, a finales de los años 80 y la década del 90, estos directores y compañías grabarán tendencias que, con recursos y dispositivos escénicos, son utilizadas hasta la actualidad en el teatro chileno. “Directores/actores/dramaturgos elaboran sobre el escenario, junto a sus grupos, los lenguajes que constituyen el espectáculo escénico o la teatralidad, teniendo al texto como un trasfondo o un soporte inicial. Dicho texto suele pertenecer a un género no dramático: relatos, cartas, cuentos, poemas, crónicas. Y, cuando se trata de obras dramáticas propiamente tales, se lo fragmenta, deconstruye, secciona, no siendo esta la única fuente textual sino que se intercala con otras textualidades de diferentes procedencias y autoría.” (Hurtado, 2010, P. 21).

narrativa visual, donde los encuadres y los planos son elementos significativos de un lenguaje en el cual convergen la escenografía, la iluminación y la música.” (Memoriachilena.cl, 2013)

Estas tendencias marcarán el teatro de las décadas que vienen, y serán de gran influencia, incluso hasta la actualidad, en donde compañías y teatristas siguen recurriendo a los dispositivos y recursos nombrados anteriormente.

Es importante mencionar que el término de la dictadura de Augusto Pinochet y la elección democrática de Patricio Aylwin como presidente, en representación de la Concertación por la Democracia, introdujo cambios, sobre todo en lo que refiere al financiamiento de la cultura y las artes y a la institucionalidad cultural. Se formaron comisiones, la primera constituida por el Ministro de Educación de aquellos años, Ricardo Lagos, y coordinada por Manuel Antonio Garretón. Esto dio como resultado la creación en 1992 del FONDART¹³, que funciona como concurso público en donde los proyectos ganadores son seleccionados por pares y especialistas del medio artístico y cultural, y también la división de Cultura del Ministerio de Educación, la Secretaría de Comunicación y Cultura, dependiente del Ministerio de Secretaría General de Gobierno y la DIRAC (Dirección de Asuntos Culturales), del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Lo anterior desencadenó que en el año 2003 se instaurara un organismo público encargado de estos temas que fue el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, amparado por la Ley 19.891, que le otorgó la creación, órgano que

¹³ Los mecanismos de financiamiento y los temas referidos a institucionalidad cultural del país serán descritos en el capítulo IV.

depende del Ministerio de Educación, y en donde el director tiene rango de ministro.

También el espacio universitario tomó fuerza en este periodo, coexistiendo con otros agentes e instituciones que impulsaban el campo cultural. Desde los 90 en adelante, “habría que hablar de la transformación y amplificación de la “institución teatro”(…)Durante el período concertacionista al espacio universitario se lo vinieron a añadir los organismos culturales estatales, los festivales y las muestras.” (Carvajal y Von Diest, 2009, P.83).

La existencia de festivales y distintos estímulos para el medio teatral da origen a que la dramaturgia de autor vuelva a tomar peso. Así, desde la segunda mitad de la década de los 90, Carvajal y Van Diest proponen una revalorización de la palabra, que de igual forma coexiste con otro punto de vista y distintos dispositivos. En la década del 2000, Hurtado (2010) expone que las compañías y directores realizan experiencias a modo de taller con textos dramáticos de autores; en estos “talleres” el énfasis no se focaliza en montar la obra dramática tal cual propone el dramaturgo, sino realizar una dramaturgia escénica distinta que nace en medida de lo que provoca el texto en el director y el grupo completo.

Entre la década del 90 y principios del 2000 se forman compañías como La Patogallina (1996), La María (1999) y Teatro de Chile (2001), entre otras de importancia. Las tres compañías siguen en funcionamiento en la actualidad.¹⁴

A medida que van aumentando los agentes e instituciones relacionadas al teatro en el país, también crece con fuerza la inclusión del teatro en carreras de universidades privadas, lo que aumenta la cantidad de egresados de esta disciplina. Lo anterior tendrá importancia al pensar en la cantidad de compañías de teatro que existen en el país en la actualidad.

Para el año 2012, el estudio de Pro Teatro-Chile- (Alarcón, López y Sierralta, 2012) identifica en Santiago ciento treinta y dos (132) compañías funcionando con dos o más montajes y dejando a un lado compañías que funcionen también como espacios de exhibición, como lo son ICTUS o Teatro La Memoria.

Si se contempla la cantidad de compañías jóvenes que sólo han estrenado un montaje y están en la preparación del segundo, esto evidentemente aumenta. En el catastro de la presente investigación se identificaron setenta y siete (77) compañías que habían estrenado su primera obra el año 2010 o 2011, considerando sólo la Región Metropolitana.

¹⁴ Para tener más información de estas compañías, su formación, obras y funcionamiento, así como de tres compañías más de importancia que nacen en la década del 90, a saber: La Puerta (1990), Equilibrio Precario (1994) y La Peste (2001), se recomienda el estudio detallado sobre el tema *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990-2008*, de Fernanda Carvajal y Camila Van Diest.

CAPÍTULO IV

INSTITUCIONALIDAD Y FINANCIAMIENTO DEL TEATRO EN CHILE

El apartado que se desarrolla a continuación tiene por finalidad conceptualizar la institucionalidad cultural y dar un panorama general de dicha institucionalidad en Chile desde los años 90 hasta nuestros días, para así generar un contexto al próximo sub-capítulo referido a financiamiento para el teatro en Chile.

4.1 CONTEXTO: INSTITUCIONALIDAD CULTURAL DESDE LOS AÑOS 90 EN CHILE

La institucionalidad cultural se puede comprender en dos dimensiones: por un lado, las estructuras y organizaciones que el Estado utiliza para desenvolver su política en el terreno de la cultura, y el conjunto de leyes y normas de una sociedad referidas al ámbito cultural. Por otro, las políticas culturales serán las medidas dirigidas directamente al ámbito de la cultura y que tienen como objeto el desarrollo de este ámbito. (Garretón, 2008).

Cuando es el Estado o el gobierno el que realiza una política cultural, ésta pasa a ser una política pública que da cuenta “de los actos y de los “no actos comprometidos” de una autoridad pública frente a un problema o en un sector relevante de su competencia (Meny y Thoenig, 1992, P.89). Es este caso, el sector viene a ser la cultura.

‘Cultura’ es un concepto amplio, y su definición dependerá de la corriente o criterios epistemológicos que se estudien. La cultura tiene varias dimensiones. Garretón (2008), expone que, en materia de políticas culturales, existirán las que refieren a las formas de ser presentes en una sociedad, la visión de pasado, presente y futuro, la elaboración de pensamientos sobre la trascendencia, la naturaleza, el conocimiento, el lenguaje, la comunicación, las identidades, de lo cual se generan las políticas culturales básicas; y las que refieren a dimensiones y expresiones de carácter cultural, donde se comprende el patrimonio, los espacios de creación y la difusión artística, industrias culturales, cultura popular. De aquí nacen las políticas culturales sectoriales.

Desde los años 90 en Chile, con la vuelta a la democracia y la elección de Patricio Aylwin representando a la Coalición de Partidos por la Democracia, y en medida del interés del Estado por los asuntos culturales y artísticos, se provocan una serie de cambios, en lo que refiere a institucionalidad cultural y política cultural.

Así, se incluye en agenda los problemas derivados de la Cultura y las Artes, y en 1990 bajo la Ley 18.956 que reestructura el Ministerio de Educación Pública, se genera la División de Extensión Cultural y, en el mismo año, el Ministro de Educación, Ricardo Lagos Escobar, constituye una comisión asesora de cultura, coordinada por Manuel Antonio Garretón.

Esta primera comisión realiza el informe “Propuesta para la institucionalidad cultural chilena”, que es de gran relevancia en el desarrollo posterior de este campo. El informe propone el primer acercamiento a la creación de un Consejo Nacional de la Cultura, y de un fondo de financiamiento para las Artes.

El nuevo escenario también genera el interés por parte del Estado en el financiamiento cultural a través de privados. Es así como en 1990 se aprueba en el parlamento la Ley Valdés o Ley de Donaciones Culturales, a través del artículo 8 de la Ley N° 18.985 de Reforma Tributaria. Dicha Ley permite que el fisco otorgue un crédito a los donantes del 50% del total de la donación en contra de sus impuestos. De tal forma, funciona como un incentivo tributario.

En el año 1992 se aprueba el Primer Reglamento del Fondo de Proyectos de Desarrollo Artístico y Cultural, del Ministerio de Educación, el FONDART, que permite designar recursos del presupuesto nacional a la cultura y las artes, y concibe un concurso público de proyectos culturales y artísticos que se modifica cada año.

El mismo año se crean la División de Comunicaciones y Cultura, dependiente de la Secretaría General de Gobierno, y la DIRAC, Dirección de Asuntos Culturales, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores, con el objeto de difundir la presencia artístico-cultural en el extranjero.

En el 1993 se establece, a través de la Ley 19.227, el Fondo Nacional del Libro y la Lectura, y el año 1996 se da lugar al “Encuentro de Políticas Públicas, Legislación y Propuestas Culturales”, en el Congreso Nacional de Chile.

En 1997, bajo la presidencia de Eduardo Frei, se organiza la Comisión Asesora Presidencial en Materias Culturales, coordinada por Milan Ivelic Kusanovic, con el objeto de “actualizar los diagnósticos y estudios de los demás sectores artísticos culturales; estudiar políticas de fomento de las actividades artístico culturales; revisar la actual institucionalidad cultural y proponer un esquema de organización, acorde con el presente desarrollo del país.” (Chile está en deuda con la Cultura. 1997, P.1).

Dicha comisión realiza un significativo informe llamado “Chile está en deuda con la cultura”, donde se vuelve a plantear la necesidad de crear un Consejo de la Cultura y las Artes para el país.

El año 2000, durante el gobierno de Ricardo Lagos, y con participación del asesor en materias culturales del presidente, Agustín Squella, se anuncia

la política cultural que se implementará en dicha administración, que tiene los siguientes principios como ejes centrales:

1. Autonomía de la sociedad.
2. Presencia y papel facilitador del Estado.
3. Libertad de creación.
4. Valoración y respeto de la diversidad.
5. Afirmación y proyección de la identidad.
6. Educación de la sensibilidad.
7. Resguardo, conservación y difusión del patrimonio cultural.
8. Igualdad de acceso al arte, a los bienes culturales y al uso de tecnologías.
9. Descentralización.

Entre los objetivos de esta política está la creación de una nueva institucionalidad cultural y la coordinación general de los organismos de gobierno que realizan funciones en el ámbito cultural.

Es así, y en medida de los antecedentes y estudios en materia cultural, que en el año 2003 se aprueba la Ley 19.891, que crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. El Consejo será un órgano de servicio público, autónomo, descentralizado, con personalidad jurídica y patrimonio propio y dependiente del Ministerio de Educación en todos los actos administrativos en que la ley lo indique. El

domicilio se establece en la ciudad de Valparaíso y constituye consejos regionales en el país.

Esta institución tendrá un directorio integrado por:

1. “El Presidente del Consejo, quien tendrá el rango de Ministro de Estado y será el jefe superior del servicio;
2. El Ministro de Educación;
3. El Ministro de Relaciones Exteriores;
4. Tres personalidades de la cultura que tengan una reconocida vinculación y una destacada trayectoria en distintas actividades, tales como creación artística, patrimonio, industrias culturales y gestión cultural. Estas personalidades deberán ser representativas de tales actividades, aunque no tendrán el carácter de representantes de las mismas. Serán designadas por el Presidente de la República a propuesta de las organizaciones culturales del país, que posean personalidad jurídica vigente de conformidad a la ley. Un reglamento determinará el procedimiento a través del cual se harán efectivas tales designaciones, para lo cual deberá existir un Registro Nacional de dichas organizaciones;

5. Dos personalidades de la cultura que reúnan las mismas condiciones señaladas en el numeral 4 precedente, las que serán designadas a través de similar procedimiento y con acuerdo del Senado;
6. Dos académicos del área de la creación artística, del patrimonio o de la gestión cultural, designados, uno, por el Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas, y otro, por los Rectores de las universidades privadas autónomas. Un reglamento señalará el procedimiento para efectuar dichas designaciones, y
7. Un galardonado con el Premio Nacional, elegido por quienes hayan recibido esa distinción. Un reglamento determinará el procedimiento a través del cual se hará efectiva esta designación.” (Ley 19.891, 2003)

Su misión consiste en respaldar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura, como también conservar, incrementar y hacer asequible el patrimonio cultural a las personas, para así promover la participación de las mismas en la vida cultural del país. Deberá velar por la descentralización de la cultura, siendo el desarrollo cultural equitativo entre las regiones, provincias y comunas del país, de gran importancia, lo cual se verá representado en la distribución de recursos públicos referentes a cultura.

El directorio del Consejo deberá aprobar el plan de trabajo que tendrá éste anualmente, proponer al Presidente de la República proyectos de ley y

actos administrativos para la aplicación de políticas culturales, tomar decisiones para distribuir los recursos del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, designar los especialistas y jurados que intervendrán en la selección y adjudicación de dicho fondo.

También existirá un Comité consultivo que trabajará *ad honorem* y que asesorará al directorio. La Ley 19.891 también da paso a la creación de Consejos Regionales en cada región, que tendrán un Director Regional nombrado por el Presidente del Consejo. En regiones también existirá un Comité Consultivo que trabaje *ad honorem*.

El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile tendrá un tipo de funcionamiento relacionado al Modelo Patrocinador de desarrollo para la cultura y las artes.¹⁵

En el artículo “El principio de autonomía y las Artes: una perspectiva internacional, pasado, presente y futuro” (Chartrand y McCaughey, 1989), se definen cuatro modelos de financiamiento público para las artes. Éstos son: Facilitador, Patrocinador, Arquitecto e Ingeniero.

En el modelo patrocinador, el gobierno establece un monto dentro del presupuesto para el financiamiento de las artes, pero no determina a quiénes

¹⁵ “La idea del Consejo está inspirada en el modelo inglés, donde el Common Law tiene, vinculado a su funcionamiento, un modelo muy similar.” (Toro,C, 2008, en “*Nomadismos y ensamblajes...* Carvajal y Van Diest (2009))

serán entregados estos recursos; las decisiones, por ende, pasan por un consejo que, en la mayoría de casos, está nombrado por el gobierno. Las decisiones se asesoran, en gran medida, por artistas profesionales que trabajan en definitiva por la evaluación de pares. Su objetivo es promover trabajos artísticos de excelencia. Los artistas y organizaciones dependen su economía de la taquilla, las donaciones privadas y los aportes recibidos del Consejo.

Uno de los principales países exponentes de este modelo es Gran Bretaña. El gobierno de este país adoptó este modelo durante la Segunda Guerra Mundial cuando se creó el comité para la Educación, Música y Arte; luego de esto y pasada la guerra, se creó el Consejo de las Artes de Gran Bretaña y agencias en Escocia, Gales e Irlanda del Norte.

En este modelo se aplica principalmente el concepto de “Longitud del brazo” o “distancia del brazo”. El Estado financia, pero un consejo decide a quiénes les llega este apoyo y financiamiento; la fuerza que tiene esta “Distancia del brazo” es percibida también como su debilidad, ya que “el fomento de excelencia artística se ve a menudo como la promoción de elitismo por el tipo de obras de arte público producidas.” (Chartrand y McCaughey, 1989)

El primer presidente de Consejo Nacional de la Cultura y las Artes fue José Weinstein Cayuela, y fue designado por el Presidente de la República

Ricardo Lagos. José Weinstein estuvo en el cargo hasta el año 2006 donde fue sucedido por la actriz Paulina Urrutia, nombrada por Michelle Bachelet, Presidenta de la República.

En el año 2004 es importante resaltar que son promulgadas dos leyes, la Ley 19.981 sobre el Fomento Audiovisual y la Ley 19.928 sobre el Fomento de la Música Chilena.

La creación e implementación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) genera cambios de importancia en el medio cultural y artístico nacional. Así, después de evaluaciones y diagnósticos cuantitativos en el sector, el año 2005 se anuncia, a través del documento realizado por el CNCA, “Chile quiere más Cultura”, la política cultural pública que se implementará desde el año 2005 al 2010.

Las líneas estrategias de dicha política son:

1. La creación artística y cultural.
2. Producción artística e industrias culturales.
3. Participación en la cultura: Difusión, acceso y formación de audiencias.
4. Patrimonio, identidad y diversidad.
5. Institucionalidad cultural.

En lo que refiere a la creación artística y cultural, se proponen una serie de medidas, algunas de ellas focalizadas en la educación artística; otras, en el

fomento de creación artística regional, y de importancia para el medio teatral, la creación de un Fondo Bicentenario que subvencione proyectos de excelencia a colectivos artísticos estables por programas de tres a cinco años, y la creación de un Centro Nacional que, según criterios internacionales, pueda contener espacios de representación de Artes escénicas y musicales.

La Línea Bicentenario se inicia el año 2007, y el año 2010 se inaugura el Centro Cultural Gabriela Mistral, que contempla espacios de ensayo, de representación de artes escénicas, musicales, de artes visuales, diseño y arquitectura.

En el año 2006 se publica la Política Nacional del Libro y la Lectura; asimismo, en el año 2007 se hace oficial la Política Nacional del Cine y Audiovisual y la Propuesta de Política de Fomento de la Música Nacional 2007-2010. En la línea de las políticas sectoriales es que, en el año 2010, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes anuncia a la ciudadanía la Política de Fomento de la Danza 2010-2015, la Política de Fomento de la Fotografía 2010-2015, la Política de Fomento de las Artes Visuales 2010-2015, la Política de Fomento de la Artesanía 2010-2015 y la Política de Fomento del Teatro 2010-2015.

El año 2011, bajo la presidencia de Luciano Cruz-Coke, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, se difunde la Política Cultural 2011-2016,

que se pronuncia en torno a los ejes de creación artística, patrimonio cultural y participación ciudadana.

La promoción y financiamiento del Teatro en Chile, a niveles del CNCA, está bajo la tutela del área Teatro, que se encarga de proponer lineamientos y políticas públicas sectoriales y que se enmarca en el departamento de Fomento de las Artes e Industrias Creativas. Tiene una encargada de área y no presenta un marco legislativo específico.

4.2 FUENTES DE FINANCIAMIENTO DE LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO EMERGENTES EN CHILE

Este ítem tiene por propósito describir las principales fuentes de financiamiento a las que pueden acceder las compañías de teatro emergentes en Chile, y que son nombradas a lo largo de la investigación o identificadas por los encuestados.

A modo general, se identifican las siguientes fuentes de financiamiento:

1. Fuentes de financiamiento estatales:

Estas fuentes representan a recursos que anualmente se consideran en la ley de presupuesto general del país, y cuya finalidad es financiar directa o indirectamente las distintas actividades pertenecientes al ámbito cultural de los

organismos del estado, como lo son el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Dentro de esta categoría se encuentran:

A) FONDART: Puesto en marcha el año 1992, y regulado bajo la Ley 19.891 que crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes promulgada el año 2003. Sufre varias modificaciones y el año 2004 es publicado el Decreto Supremo N° 65, del Ministerio de Educación, que aprueba el Reglamento del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Es modificado bajo el Decreto N° 144, del Ministerio de Educación, el año 2011.

El Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes tiene como “principal objeto financiar total o parcialmente proyectos, programas, actividades y medidas de fomento, ejecución, difusión y conservación de las artes y el patrimonio cultural en sus diversas modalidades y manifestaciones.” (Decreto N° 144, del Ministerio de Educación, 2011)

El Fondo es administrado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y está compuesto de recursos que se contemplan año a año en la Ley de Presupuestos, donaciones, herencias y cooperación internacional, que se realicen al Consejo para aumentar dicho fondo. Está constituido por distintas líneas de orden nacional y regional, entre las que destaca la Línea de Fomento

para las Artes, la Artesanía y Folklore, que incluye el Área de creación y producción de teatro.

La asignación de los recursos se realiza por concurso público, donde se establecen necesidades, naturaleza, líneas y plazos en las bases de dicho concurso. La convocatoria se efectúa el segundo semestre de cada año, existiendo la posibilidad de que el directorio del Consejo acuerde otras fechas de convocatoria. La selección la realizarán los comités de especialistas y jurados, que designarán los recursos que serán entregados a cada proyecto, rigiéndose por los recursos totales disponibles de las modalidades y líneas de concurso.

Es importante mencionar que la modalidad de jurado y comités de especialistas de FONDART es de carácter de elección por los pares, que significa que “dichas personas deberán contar con una destacada trayectoria en la contribución a la cultura nacional o regional, según corresponda.” (Decreto N° 144, del Ministerio de Educación, 2011)

B) FNDR: Fondos de Cultura FNDR (Fondo de Desarrollo Regional 2% Cultura) bajo la administración de los Gobiernos Regionales. A través de presupuestos del sector público se autoriza a los Gobiernos Regionales a asignar hasta un 2% de los recursos que pertenecen al Fondo Nacional de Desarrollo Regional (F.N.D.R) para financiar actividades de carácter cultural.

Se realiza un concurso público para acceder al financiamiento, pero sólo pueden participar entidades con personalidad jurídica como lo son municipalidades, instituciones privadas sin fines de lucro, y organizaciones territoriales y funcionales.

C) Fondos Municipales: Distintas municipalidades a lo largo del país realizan financiamiento directo o indirecto a través de Concurso Público a actividades culturales, entre ellas el teatro.

2. Fuentes de financiamiento privadas:

Estas fuentes tienen su origen en organismos privados, tanto empresas como particulares, que otorgan recursos a organizaciones o particulares, en dinero o en bienes y servicios, con el objeto de llevar a cabo actividades de índole cultural.

3. Fuentes de financiamiento mixtas:

Se refiere a un financiamiento mixto entre el Estado y particulares. Estas fuentes figuran como incentivos tributarios determinados por la ley, cuyo fin es fomentar donaciones con propósitos culturales y artísticos. El Estado aporta

indirectamente a través de un incentivo tributario al particular debido a la donación en especies o dinero que realiza éste a un proyecto, por tanto, el Estado deja de recibir algunos ingresos por impuesto.

El principal ejemplo de fuente de financiamiento mixta es la Ley de Donaciones con fines culturales o también llamada Ley Valdés. Esta Ley establece los siguientes incentivos tributarios: El 50% de lo donado por el particular, cuyo destino sea financiar actividades culturales, lo podrá utilizar como crédito para su impuesto. Y el otro 50% lo podrá declarar como gasto necesario para producir la renta. (Art. 8 Ley N° 9895)

4. Fuente de financiamiento universitario:

Se refiere a financiamiento otorgado por universidades, institutos o escuelas que imparten estudios de teatro, de forma directa o indirecta a través de concurso, por medio de dinero, servicios o bienes a sus alumnos o ex-alumnos, con el objeto de que realicen actividades u obras de carácter artístico, afines a sus estudios.

5. Fuente de financiamiento a través de la autogestión:

Refiere al modelo de financiamiento a través del cual una compañía u organización teatral se financia a sí misma, realizando actividades que generen recursos, o también donde particulares de dicha organización inyectan recursos

propios, en dinero, bienes o servicios para el desarrollo, realización y materialización de sus proyectos artísticos, incluyendo las actividades y las obras de arte. La autogestión es una fuente de financiamiento de gran utilización en el medio artístico y teatral que, además de tener como objeto “financiar”, produce modos de organización en torno a las actividades que se realizan para poder generar recursos.

En relación a este punto, Carvajal y Van Diest (2009, P.63) indican que “si bien la autogestión se nos presenta, en primer lugar, como una estrategia económica, también implicará un gesto político por parte de los grupos por funcionar según otros imperativos que aquellos sutilmente sugeridos por la política cultural”. Las autoras proponen que existe un espacio de la autogestión referida a la obtención de dinero, pero también refiere a los vínculos que puedan establecer las compañías con espacios de exhibición o centros culturales y la utilización de los recursos humanos y organización de ese recurso en el tiempo, que hacen posible llevar a cabo proyectos que, en un inicio, no tienen un sustento económico.

CAPÍTULO V

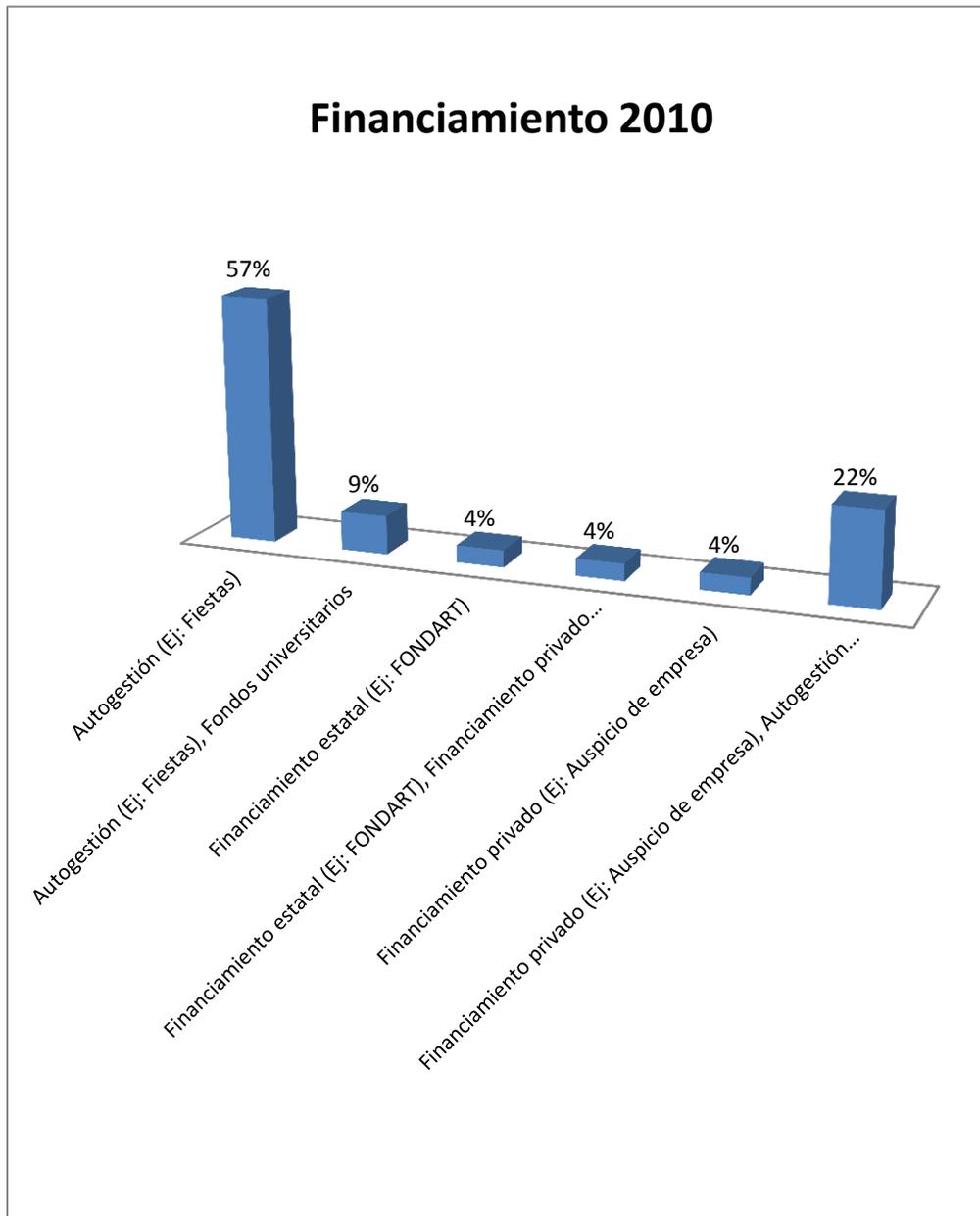
ORGANIZACIÓN Y FINANCIAMIENTO DE COMPAÑÍAS DE TEATRO EMERGENTES DE LA REGIÓN METROPOLITANA

Este capítulo tiene por finalidad, en una primera instancia, identificar y, en una segunda, diagnosticar a través de un análisis, los datos cuantitativos recogidos a través de cuestionarios realizados a cincuenta y una (51) compañías de teatro emergentes de la Región Metropolitana de Santiago que hayan estrenado su primera obra el año 2010 o 2011. Se puede inferir que la muestra es representativa de un universo total de cuatro (4) años; es decir, se podrá extrapolar desde el año 2010 al 2013. Para lo anterior, se tomaron en consideración 23 compañías que estrenaron su primera obra el año 2010 y 27 compañías que lo hicieron el 2011. Se analizaron los datos referidos a una de las variables más importantes, el financiamiento, entregando cifras similares entre ambos años.

De lo anterior se infiere que no hay una variación sustancial entre los datos referidos a las compañías cuyo estreno fue el 2010, y de las compañías que estrenaron la primera obra el año 2011, y que, al no existir nuevos programas de financiamientos, ni variaciones significativas en materia de política pública, se podría considerar el estudio que se presenta a continuación

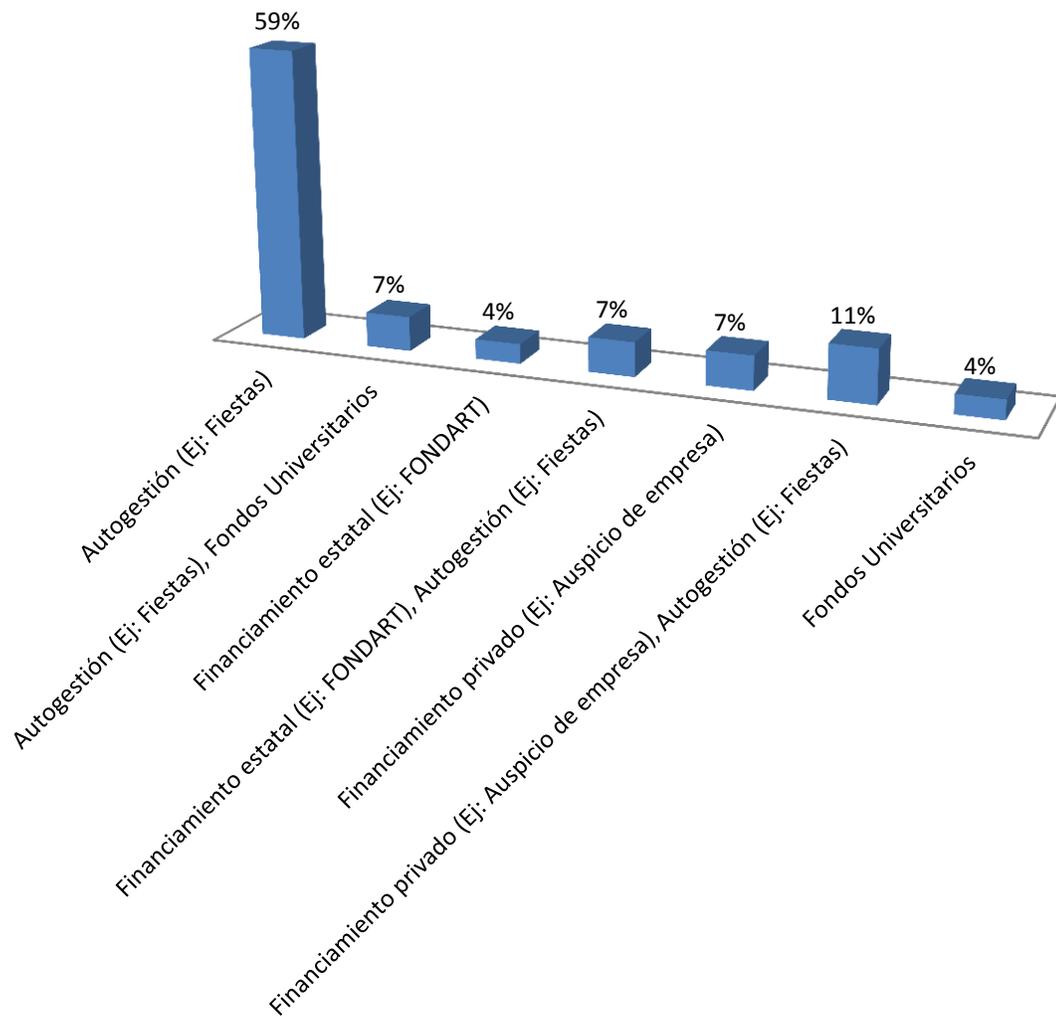
como representativo de las compañías de teatro emergentes y la infancia de las mismas en la Región Metropolitana en la actualidad.

Lo anterior se puede observar en los siguientes gráficos¹⁶;



¹⁶ TODOS LOS GRÁFICOS Y SUS DATOS QUE SE PRESENTAN EN ESTA INVESTIGACIÓN SON DE ELABORACIÓN PROPIA/ NATALIA BRONFMAN/ TESIS MAGÍSTER EN GESTIÓN CULTURAL / UNIVERSIDAD DE CHILE.

Financiamiento 2011



El capítulo que se presenta a continuación identifica los datos referidos a demografía de los integrantes, organización y financiamiento de las compañías de teatro emergentes. Luego, realiza los cruces necesarios entre variables para poder comprender ciertas dificultades y problemáticas a las cuales se ven enfrentadas estas compañías.

5.1 ORGANIZACIÓN

5.1.1 DATOS DEMOGRÁFICOS DE LOS INTEGRANTES DE LAS COMPAÑÍAS

El promedio de edad que presentan los integrantes de las compañías a uno o dos años del estreno de su primera obra es de 27,5 años, con una desviación estándar de 3,7 años. Lo anterior da como referencia que la edad promedio en el momento de estreno de la primera obra es de 26 años.

Las compañías de teatro emergentes están compuestas por profesionales universitarios en un 90%, mostrando un 4% un nivel de estudios de Universitaria incompleta, un 4% Técnica completa y un 2% sólo Educación Media completa.

En relación a la institución donde estudian los integrantes de estas compañías, las más representativas son la Universidad de Chile con un 29%, la Pontificia Universidad Católica de Chile con un 12% la Universidad ARCIS con 12% , la Universidad Mayor con 8% y el Duoc UC con un 6%. Además de las instituciones nombradas, se presentan en las respuestas 12 espacios de estudios entre Universidades privadas e institutos, lo que da un total de 17

instituciones de estudios, de donde provienen los integrantes de las compañías.

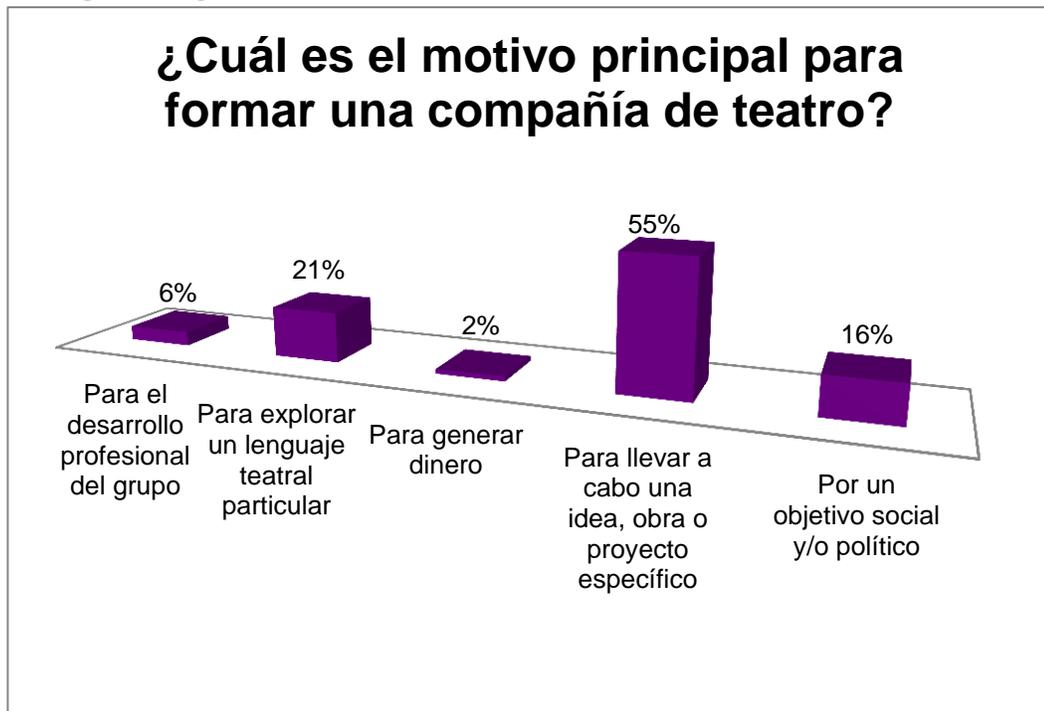
Las carreras representativas que estudian los integrantes de las compañías, un 100% refiere a carreras artísticas del índole escénico, un 40% nombra Actuación y un 36% Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral; también se nombra la carrera de Teatro con un 16% y, en menor medida, (2%) Comunicación escénica, Dirección de Arte, Seminario en Biodrama y Programa Especial de Titulación en Artes escénicas. En lo que refiere a cursos de especialización y postgrados, un 34% posee un curso de especialización, un 21% un diplomado completo, un 17 % no posee especialización y un 2% tiene un Magíster completo.¹⁷

5.1.2 FORMACIÓN DE LAS COMPAÑÍAS

El motivo principal que exponen las compañías para formarse es el de llevar a cabo una idea, obra o proyecto específico en un 55%; además de lo anterior, el explorar un lenguaje teatral particular presenta un 21% de preferencias, el formarse como compañía por un objetivo social y/o político un 16% y el generar dinero sólo un 2%. Es de interés el poder saber el porqué de la formación, para así tener claridad sobre las condiciones y objetivos

¹⁷ 67% en frecuencia acumulada de respuesta indica compañeros de universidad como alternativa de composición y formación de dichas compañías, por lo que se infiere edad y estudios similares entre sus integrantes.

transversales que se proponen las compañías para los trabajos que realizan, y la organización que presentan en medida de estos objetivos, cómo se muestra en el siguiente gráfico¹⁸.



Las compañías se forman en su mayoría (un 51%) por compañeros de Universidad, también un porcentaje importante (27%) indica componerse por colegas del medio teatral de distintas casas de estudios. Este punto es relevante pues indica representatividad en medida de los datos demográficos e integrantes de las compañías, ya que si bien el cuestionario fue realizado a un integrante representativo y fundador de cada compañía, un 67% (En frecuencia

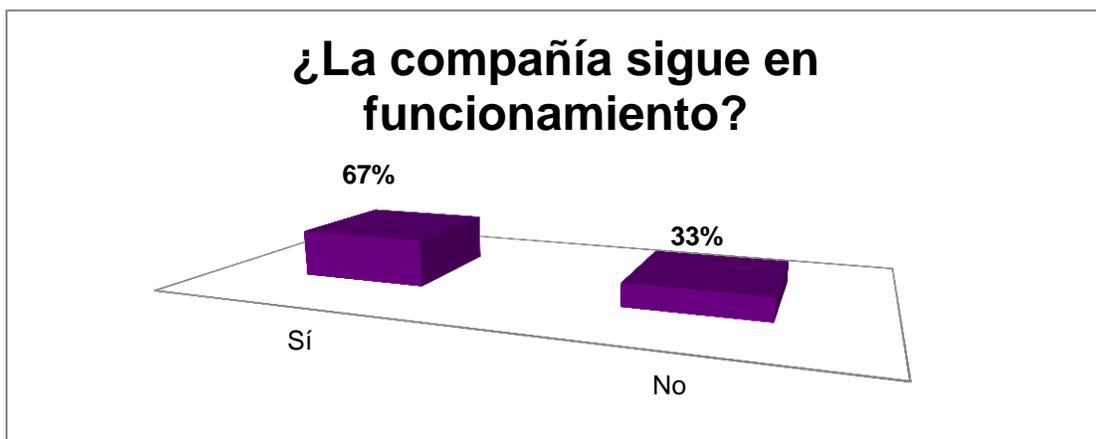
¹⁸ TODOS LOS GRÁFICOS Y SUS DATOS QUE SE PRESENTAN EN ESTA INVESTIGACIÓN SON DE ELABORACIÓN PROPIA/ NATALIA BRONFMAN/ TESIS MAGÍSTER EN GESTIÓN CULTURAL / UNIVERSIDAD DE CHILE.

acumulada de respuesta) indica compañeros de universidad como alternativa de composición y formación de dichas compañías, lo que indica edad y estudios similares entre sus integrantes.

La cantidad de integrantes con que se forman las compañías presenta un promedio de seis integrantes, con una desviación estándar de un 3,7. En torno a los porcentajes, 18% de las compañías comienza con cuatro integrantes, 16% con cinco integrantes, 10% con seis, siete, dos y tres integrantes, y 16% con 8 integrantes.

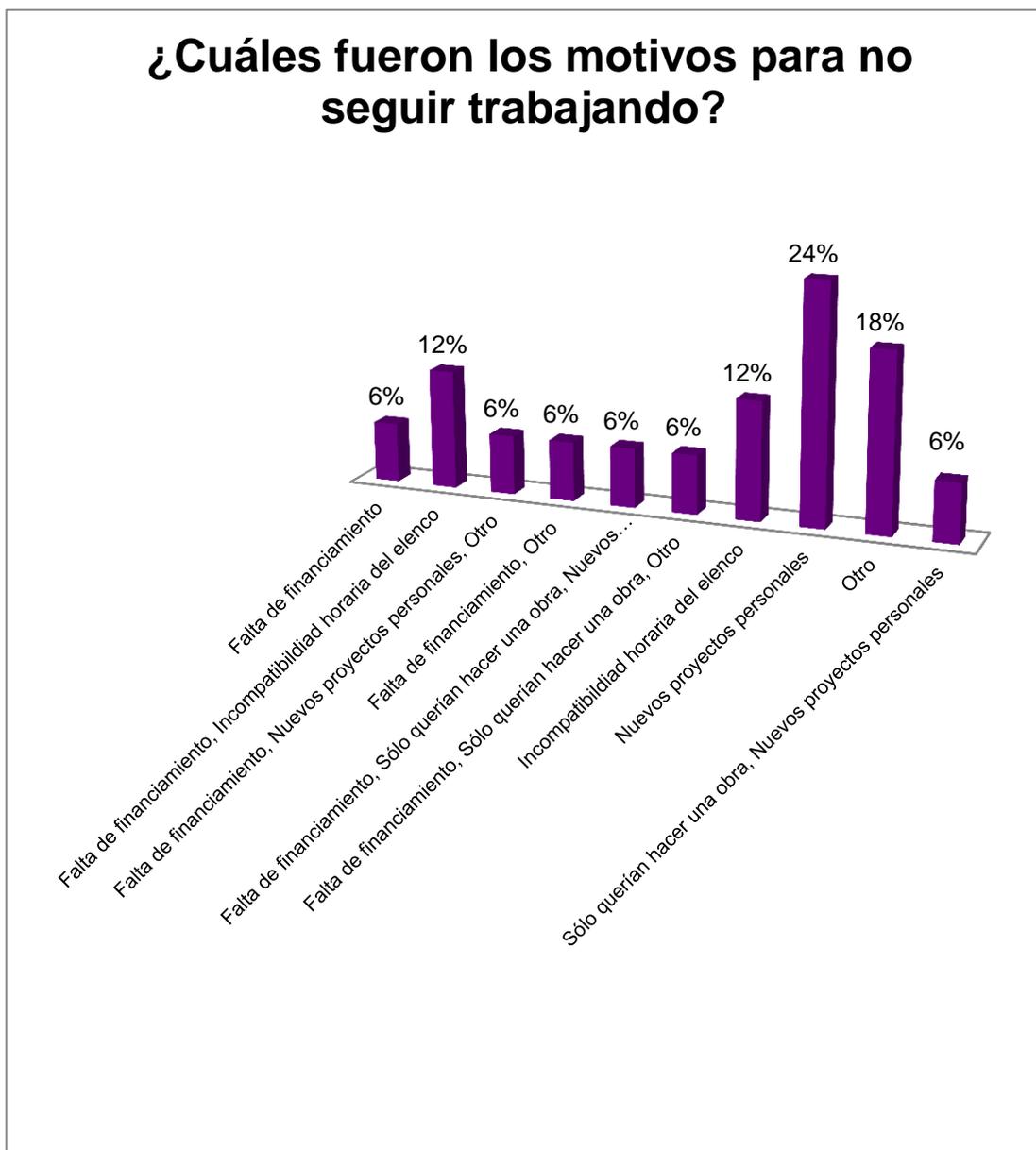
5.1.3 RESULTADOS DEL PROYECTO COMPAÑÍA

En el momento de ser encuestados existe un 67% de las compañías que siguen en funcionamiento y un 33% que no continúan, como se muestra en el gráfico.



El 33% que no sigue en funcionamiento, representa en un 88% a compañías que se disuelven luego de la primera obra, y en un 12% a compañías que se disuelven luego de la segunda obra estrenada. Estas compañías tienen un promedio de un año y dos meses.

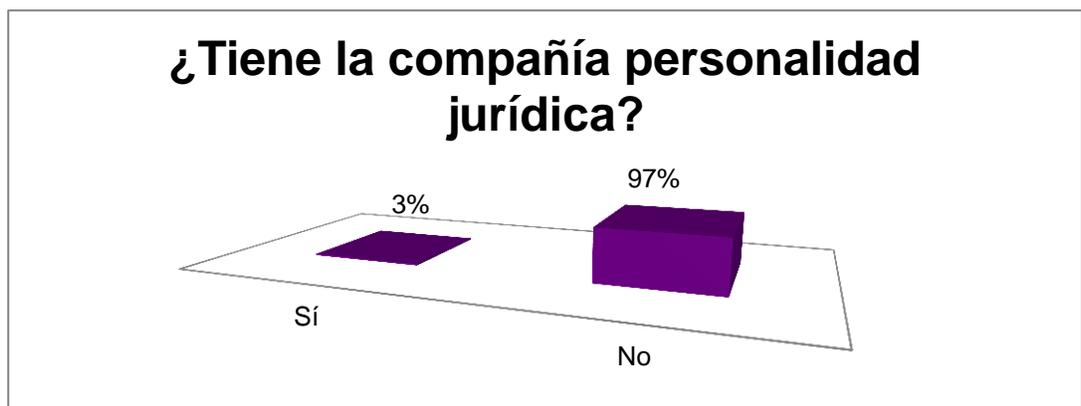
Los motivos para no seguir trabajando se muestran el siguiente gráfico:



Si bien el tener nuevos proyectos personales representa un 24% de las preferencias como motivo de no seguir trabajando en compañía, el total que nombra la falta de financiamiento, tanto de forma unitaria en la respuesta, como parte de la selección múltiple, es de un 42%. Lo anterior indica que el financiamiento es efectivamente un punto crítico en la posibilidad de continuidad de estas compañías.

De las compañías que siguen en funcionamiento (67%) después del estreno de su primera obra, tiene una y hasta tres obras estrenadas, y un promedio de tiempo trabajando de dos años y nueve meses, siendo la compañía que más tiempo lleva trabajando de cuatro años y dos meses; la cantidad de integrantes que mantienen luego de uno o dos años de trabajo, promedia los siete integrantes, lo que quiere decir que desde que se forman, aumentan en un integrante.

Del total de compañías que continúan, sólo un 3% tienen personalidad jurídica y un 97% no posee.



Lo anterior es importante de considerar ya que, como se verá a continuación, un alto porcentaje de compañías se financia y organiza a través de la autogestión, un 3% que tiene personalidad jurídica también implica que sólo ese porcentaje podría postular a ciertos concursos y financiamientos públicos que exigen la personalidad jurídica como requisito.

5.1.4 MODOS ORGANIZATIVOS Y RESULTADOS DE LAS OBRAS

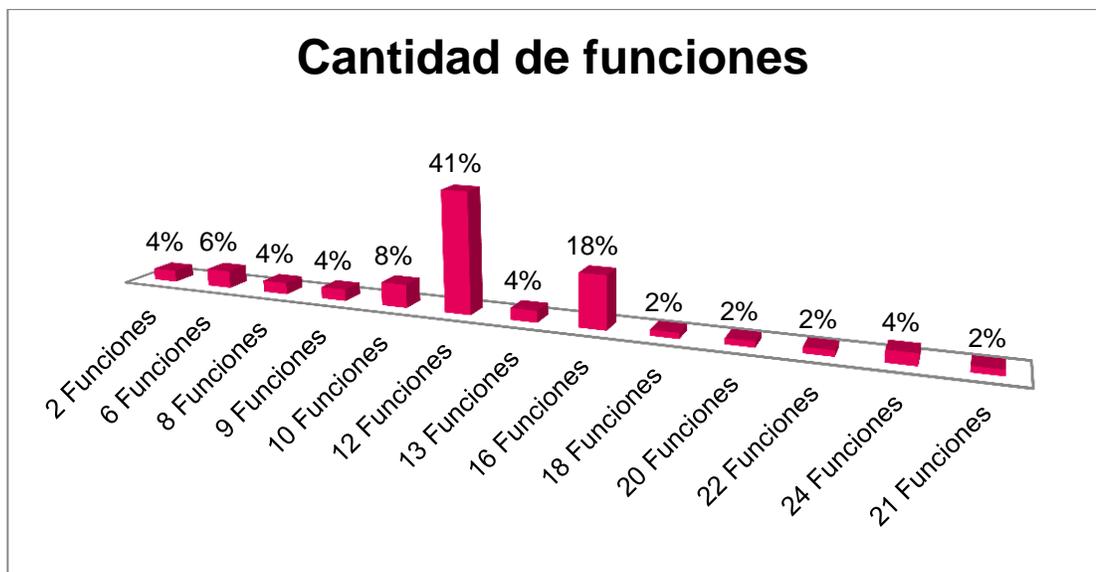
Del total, contemplando las compañías que siguen y no siguen en funcionamiento, un 100% posee una primera obra estrenada y con temporada, un 33% una segunda obra, y un 6% una tercera obra estrenada. Como se indicó, del 33% que en la actualidad no continúa funcionando como compañía un 88% alcanzó a realizar una obra y un 12% estrenó una segunda. Del 67% de compañías que siguen en funcionamiento, un 53% posee una segunda obra estrenada y un 9% una tercera, contemplando que la trayectoria mayor de estas compañías desde su fecha de formación no supera los 5 años.

A) Primera obra

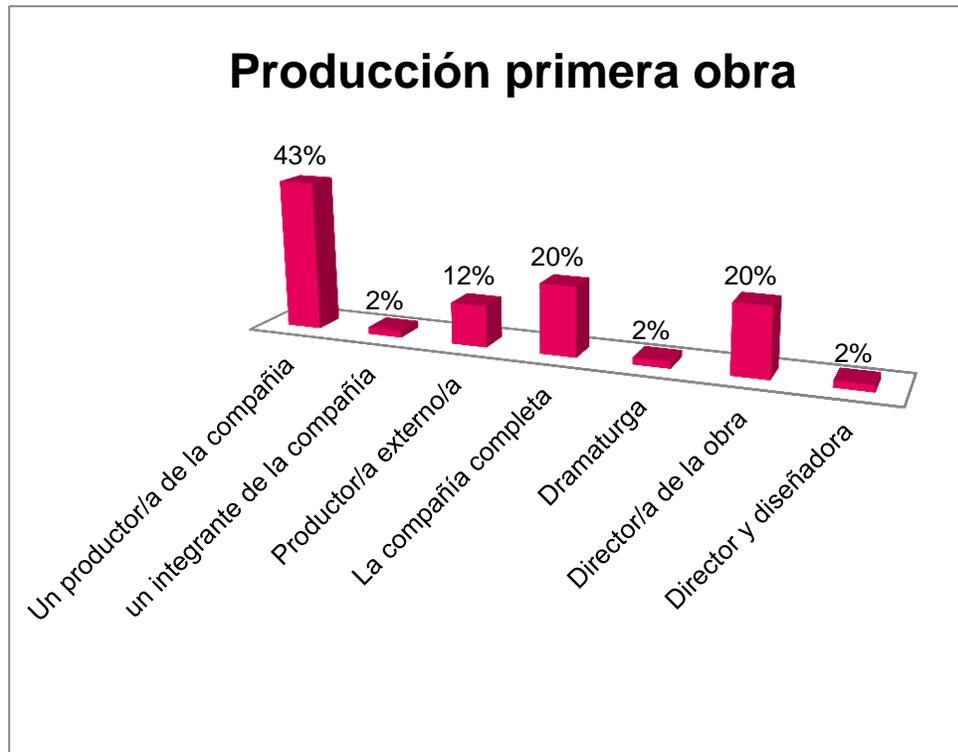
Se comprenderá como la primera obra estrenada por la compañía de teatro. En torno a los espacios o salas que acogen la primera obra y su temporada de una compañía emergente, sobresalen con un 8% Teatro La Palomera, con un 6% Lastarria 90, Teatro del Puente, Teatro Cariola y SIDARTE. Es importante considerar que existen otros espacios; las respuestas

dan un total de 35 espacios o salas diferentes, contemplando también espacios abiertos como la Plaza Yungay en un 2%.

El promedio de funciones que tiene la primera obra de teatro de las compañías de teatro emergentes es de 12, 6 funciones. En relación a esto, un 41% responde tener una primera temporada de 12 funciones, un 8% de 10 funciones y un 18% de 16 funciones.



La producción de la primera obra recae, por lo general, en un productor/a perteneciente a la compañía (43%), pero en muchas circunstancias también en el director/a de la obra (20%) o en la compañía completa (20%). No se nombra la figura del gestor/a cultural y la producción externa sólo posee un 12%.



La difusión de esta primera temporada es realizada en un 20% a través de afiches y/o papelería impresa, blog o página web de la compañía, redes sociales, correo electrónico, diarios digitales o impresos y revistas especializadas digitales o impresas. Es de interés el incremento de las redes sociales como forma de difusión, este medio fue escogido en frecuencia acumulada de las categorías en un 100% .

En torno a la asistencia del público a estos espectáculos, un 37% indica tener una asistencia entre un 50% y 74% de la capacidad del espacio o sala, un 33% indica una asistencia entre un 25% y 49%, y un 26% indica que la capacidad de la sala o espacio tuvo más de un 75% de público.

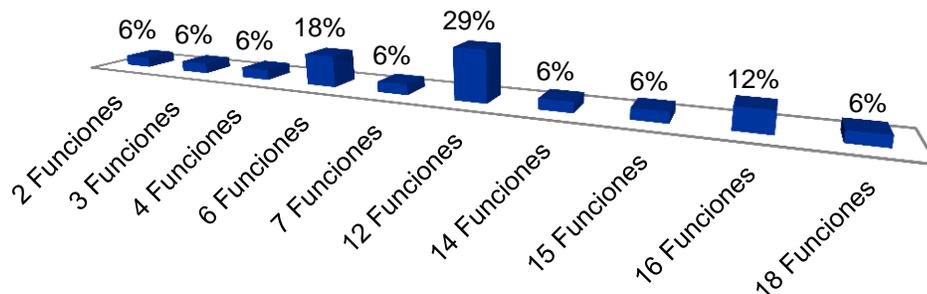
Sobre la circulación de la primera obra de las compañías, se presenta que un 22% no posee más funciones luego de la temporada inicial, lo que indica que un 78% logra tener funciones después de la primera temporada, sea a través de una segunda temporada, participar en festivales nacionales o internacionales, y realizar itinerancia por la Región Metropolitana u otras regiones del país.

Del total, un 48% participó en festivales nacionales, un 12% en festivales internacionales, un 18% tiene itinerancia por la Región Metropolitana, un 12% indica tener itinerancia por otras regiones de Chile, un 34% tiene una segunda temporada con la obra y un 6% varias temporadas más con la primera obra.

B) Segunda obra de la compañía

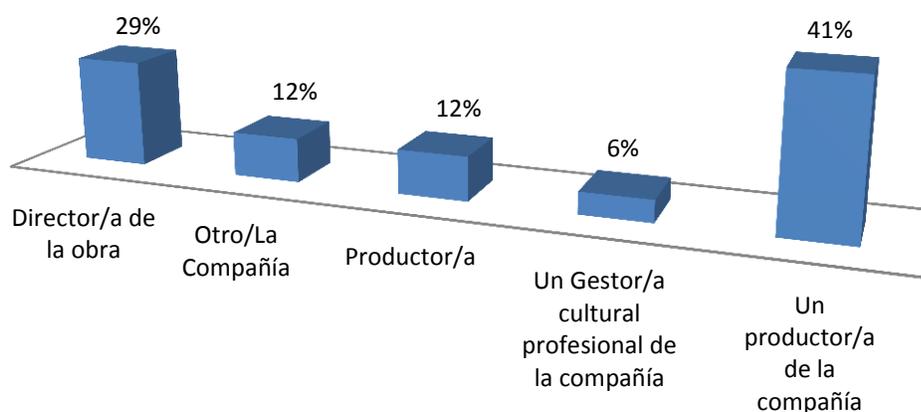
Como se indicó, un 33% del total de compañías ha estrenado una segunda obra, las salas que sobresalen como espacios ocupados para la presentación de dichas obras, vuelven a ser Lastarria 90 con un 17% y SIDARTE con un 17%; en total se nombran 14 espacios diferentes. En lo que refiere a la cantidad de funciones, el promedio es de 10,2 funciones, en donde vale la pena indicar que de igual forma un 29% pronuncia tener 12 funciones en dicha temporada.

Cantidad de funciones segunda obra



La producción de la obra recae, en esta segunda oportunidad, en un productor/a de la compañía en un 41%, en el director de la obra en un 29%; el porcentaje que involucra a la compañía completa como productora de la obra baja en función a la primera instancia de estreno de un 20% a un 12% y la presencia de un gestor/a cultural profesional se incrementa llegando a un 6%.

Producción segunda obra



Para difundir la segunda obra, las compañías utilizan en un 24% afiches y/o papelería impresa, blog o página web de la compañía, redes sociales, correo electrónico, diarios digitales o impresos, y revistas especializadas digitales o impresas. Las redes sociales mantienen un 100%, los afiches un 94% y un 66% indica difundir a través de un blog o página web de la compañía, así también un 66% utiliza revistas especializadas digitales o impresas.

La asistencia de público se incrementa en relación a la primera obra, en la primera temporada de la segunda obra de la compañía, y un 40% indica tener más de un 75% de la capacidad de la sala o espacio de representación, un 33% dice tener entre un 25% y un 49% de la capacidad, y un 27% entre un 50% y un 74%.

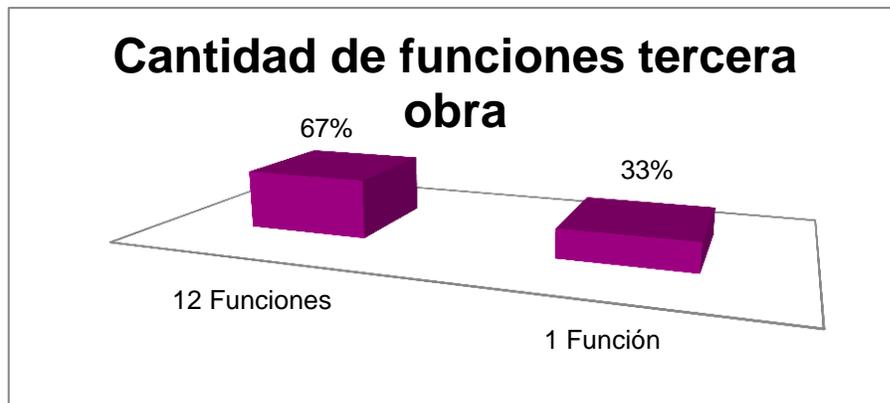
La circulación de la obra baja debido a la cantidad de tiempo que llevan las compañías al ser encuestadas desde el estreno de esta segunda obra. En este sentido, un 38% indica no tener más funciones luego de la primera temporada, un 43% tiene participación en festivales nacionales, un 25% una segunda temporada, un 18% varias temporadas con la obra, un 12% participación en festivales internacionales, un 6% itinerancia por la Región Metropolitana, un 12% itinerancia por otras regiones del país, y un 24% funciones vendidas o únicas.

C) Tercera obra de la compañía

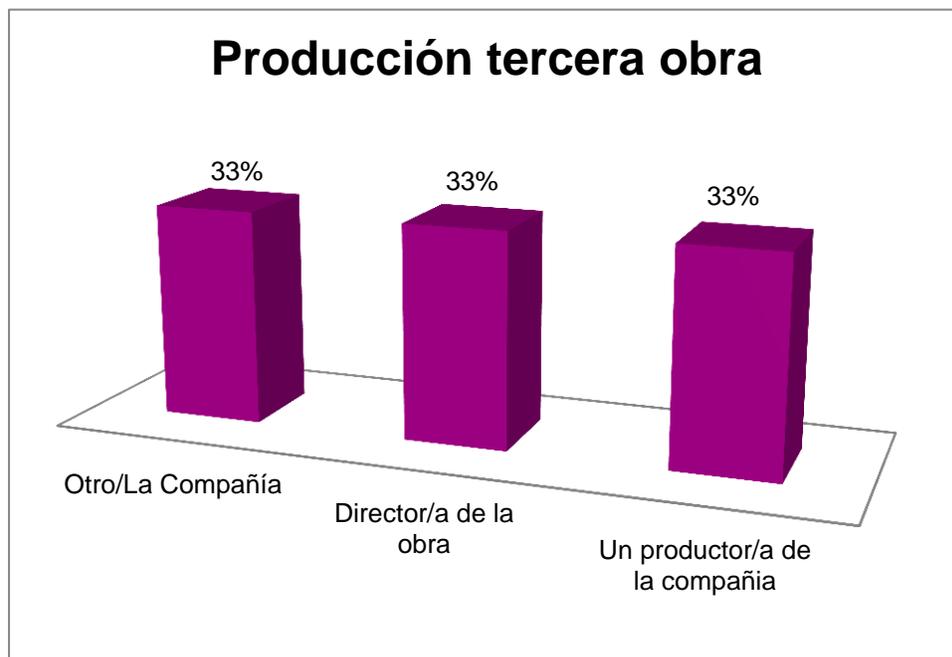
Al momento de la realización del cuestionario, del 67% que sigue en funcionamiento, un 9% tiene una tercera obra estrenada.

De éstas, se presentan 3 espacios o salas que son: el Espacio CEAT, el Estadio Nacional y el Teatro El Puente.

En esta tercera obra un 67% indica que tuvo 12 funciones con la obra y un 33% sólo 1 función.



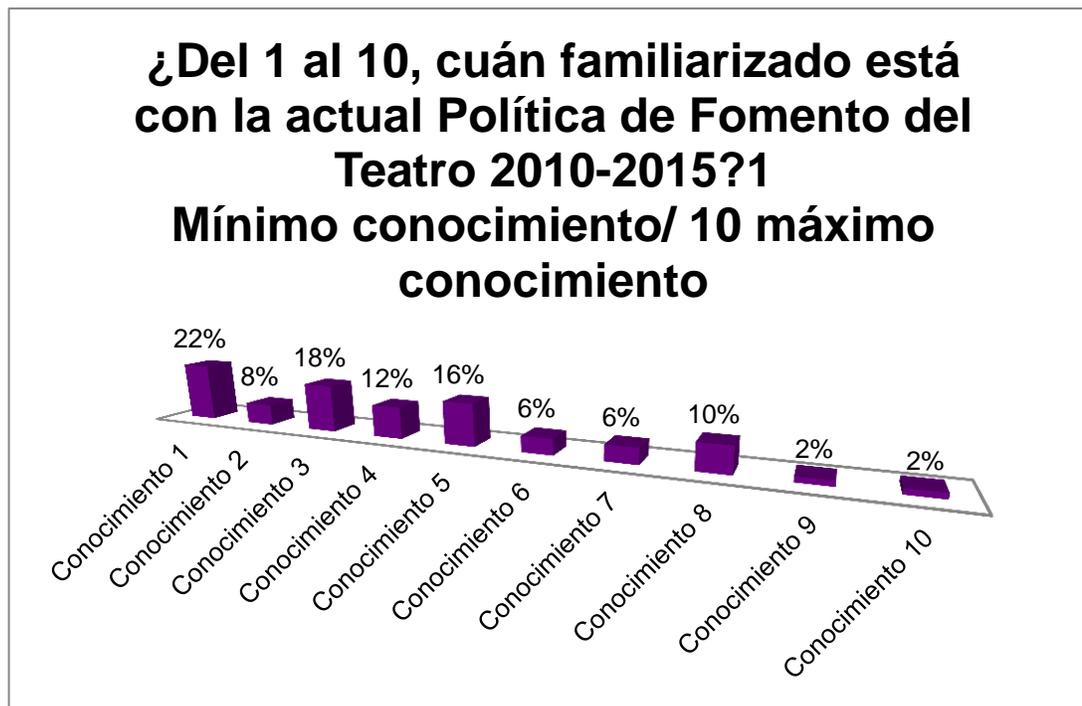
La producción de esta obra recae de igual forma (un tercio cada alternativa) en la compañía completa, el director/a de la obra y un productor/a de la compañía. En lo referido a la difusión, un 67% dice ocupar afiches y/o papelería impresa, un 100% las redes sociales, y el correo electrónico, un 100% diarios digitales o impresos, un 67% revistas especializadas digitales o impresas y un 67% indica tener y utilizar un blog o página web de la compañía.



En lo referido a la asistencia de público un 67% dice que la sala o espacio de presentación estuvo entre un 50% y un 74% de su capacidad total y un 33% indica que la capacidad llegó a más un 75%. De la circulación de la tercera obra, un 67% dice no tener aún nuevas funciones y un 33% dice tener comprometida otra temporada para el año 2013.

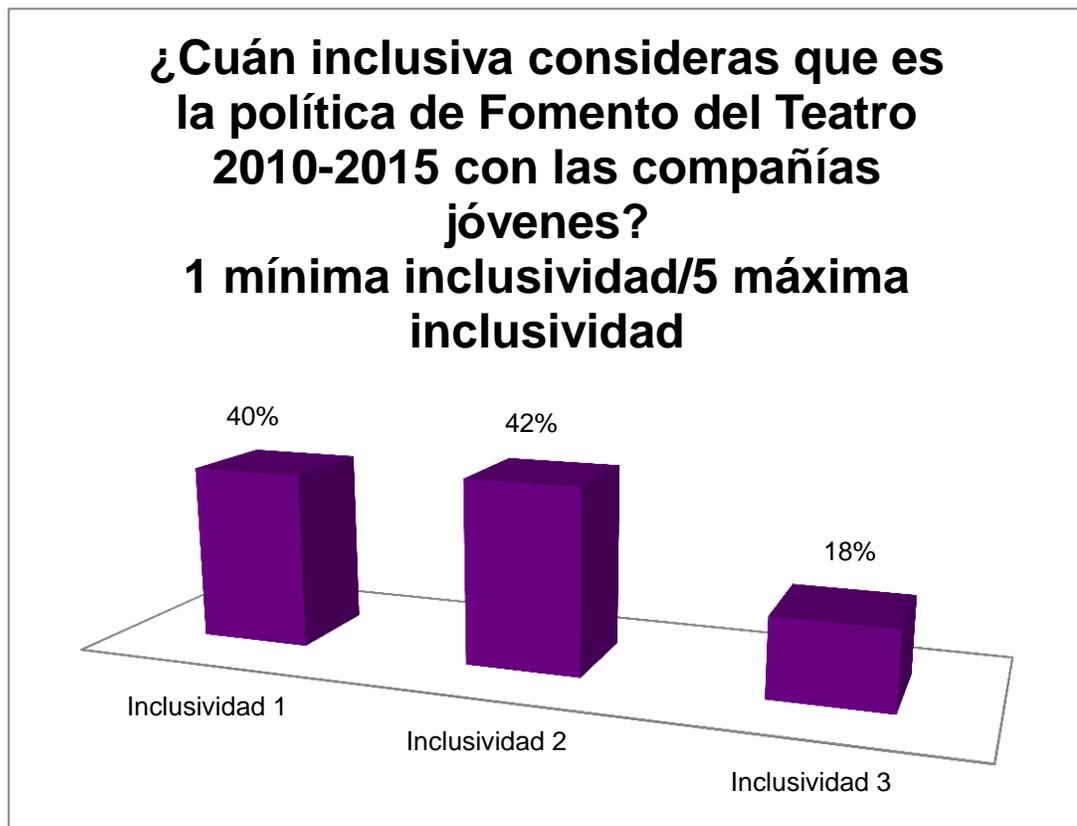
5.1.5 Visión de las compañías sobre la Política de Fomento al Teatro 2010-2015

Se realizaron dos preguntas referidas a la Política de Fomento del Teatro 2010-2015, que representa la visión que tienen las compañías sobre dicho tema. La primera fue: Del 1 al 10, ¿cuán familiarizado está con la actual Política de Fomento al Teatro 2010-2015?, representado 1 mínimo conocimiento y 10 máximo conocimiento. La pregunta promedió 4,2. Es decir, hay un mediano conocimiento por parte de las compañías sobre esta política; de igual forma es importante considerar que un 22% indica tener un conocimiento nivel 1, y sólo un 2% nivel 10.



La segunda pregunta referida al tema fue: ¿Cuán inclusiva consideras que es la Política de Fomento del Teatro 2010-2015 con las compañías jóvenes? , representado 1 la mínima inclusión y 5 la máxima inclusión.

Acá, la respuesta promedió el valor de 1,8. Los porcentajes de respuesta se muestran en el siguiente gráfico:



Es este apartado se demuestra que el conocimiento de dicha política es mediano a bajo (menor del valor 5 en conocimiento), y bajo en relación a inclusión, menor al valor 2. Las compañías requieren de capacitación en el área, y no se sienten mayormente consideradas por el Estado.

5.2 FINANCIAMIENTO

5.2.1 Financiamiento primera obra

En relación a las fuentes de financiamiento de la primera obra de las compañías emergentes, un 59% se financia únicamente a través de la autogestión, llegando a un 83% si se considera la frecuencia acumulada de las respuestas de la categoría autogestión.

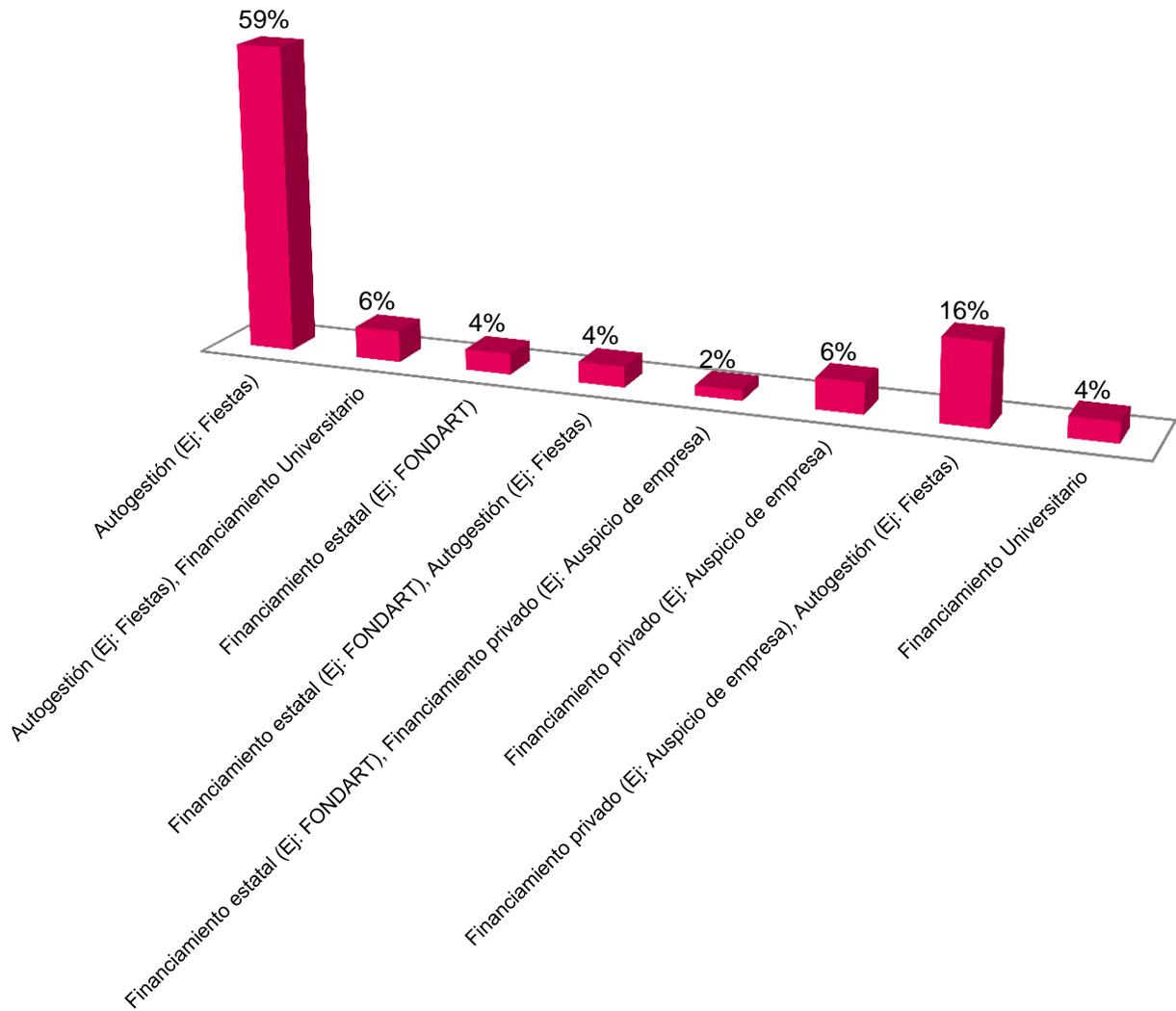
El financiamiento universitario, a través de fondos concursables o no concursables que entregan las universidades o institutos para realización de obras de teatro, llega a un 4% como única alternativa, y a un 10% sumando las alternativas múltiples, cuando se indica de la última forma, representa a la alternativa de mezcla entre autogestión y financiamiento universitario en un 6%.

El financiamiento estatal alcanza un 4% de forma única, un 4% de forma mixta, en la alternativa de financiarse a través de financiamiento estatal y autogestión, y un 2% en forma mixta financiamiento estatal y financiamiento privado. Esto indica que un 10% se financia a través de un financiamiento estatal en algún grado.

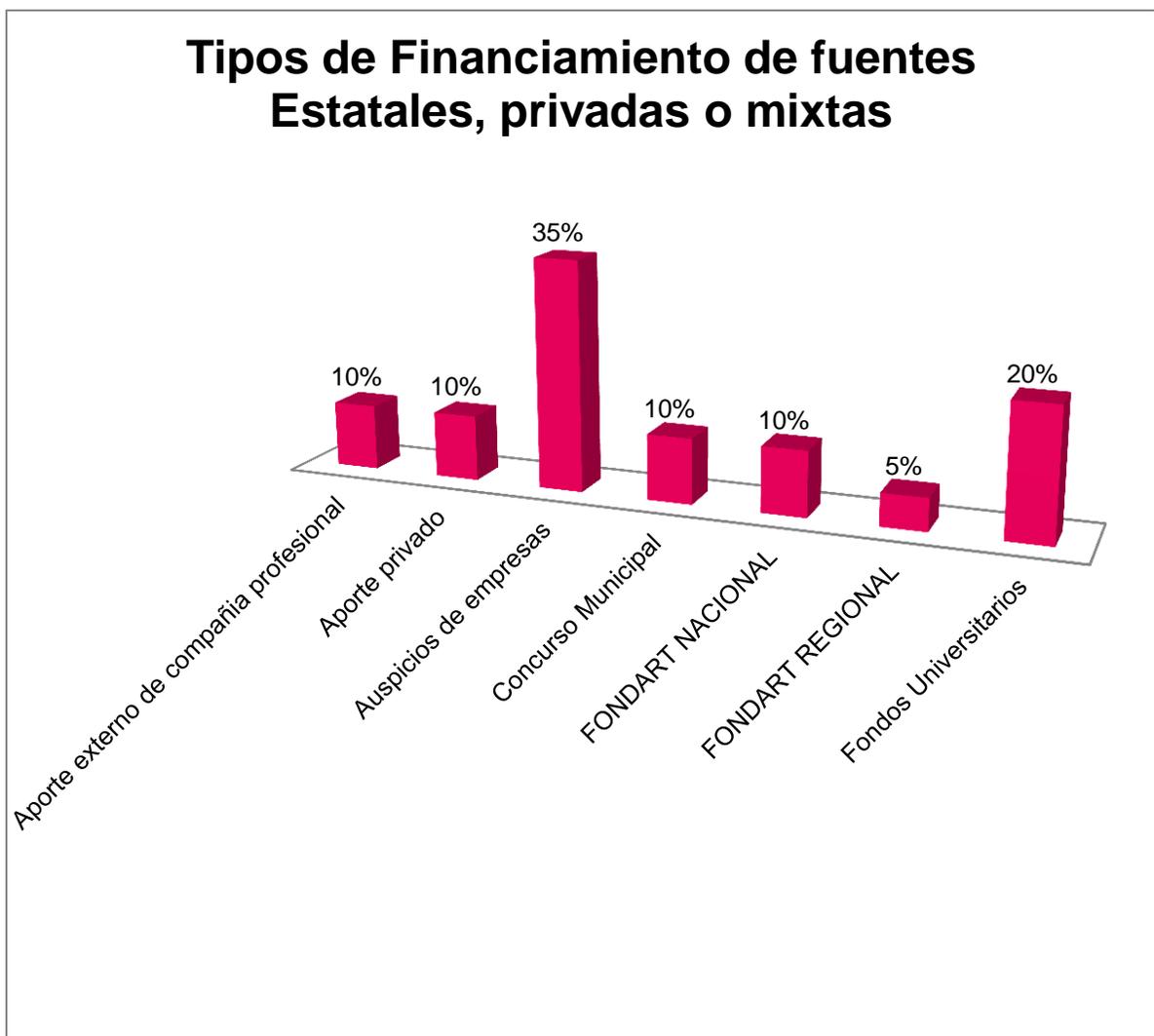
En torno al financiamiento privado, sólo un 6% se financia únicamente a través de esta fuente, y la opción es nombrada junto a otras alternativas en un

total de un 24%, de la siguiente manera: financiamiento estatal y financiamiento privado un 2%, financiamiento privado y autogestión 16%. En el subsecuente cuadro se puede observar lo dicho de forma graficada para su mayor comprensión:

Financiamiento primera obra



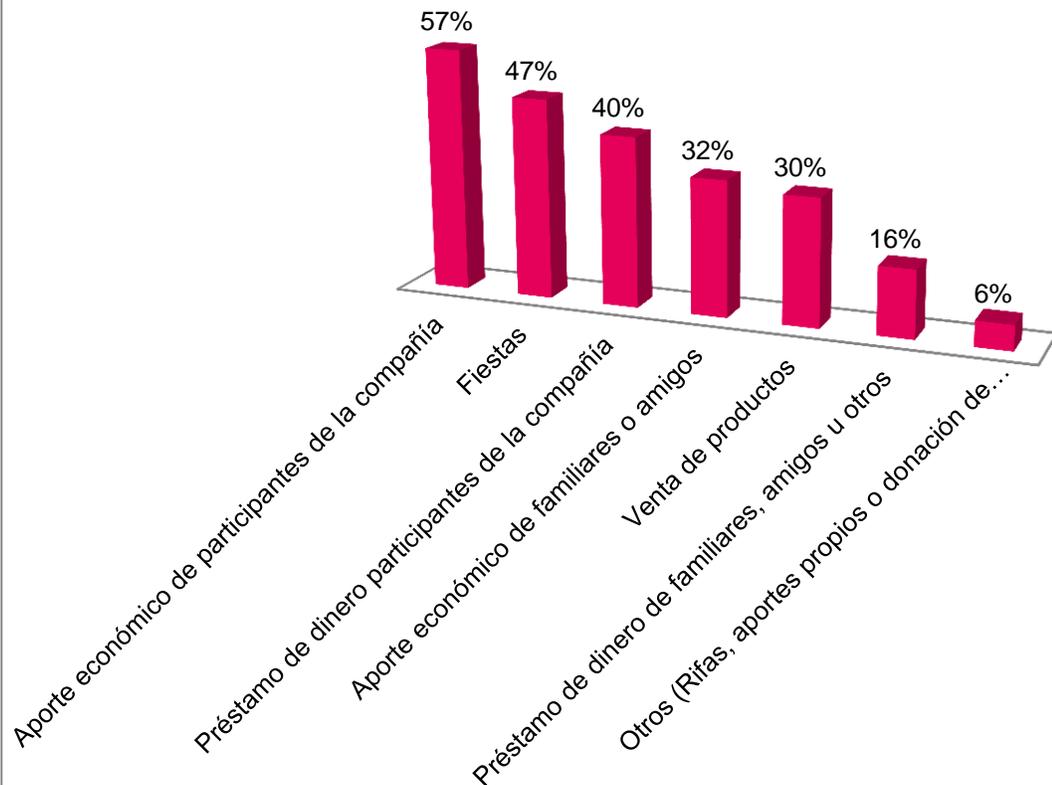
De forma más específica en torno a los tipos de financiamiento de fuentes estatales privadas o mixtas, un 35% indica que su financiamiento fue por auspicio de empresas, 20% por fondos universitarios, un 10% por concurso municipal, aporte externo de compañía profesional, aporte privado o FONDART NACIONAL y un 5% por FONDART REGIONAL.



Interesante es considerar en cantidad numérica, el 10% de financiamiento por concurso municipal representa a dos compañías, el 10% FONDART NACIONAL a dos compañías y el 5% FONDART REGIONAL a una compañía.

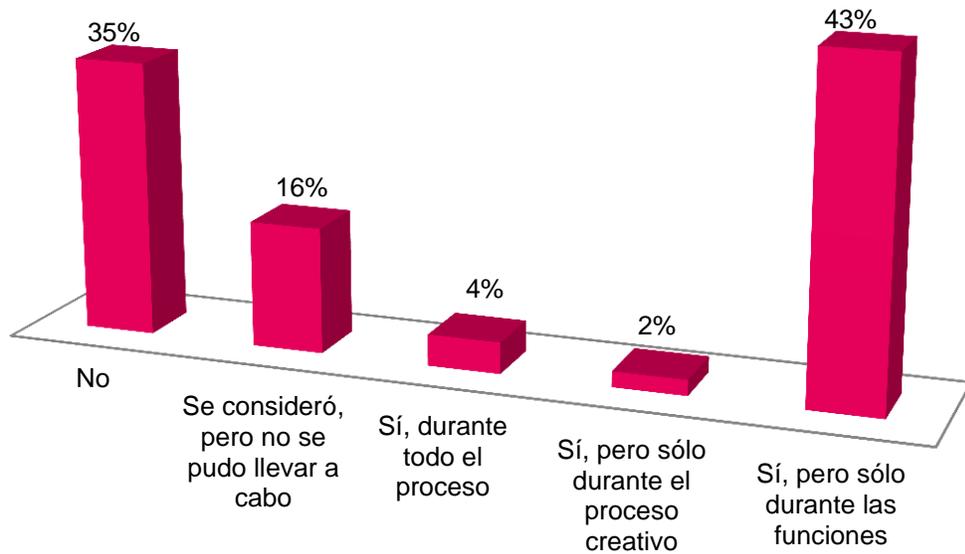
Las actividades y tipos de financiamiento referidos a la autogestión son variadas; las actividades o modos que alcanzan un mayor porcentaje de forma única, son con un 11% el aporte económico de participantes de la compañía y las fiestas con un 11%. La frecuencia acumulada en la elección de la categoría; el aporte económico de participantes de la compañía, alcanza un 57%, la realización de fiestas un 47%, el préstamo de dinero de participantes de la compañía un 40%, el aporte en económico de familiares, amigos u otros un 32%, la venta de productos y 30%, el préstamo de dinero de familiares amigos u otros un 16% y otras actividades (Rifas, aportes propios o donación de elementos) un 6%.

Actividades autogestión totales



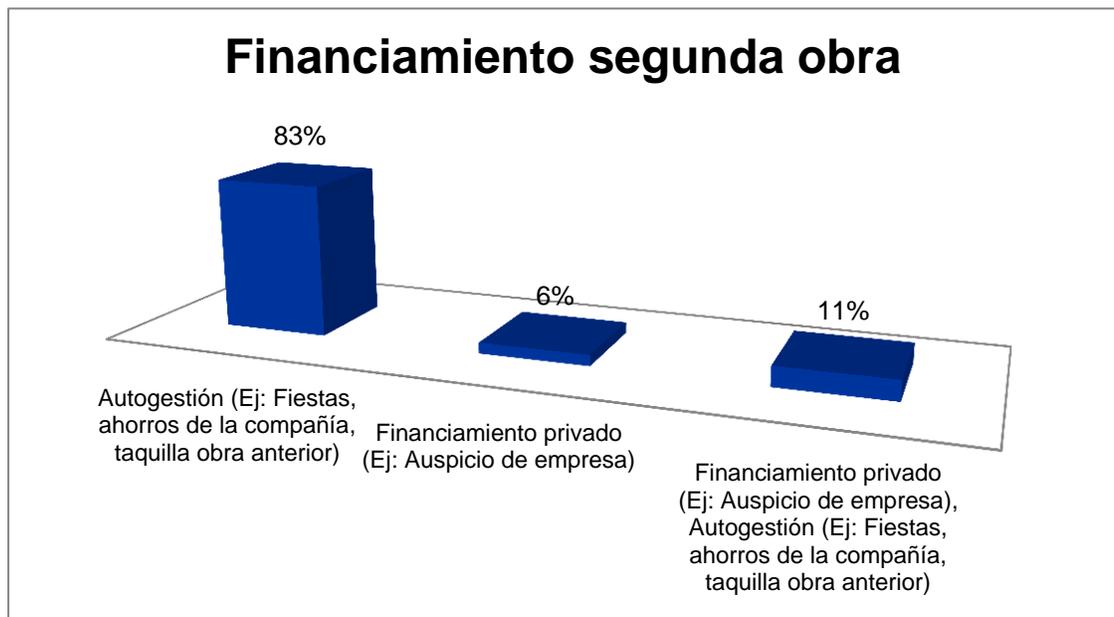
En relación a los sueldos, o dineros entregados por las labores realizadas al equipo de trabajo, sólo un 4% tiene sueldo durante todo el proceso, no tiene sueldo un 35% y se considera, pero no se puede llevar a cabo un 16%, lo que da como total de falta absoluta de dinero por labor realizada de un 51%. Un 2 % tiene sueldo sólo durante el proceso creativo y un 43% sólo durante las funciones.

Sueldos creación, montaje y funciones primera obra y temporada

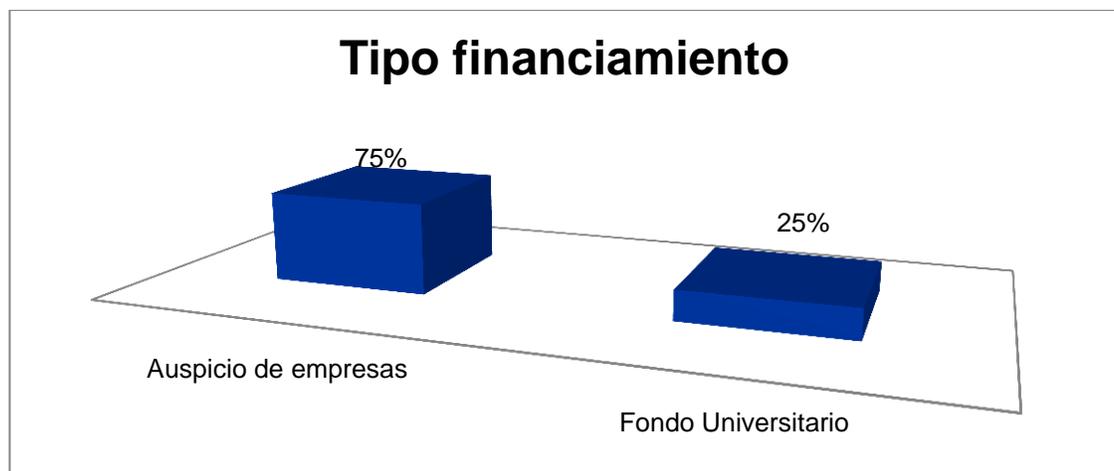


5.2.2 Financiamiento segunda obra

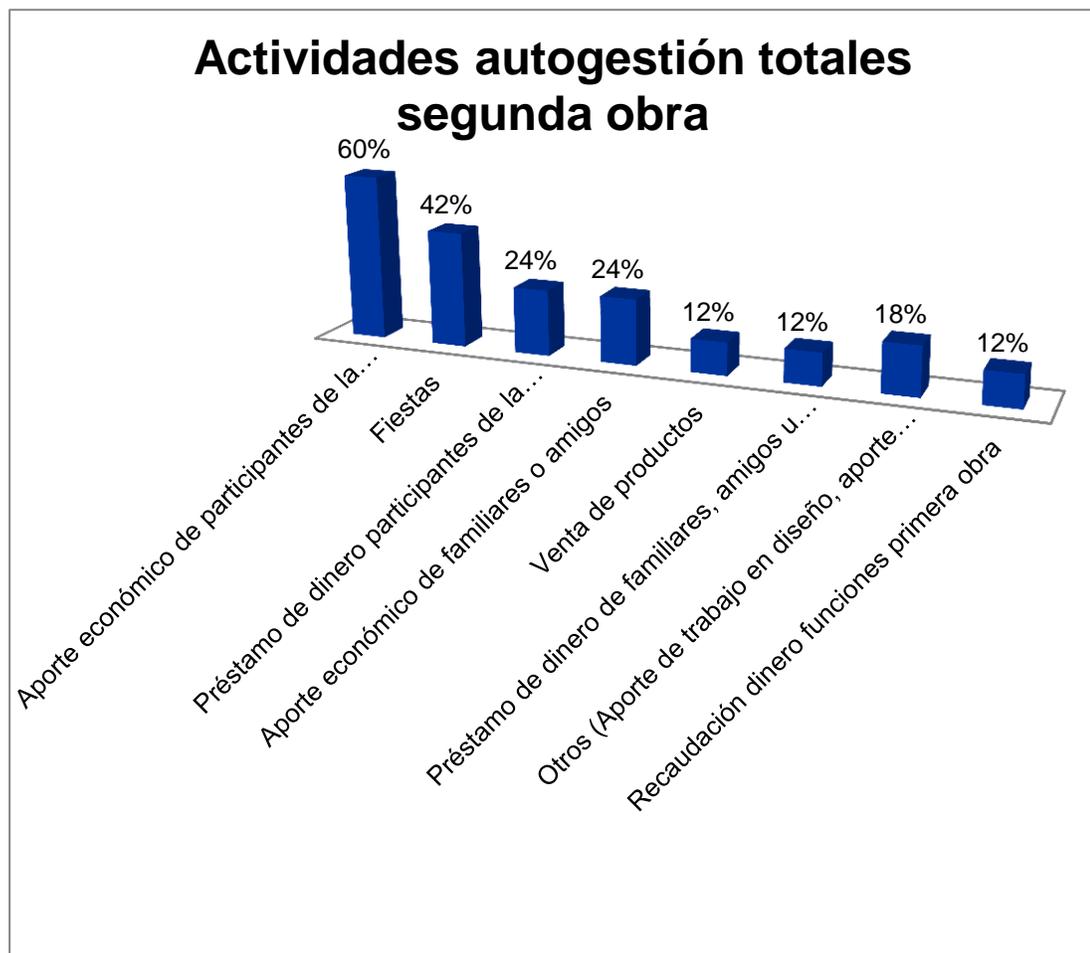
Las fuentes de financiamiento de la segunda obra son 83% autogestión, 11% financiamiento privado y autogestión, y 6 % sólo financiamiento privado. El total de utilización de la autogestión es de un 94%.



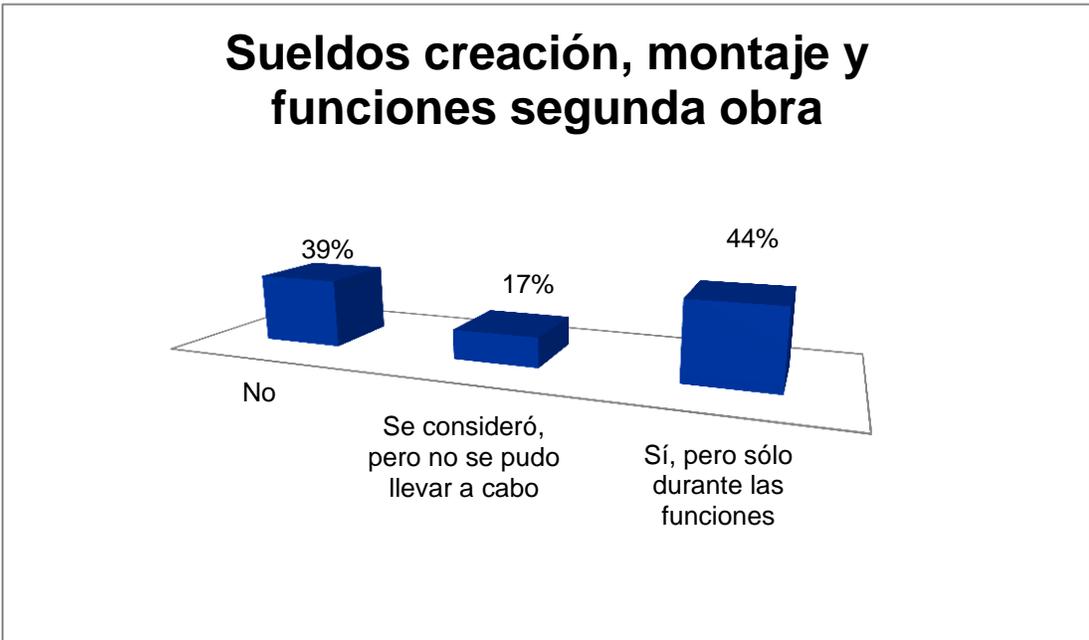
Los tipos de financiamiento cuando son privados, estatales o mixtos, se presentan en un 75% de auspicio de empresas y un 25% Fondo Universitario.



Las actividades de autogestión realizadas para financiar la segunda obra, sumando los totales de cada una de las alternativas en las respuestas de selección múltiple, dan un 60% para el aporte económico de participantes de la compañía, realización de fiestas 42%, 24% de préstamo en dinero de participantes de la compañía, 24% aporte en dinero de familiares o amigos, 12% préstamo en dinero de familiares, amigos u otros, 12% venta de productos, 12% dinero recaudado en funciones de la primera obra y 18% Otros (Aporte de trabajo en diseño, aporte obtenido de un trabajo remunerado distinto al ámbito artístico o preventa de entradas).



En torno a los sueldos del segundo proceso de creación, estreno y primera temporada de la segunda obra, un 44% tiene, pero sólo durante las funciones, un 39% no tiene, y un 17% lo considera, pero no lo puede llevar a cabo, lo que en total da un 56% que no recibe sueldo por su trabajo en ningún momento del proceso, estreno o funciones de la obra.



5.2.3 Financiamiento tercera obra

La tercera obra de la compañía da como resultado un 100% de financiamiento a través de autogestión; de las actividades de autogestión, un 50% recurre a fiestas, un 50% a aportes económicos de participantes de la compañía, 50% recursos recaudados por funciones de la primera o segunda obra, 50% a venta de productos y 5% aporte económico de familiares o amigos.

Lo que refiere a sueldos por esta tercera creación, un tercio tiene sólo durante las funciones, un tercio considera, pero no puede llevar a cabo y el otro tercio no tiene, lo que implica que un 67% no recibe remuneración en ningún momento del proceso o funciones de esta tercera obra.

5.3 DIAGNÓSTICO, RELACIONES Y ANÁLISIS ENTRE VARIABLES

Las compañías de teatro emergentes se forman por jóvenes menores de 30 años que están estudiando o recién egresados de sus carreras universitarias, relacionadas con el teatro o la actuación, recordando que un 90% es profesional al momento de la encuesta.

Se percibe un porcentaje mayor de integrantes provenientes de universidades tradicionales, como la Universidad de Chile (29%) o la Pontificia Universidad Católica de Chile (12%). Existe una mayor necesidad, por tanto, de agruparse dentro de este sistema universitario.

La variable de datos demográficos del encuestado/a, relacionada con la formación de la compañía, indica que 67% se forma, en alguna medida, con compañeros de universidad, revelando que sus integrantes tienen edades y condiciones educativas similares. Además, los nichos de estudios son un importante lugar de gestación de estas compañías.

Lo anterior explica que el motivo de formación de las compañías no sea en principio de carácter económico o tenga una finalidad de lucro. Sólo el 2% dice haberse formado con el motivo de generar dinero, y un 55% para llevar a cabo una obra o proyecto específico, lo que en cruce con la variable

demográfica de los integrantes de compañías, podría darse como una moción que uno o dos personas realice una propuesta creativa a un grupo dentro de su universidad, y se así se componen como compañía.

La dimensión de organización muestra que la autogestión es esencial. Son organizaciones pequeñas que promedian, en un comienzo, seis y, luego de uno o dos años, siete integrantes, que deben gestionar distintas actividades durante el proceso de creación de las obras, que no tienen directa relación con la obra de arte que están realizando, sino con el financiamiento de la misma.

La producción de la obra, y muchas veces la de las actividades auto gestionadas para conseguir financiamiento, recae en un integrante de la compañía, que cumple funciones de productor (arriba del 40%) en la primera y segunda obra estrenada, pero también en muchas ocasiones en el director de la obra (20% primera obra, 29% segunda y 33% en la tercera) o incluso en la compañía completa (20% primera obra, 12% segunda y 33% en la tercera).

Quién realiza la producción es un ítem importante, ya que los que cumplen esta labor no tienen mayores conocimientos en el área de la producción a corto y mediano plazo de las actividades, y menos de la gestión que involucra una visión global de lo que es, representa y hace la compañía y sus proyecciones a largo plazo.

Si bien es una alternativa valorable que impulsa y, por tanto, saca adelante las primeras obras de las compañías emergentes, la falta de profesionalización en la producción y gestión genera consecuencias, sobre todo si el nivel de promoción y financiamiento por parte del Estado o privados es baja. La autogestión a niveles de financiamiento es utilizada en un 83% de los casos de la primera obra, en un 94% en la segunda obra, y en un 100% en la tercera.

La ayuda estatal en algún grado llega al 10% en primera obra, 6% en segunda y 0% en la tercera , y el financiamiento privado no supera el 25% en alternativas múltiples de financiamiento.

El financiamiento a través de fondos universitarios toma peso en las compañías emergentes, que coincide con la condición demográfica de sus participantes, presentándose en la primera y segunda obra (en menor medida) de las compañías. Esto es un indicador de la formación de primeras obras dentro del nicho universitario.

En relación al financiamiento, la autogestión y la producción, muchas veces sin profesionalización, llevan a que los medios para financiar sean reducidos; además, estas organizaciones no se desenvuelven con forma jurídica, y sólo un 3% tiene personalidad jurídica como compañía.

Se puede relacionar la autogestión como modo de organización y financiamiento con la posibilidad de tener sueldo o remuneración para los integrantes del equipo de trabajo.

Si se analiza con la primera obra, un 59% trabaja sólo con autogestión, llegando a un 83% en respuesta múltiple, y en referencia a los sueldos, un 51% no tiene durante ningún momento de la creación o funciones de la obra. Esto indica que la autogestión a través de distintas actividades para financiar las obras, genera una cantidad de recursos para solventar las necesidades básicas de la creación, cómo la escenografía, los vestuarios o la difusión, pero no para remunerar a los que trabajan en las compañías.

Se puede relacionar en la primera obra de la compañía al 10% que es financiado a través de fondos estatales, siendo de este 10% un 6% el que se financia a través de FONDART y un 4% a través de un concurso municipal, con el 4% que recibe sueldo durante todo el proceso y funciones, y con el 2% que tiene sueldo sólo durante el proceso creativo, de lo anterior se puede inferir que sólo estarían recibiendo remuneraciones por el proceso creativo las compañías financiadas por FONDART. El 43% que recibe sueldo sólo en las funciones se relaciona con remuneraciones por concepto de taquilla.

El financiamiento es un punto problemático para las compañías jóvenes, así, luego de la primera o segunda obra, un 33% no continúa realizando su trabajo; es decir, se disuelve. En selección múltiple la falta de financiamiento como motivo para no seguir trabajando alcanza un 42%.

Esto también puede tener relación con el alto porcentaje que no recibe remuneraciones por su trabajo y que están en último año de carrera universitaria o son profesionales. La falta o carencia no sólo refiere a los recursos básicos para realizar una obra de teatro, sino también a la necesidad de generar recursos para solventar la vida cotidiana de los trabajadores del equipo.

Las temporadas de las primeras obras de las compañías jóvenes se realizan en espacios variados. De este modo, vemos que hay en el primer estreno la utilización de treinta y cinco (35) salas o espacios de presentación, y fueron encuestadas cincuenta y un (51) compañías de teatro; tiene, por lo general, una temporada clásica de 12, 6 funciones (contemplando el estreno).

La autogestión tiene mejores resultados a lo que refiere en la circulación de las obras, llegando a un 78% los que logran tener funciones después de la primera temporada, sea en festivales nacionales (48%) o en itinerancias tanto en la Región Metropolitana, como en otras regiones del país. Un porcentaje

menor, bajo este régimen de organización, logra internacionalizar su trabajo, un 12% indica participar con su primera obra en festivales internacionales de teatro.

La poca ayuda de instancias estatales y privadas, y la base de autogestión en organización y financiamiento también se nota en la asistencia de público, que además requiere una estrategia sobre las audiencias y de difusión; un 26% indica que tuvo más de un 75% de público en relación a la capacidad de la sala o espacio de representación durante la primera obra (Temporada de estreno).

La profesionalización y experiencia de las compañías juega a favor en lo que refiere a los resultados de la obra. Así, en una segunda obra, si bien el financiamiento sigue siendo impulsado en su mayor porcentaje por la autogestión, se ve por primera vez en un 6% la presencia de un gestor cultural profesional a cargo de la producción, un aumento en el público asistente a las obras (un 40% indica tener más del 75% de la capacidad de la sala en público), pero no se nota un aumento en lo que refiere a los sueldos o remuneraciones de los participantes del equipo.

La tercera obra tiene una baja considerable en número de compañías que llegan a ésta, debido a la juventud de las mismas, por tanto se hace difícil

analizar el crecimiento en materia de organización y financiamiento, pero de igual forma, no deja de llamar la atención que las compañías que sí han llegado a esta instancia se financien en un 100% a través de la autogestión.

VI CONCLUSIONES

A través del desarrollo de la investigación se han identificado de forma cuantitativa modos de organización referidos a aspectos demográficos, de formación, producción, difusión y financiamiento, tanto de las compañías de teatro emergentes de la Región Metropolitana, como de sus integrantes.

La inferencia estadística permite afirmar que no es posible rechazar la hipótesis, ya que la autogestión, como modo de organización y financiamiento, supera el 50% del total de los casos. (Esto, mientras no aparezcan datos contrarios).

La baja promoción, apoyo y financiamiento por parte del Estado a estas compañías se demuestra por los datos otorgados en la investigación. Las carencias en materia de política pública sectorial en materia de teatro, afectan en el reconocimiento de parte de otras instituciones privadas y socialmente hacia la labor de estas compañías. Así, se desprende que no hay una valorización efectiva dentro del mundo privado, ni los suficientes espacios de presentación que acojan de forma regular actividades y creaciones de las compañías.

Las compañías no se sienten incluidas por parte de las políticas públicas estatales en materia de cultura; las cifras coinciden con esta afirmación. En comparación a los datos aportados por el CNCA y los recogidos por esta investigación, se presenta que el año 2010 fueron seleccionados por FONDART NACIONAL diecinueve (19) proyectos de creación en Teatro, y sólo uno (1) es de una compañía de teatro emergente en su etapa de infancia. En porcentaje, lo anterior representa un 5,3%. En tanto, el año 2011 en FONDART NACIONAL fueron seleccionados diecisiete (17) proyectos, uno (1) de compañía emergente, es decir un 5,9% y en FONDART REGIONAL se seleccionaron trece proyectos, uno de compañía emergente; en porcentaje, un 7,7%. También en 2011 se encuentran dos (2) proyectos de compañías emergentes financiados por concurso municipal.

Lo anterior es preocupante, no sólo por las compañías emergentes estudiadas, sino también por la baja cantidad de proyectos que financia el Estado a través de este concurso público, y al ser el concurso FONDART una de las instancias estatales esenciales de financiamiento para la creación en Teatro.

Los esfuerzos que efectúan las compañías emergentes para realizar sus creaciones artísticas a través de la autogestión son altamente valorables, sobre todo pensando en la carencia que tienen los integrantes de estos grupos en

materia de remuneraciones. Los jóvenes que forman estas compañías se ven enfrentados a un terreno hostil y a un desarrollo profesional basado en el trabajo en equipo, muchas veces con conocimientos profesionales a niveles artísticos, pero no en materia organizativa, estrategias para lograr los objetivos financieros, de difusión, mediación, formación de audiencias, o de comunicaciones en general.

Se concluye, por consiguiente, que es necesario investigar e incorporar en agenda pública los problemas que tienen estas compañías, para así lograr una inclusión de las mismas dentro de las estrategias y acciones propuestas en políticas públicas sectoriales influyentes en materia de teatro.

Las recomendaciones en materia de política pública para la correcta inclusión de estas compañías recae en espacios diferentes de apoyo. El primero, es la valorización del emprendimiento en el campo de las compañías de teatro, considerando que serán en un futuro organizaciones teatrales de trayectoria, y que entregarán al país creaciones de alta importancia.

El estímulo en la etapa de infancia es fundamental, y también la profesionalización; es necesario que universidades e institutos que imparten carreras artísticas den énfasis en sus mallas académicas a la producción, gestión e institucionalidad cultural, pero también es pertinente que el Estado

implemente programas de capacitación específica para las compañías de teatro emergentes en materia organizacional.

La segunda recomendación, en materia de política pública sectorial, es desarrollar e implementar programas y líneas específicas en concursos públicos que impulsen la correcta inyección de recursos económicos a estas compañías, con el objeto de realizar una distribución más equitativa de los recursos que se disponen para la creación en teatro.

Existe la necesidad nacional de realizar diagnósticos específicos para identificar y comprender la caracterización de los profesionales teatrales y su quehacer en el campo cultural y artístico. No solamente con el objeto de provocar cambios a niveles de política pública sectorial, sino con la intención de abrir el debate hacia la necesidad de una legislación específica para el teatro, que sea incluyente con todos los actores sociales que participan en la generación, promoción, organización y desarrollo de este arte.

Se vuelve necesaria una inyección de recursos más abundantes para el sector, como también cambios a niveles de infraestructura, elencos estables, descentralización, criterios de difusión, apoyo de privados e identificación y apoyo a las necesidades de las distintas etapas de las compañías de teatro.

Lo anterior se liga profundamente con el valor agregado de esta investigación; la generación de diagnósticos relacionados al teatro son fundamentales para poder tomar decisiones políticas y legales en referencia al sector, y si bien la presente investigación abarca una muestra representativa de un sector específico, la experiencia y la herramienta metodológica pueden ser aplicadas en mayor escala, en referencia a compañías que estén en otras etapas de su desarrollo y que accionen en regiones distintas a la Metropolitana.

Desarrollar una investigación cuantitativa otorga también la posibilidad de detectar errores y estipular mejoras a un sistema de generación de datos cuantitativos en el sector teatral. Es fundamental, por tanto, indicar que la herramienta de cuestionario utilizada en esta investigación pasaría por un proceso de evaluación y mejoramiento para poder ser aplicada a niveles más generales.

Se espera que este trabajo sea un aliciente y aporte de forma considerable a nuevas investigaciones referidas a la identificación, diagnóstico y análisis del campo teatral chileno de hoy en día.

VII. BIBLIOGRAFÍA

-ADIZES, Ichak (1994). *Ciclos de Vida de la Organización*; Ed. Díaz Santos; Madrid, España.

-BERNASCONI, Andrés (2009) *Gestión del cuerpo académico en las universidades chilenas: la institucionalización de la profesión académica en un contexto de mercado*. Universidad Andrés Bello, Chile.

Link :http://www.cedus.cl/files/Gestion_acad_Ues_chilenas.pdf

-CARVAJAL, F. y VAN DIEST, C. (2009). *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile*. Santiago: Cuarto Propio.

- CHARTRAND, Harry Hillman- y MCCAUGHEY, Claire.(1989) *The arm's length principle and the arts: an international perspective-past, present and future. Who's to pay for the arts? : The international search for models of arts support* / edited by Milton C. Cummings, Jr. and J. Mark Davidson Schuster. New York, N.Y.C: ACA Books.

Link:

<http://www.compilerpress.ca/Cultural%20Economics/Works/Arm%201%201989.htm>

-CHIAVENATO, Idalberto,(2004) *Introducción a la teoría general de la administración*, 7a. ed., McGraw-Hill Interamericana.

-“Chile está en deuda con la cultura”. (1997) Comisión Asesora Presidencial en materias artístico-culturales.

-Cisternas, López y Sierralta. (2012). *Gestión de Compañías teatrales. Diagnósticos y desafíos*. Pro-Teatro. Proyecto financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, Chile.

Link: http://www.soloteatro.cl/noticias/Informe_Proteatro_FINAL.pdf

-Coase. R. Coase, R. H. (1937). “*The nature of the firm*”. La Naturaleza de la Empresa.

Link:http://web.usal.es/~isuarez/teoria_de_la_empresa/la%20naturaleza%20de%20la%20empresa.pdf

-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. “*Chile quiere más Cultura*”. Definiciones de política cultural 2005-2010.

Link:<http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf>

-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Política Cultural 2011-2016*.

Link: <http://www.cultura.gob.cl/institucion/politica-cultural-2011-2016/>

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2009). *Compendio de legislación cultural Chilena*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Primera edición, Chile.

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Política de Fomento del Teatro 2010-2015*. Santiago. Chile. 2010.

Link http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_teatro.pdf

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Sección de Transparencia. Ordinario N° 480. Solicitud N° AV001W-0000290. Santiago, Chile.2012.

-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012) Reporte estadístico Teatro, N° 4.

Link: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Reporte-Estad%C3%ADstico-N%C2%B04-Teatro.pdf>

-DAFT, Richard (2010), *Organization, Theory and Design*. Tenth edition. South-Western, Lengage Tearning. USA.

-ESTRADA,F. (2012). *Ronald Coase y los costos de transacción*. Universidad Externado de Colombia, Facultad de Finanzas, Gobierno y Relaciones Internacionales.

Link:http://mpa.ub.unimuenchen.de/39997/1/Ronald_Coase_y_los_costos_de_transaccion.pdf

-GARRETÓN, Manuel Antonio. (2008) “Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile”. Publicación en el libro: *Políticas culturais na Ibero-América*, de Antonio Albino Canelas y Rubens Bayardo, Editorial EDUFBA, Salvador, 2008.

Link: http://www.manuelantoniogarreton.cl/documentos/politicas28_07.pdf

-HERNÁNDEZ-SAMPIERI, R.FERNÁNDEZ COLLADO, C.BAPTISTA LUCIO, P (2010): *Metodología de la Investigación*, 5ta. Edición, McGraw-Hill, Mexico DF.

- HA-JOON CHANG (2010) – *23 Things They Don't Tell You about Capitalism*. Penguin Group, London.

- HURTADO, María de la Luz (2010). Prólogo. En: Antología: *Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo III. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile.

- MÉNY, Y. y THOENIG, J. C. (1992), *Las políticas públicas*, Barcelona, España.

PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Comunicación. España

-PIÑA, J. Andrés. (2009). *Historia del teatro en Chile. 1890-1940*. Santiago: RIL. Editores.

PIÑA, J. Andrés, (2010). *Contingencia, poesía y experimentación: Teatro chileno 1976-2002*. Santiago: RIL Editores.

-“*Propuesta para la Institucionalidad Cultural Chilena*”(1991) Ministerio de Educación, Comisión Asesora de Cultura.

- “*Política Cultural del Gobierno del Presidente Ricardo Lagos Escobar*”. Museo de Bellas Artes, 16 de mayo 2000.

Link:<http://www.laxarxa.com/noticia/b-discurso-de-ricardo-lagos-escobar-presidente-de-la-republica-de-chile-b>

- VILLEGAS, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Ediciones de Gestos. Colección .Teoría I. California, 1997.

LEYES Y DECRETOS

-LEY 19.891. CHILE. *Crea el Consejo de la Cultura y las Artes*. Ministerio de Educación. Santiago, Chile, 23 Agosto 2003.

Link: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=213895>

-ARTÍCULO N° 8 DE LA LEY N°18.985. Ley Valdés.

Link: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/07/leydonacionesculturales.pdf>

-LEY 19.227, (1993) *Crea Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura*

Link :<http://www.odai.org/img/producto2s/docs/enlace428.pdf>

-LEY 19.981 (2004) *Sobre el Fomento Audiovisual*

Link: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=232277>

-LEY 19.928 (2004) *Sobre el Fomento de la Música Chilena*.

Link :<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=220680>

-Decreto N° 144. Ministerio de Educación, 2011. *Modifica Decreto N° 65, de 2004, que aprobó el reglamento del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes*.

<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1030117>

WEB

Griffero [En Línea] <www.Griffero.cl> [Consulta: Febrero ,2013]

Memoria Chilena [En Línea] < www.memoriachilena.cl> [Consulta: febrero 2013]

Sólo Teatro [En Línea] <www.soloteatro.cl> [Consulta: Mayo, Junio, Octubre 2012]

Ministerio de Educación, Gobierno de Chile. [En Línea] <<http://www.mifuturo.cl/>> [Consulta: Febrero 2013]

Teatro Chile [En línea] <www.teatrochile.cl> [Consulta: Febrero 2013]

Corfo [En Línea] www.corfo.cl [Consulta: Junio 2013]

ANEXO I

Cuestionario Tesis Magíster en Gestión Cultural / Natalia Bronfman

Cuestionario para ser completado por director/a y/o fundador/a de compañías de teatro emergentes de la Región Metropolitana, que hayan realizado el estreno de su primera obra el año 2010 o 2011.

* Required

Antecedentes personales

Nombre y apellido *

Edad *

Correo electrónico *

Nombre de la compañía que representa *

Rol o roles en la compañía *

1. Estudios

1.1 Nivel de estudios *

Elija la que se adecúe a su realidad

- Educación media incompleta
- Educación media completa
- Técnica incompleta
- Técnica completa
- Universitaria incompleta
- Universitaria completa
- Other:

Indique el nombre de la carrera y la Institución en que cursó sus últimos estudios (En caso de ser Educación Media sólo la institución) *

1.2 Cursos de especialización y postgrados *

Puedes marcar más de una opción en caso de haber cursado varios programas

- Diplomado en curso
- Diplomado completo
- Magíster en curso
- Magíster completo
- Doctorado en curso
- Doctorado completo
- Cursos de especialización
- Other:

Indique nombre del programa e Institución(es) en que cursó los estudios antes mencionados

En caso de haber marcado más de una opción, por favor detalle todas

2. Formación de la compañía

2.1 ¿Cuál es el motivo principal para formar una compañía de teatro?

- Para llevar a cabo una idea, obra o proyecto específico
- Para generar dinero
- Para explorar un lenguaje teatral particular
- Por un objetivo social y/o político
- Para el desarrollo profesional del grupo
- Other:

2.2 ¿Con quiénes formó la compañía?

- Compañeros de universidad
- Colegas del medio teatral de distintas casas de estudio
- Amigos/as
- Parientes
- Other:

2.3 ¿En qué fecha se creó la compañía?

2.4 ¿Con cuántos integrantes comenzó la compañía?

2.5 ¿La compañía sigue en funcionamiento?

- Sí
- No

2.6 En el caso que la respuesta anterior sea sí, ¿Cuántos integrantes tiene actualmente?

2.7 En el caso de seguir en funcionamiento ¿Tiene la compañía personalidad jurídica?

- Sí
- No

2.8 En el caso de NO seguir en funcionamiento, ¿Cuáles fueron los motivos para no seguir trabajando?

- Falta de financiamiento
- Sólo querían hacer una obra
- Incompatibilidad horaria del elenco
- Nuevos proyectos personales
- Other:

3. Primera obra de teatro de la compañía

3.1 Nombre de la obra

3.2 Autor/a de la obra

3.3 Fecha de estreno

3.4 Lugar de estreno

3.5 Cantidad de funciones de la primera temporada

4. Fuentes de financiamiento de la primera obra

4.1 ¿Cómo se financió la primera obra?

- Financiamiento estatal (Ej: FONDART)
- Financiamiento privado (Ej: Auspicio de empresa)
- Financiamiento mixto (Ej: Ley de Donaciones culturales)
- Autogestión (Ej: Fiestas)
- Other:

4.2 Indique en qué porcentaje contribuyó cada una de las alternativas antes mencionadas al financiamiento.

(Ej: 80% autogestión, 10% privado, 10% otro.)

4.3 Indique cuáles fueron las fuentes estatales, privadas o mixtas obtenidas para la realización de la obra.

- FONDART Nacional
- FONDART Regional
- FNDR
- Concurso municipal
- Auspicios de empresas
- Ley de donaciones culturales
- Other:

4.4 Indique cuáles fueron las actividades de autogestión realizadas para obtener fondos.

- Fiestas
- Venta de productos
- Aporte económico de participante/s de la compañía
- Aporte económico de familiares o amigos
- Préstamo de dinero de participante/s de la compañía
- Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros
- Other:

4.5 ¿Existió un sueldo para los integrantes del equipo de trabajo durante el proceso creativo y/o durante las funciones de la primera temporada?

- Sí, pero sólo durante el proceso creativo
- Sí, pero sólo durante las funciones
- Sí, durante todo el proceso
- No
- Se consideró, pero no se pudo llevar a cabo

5. Producción, difusión y resultados de la obra

5.1 ¿Quién se hizo cargo de la producción de la obra?

- Director/a de la obra
- Productor/a externo/a
- Un gestor/a cultural profesional externo
- Un productor/a de la compañía
- Un gestor/a cultural profesional de la compañía
- Other:

5.2 La difusión de la obra se hizo a través de (puede marcar más de una opción):

- Afiches y/o papelería impresa
- Blog o página web de la compañía
- Redes sociales y correo electrónico
- Diarios digitales o impresos
- Revistas especializadas digitales o impresas
- Radio
- Televisión
- Other:

5.3 Durante la primera temporada, ¿Cuál fue el promedio de público de la capacidad utilizada de la sala o espacio en que se presentó la obra?

- Menos del 25%
- Entre un 25% y un 49%
- Entre un 50% y un 74%
- Más de un 75%

5.4 ¿Se realizaron más funciones de la obra?

- Sí, una segunda temporada
- Sí, varias temporadas
- Sí, participó en festivales nacionales
- Si, participó en festivales internacionales
- Sí, tuvo funciones vendidas o únicas
- Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana
- Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.
- No
- Other:

5.5 ¿Cuándo fue la última función de la obra?

6. Política de fomento al teatro 2010-2015

6.1 ¿Del 1 al 10, cuán familiarizado está con la actual Política de Fomento del Teatro 2010-2015?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Mínimo conocimiento Máximo conocimiento

6.2 ¿Cuán inclusiva consideras que es la política de Fomento del Teatro 2010-2015 con las compañías jóvenes?

1 2 3 4 5

Mínima inclusión Máxima inclusión

7. Segunda obra de la compañía

(Contestar en el caso que la compañía tenga una segunda obra, de lo contrario bajar y ENVIAR el cuestionario)

7.1 Nombre de la obra

7.2 Autor/a de la obra

7.3 Fecha de estreno

7.4 Lugar de estreno

7.5 Cantidad de funciones de la primera temporada

8. Fuentes de Financiamiento segunda obra

8.1 Cómo se financió la segunda obra

- Financiamiento estatal (Ej: FONDART)
- Financiamiento privado (Ej: Auspicio de empresa)
- Financiamiento mixto (Ej: Ley de Donaciones culturales)
- Autogestión (Ej: Fiestas, ahorros de la compañía, taquilla obra anterior)
- Other:

8.2 Indique en qué porcentaje contribuyó cada una de las alternativas antes mencionadas al financiamiento.

(Ej: 80% autogestión, 10% privado,10% otro.)

8.3 Indique cuáles fueron las fuentes estatales, privadas o mixtas obtenidas para la realización de la obra.

- FONDART Nacional
- FONDART Regional
- FNDR
- Concurso municipal
- Auspicios de empresas
- Ley de donaciones culturales
- Other:

8.4 Indique cuáles fueron las actividades de autogestión realizadas para obtener fondos.

- Fiestas
- Venta de productos
- Aporte económico de participante/s de la compañía
- Aporte económico de familiares o amigos
- Préstamo de dinero de participante/s de la compañía
- Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros
- Funciones de la primera obra
- Other:

8.5 ¿Existió un sueldo para los integrantes del equipo de trabajo durante el proceso creativo y/o durante las funciones de la primera temporada?

- Sí, pero sólo durante el proceso creativo
- Sí, pero sólo durante las funciones
- Sí, durante todo el proceso
- No
- Se consideró, pero no se pudo llevar a cabo

9. Producción, difusión y resultados de la segunda obra

9.1 ¿Quién se hizo cargo de la producción de la obra?

- Director/a de la obra
- Productor/a externo/a
- Un gestor/a cultural profesional externo
- Un productor/a de la compañía
- Un gestor/a cultural profesional de la compañía
- Other:

9.2 La difusión de la obra se hizo a través de (puede marcar más de una opción):

- Afiches y/o papelería impresa
- Blog o página web de la compañía
- Redes sociales y correo electrónico
- Diarios digitales o impresos
- Revistas especializadas digitales o impresas
- Radio
- Televisión
- Other:

9.3 Durante la primera temporada, ¿Cuál fue el promedio de público de la capacidad utilizada de la sala o espacio en que se presentó la obra?

- Menos del 25%
- Entre un 25% y un 49%
- Entre un 50% y un 74%
- Más de un 75%

9.4 ¿Se realizaron más funciones de la obra?

- Sí, una segunda temporada
- Sí, varias temporadas
- Sí, participó en festivales nacionales
- Si, participó en festivales internacionales
- Sí, tuvo funciones vendidas o únicas
- Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana
- Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.
- No
- Other:

9.5 ¿Cuándo fue la última función de la obra?

10. Tercera obra de la compañía

Contestar en el caso que la compañía tenga una tercera obra, de lo contrario bajar y ENVIAR el cuestionario.

10.1 Nombre de la obra

10.2 Autor/a de la obra

10.3 Fecha de estreno

10.4 Lugar de Estreno

10.5 Cantidad de funciones de la primera temporada

11. Fuentes de financiamiento tercera obra

11.1 ¿Cómo se financió la tercera obra?

- Financiamiento estatal (Ej: FONDART)
- Financiamiento privado (Ej: Auspicio de empresa)
- Financiamiento mixto (Ej: Ley de Donaciones culturales)
- Autogestión (Ej: Fiestas, ahorros de la compañía, taquilla obra anterior)
- Other:
- Other:

11.5 ¿Existió un sueldo para los integrantes del equipo de trabajo durante el proceso creativo y/o durante las funciones de la primera temporada?

- Sí, pero sólo durante el proceso creativo
- Sí, pero sólo durante las funciones
- Sí, durante todo el proceso
- No
- Se consideró, pero no se pudo llevar a cabo

12. Producción, difusión y resultados tercera obra

12.1 ¿Quién se hizo cargo de la producción de la obra?

- Director/a de la obra
- Productor/a externo/a
- Un gestor/a cultural profesional externo
- Un productor/a de la compañía
- Un gestor/a cultural profesional de la compañía
- Other:

12.2 La difusión de la obra se hizo a través de (puede marcar más de una opción):

- Afiches y/o papelería impresa
- Blog o página web de la compañía
- Redes sociales y correo electrónico
- Diarios digitales o impresos
- Revistas especializadas digitales o impresas
- Radio
- Televisión
- Other:

12.3 Durante la primera temporada, ¿Cuál fue el promedio de público de la capacidad utilizada de la sala o espacio en que se presentó la obra?

- Menos del 25%
- Entre un 25% y un 49%
- Entre un 50% y un 74%
- Más de un 75%

12.4 ¿Se realizaron más funciones de la obra?

- Sí, una segunda temporada
- Sí, varias temporadas
- Sí, participó en festivales nacionales
- Si, participó en festivales internacionales
- Sí, tuvo funciones vendidas o únicas
- Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana
- Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.
- No
- Other:

12.5 ¿Cuándo fue la última función de la obra?

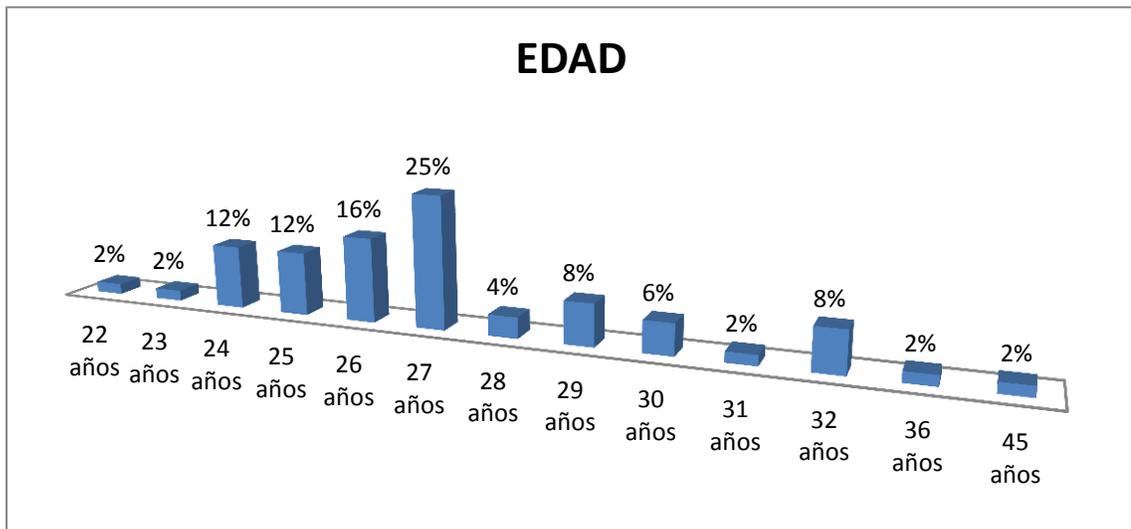
Gracias por su colaboración

ANEXO II

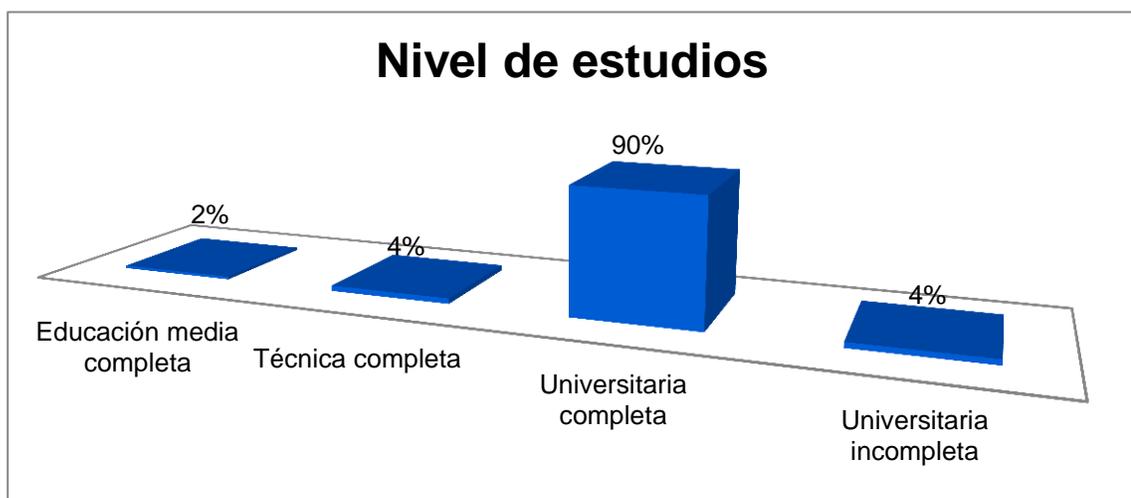
RESULTADOS CUESTIONARIO ¹⁹

I. DATOS PERSONALES

1. 1Edad

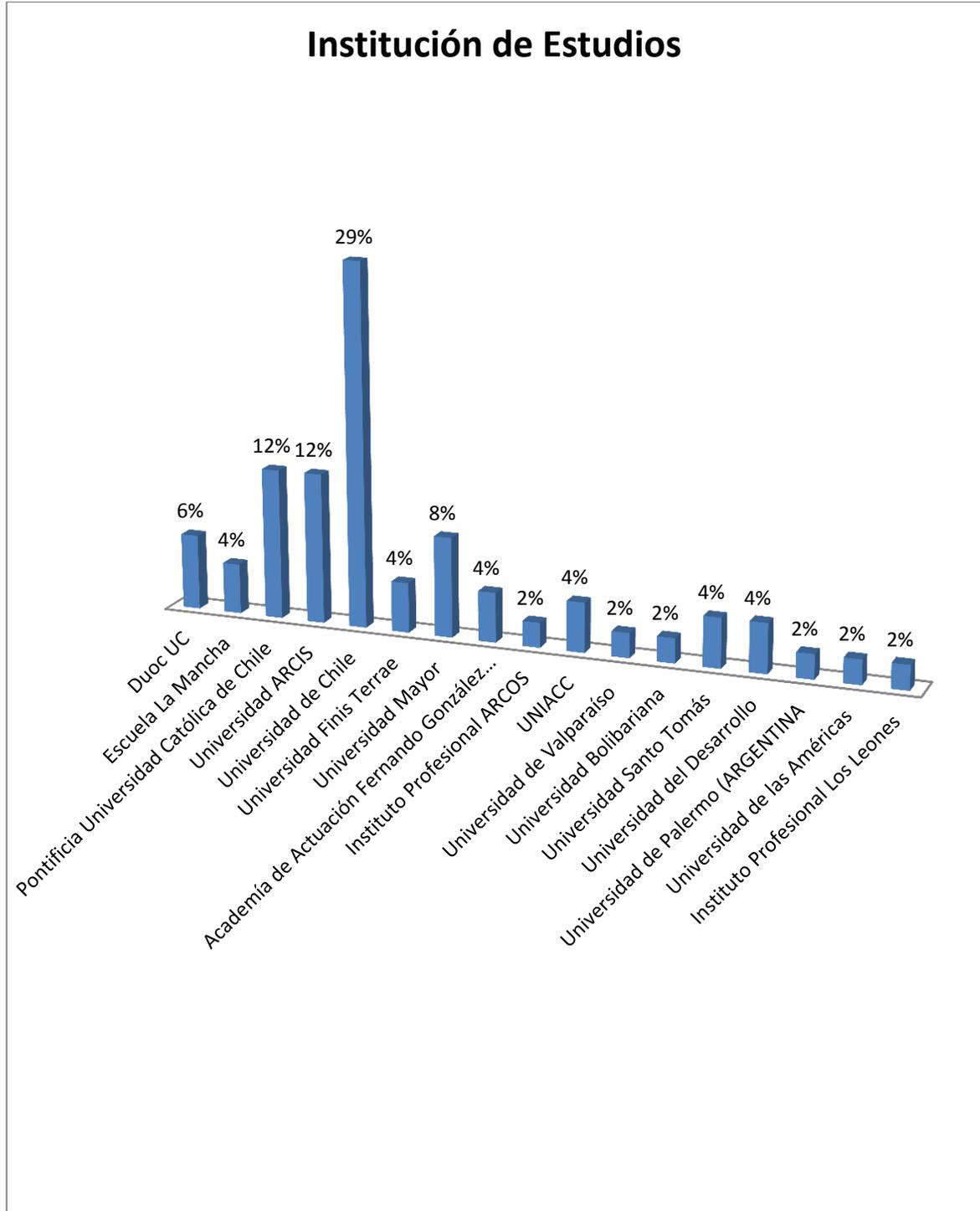


1.2 Nivel de estudio

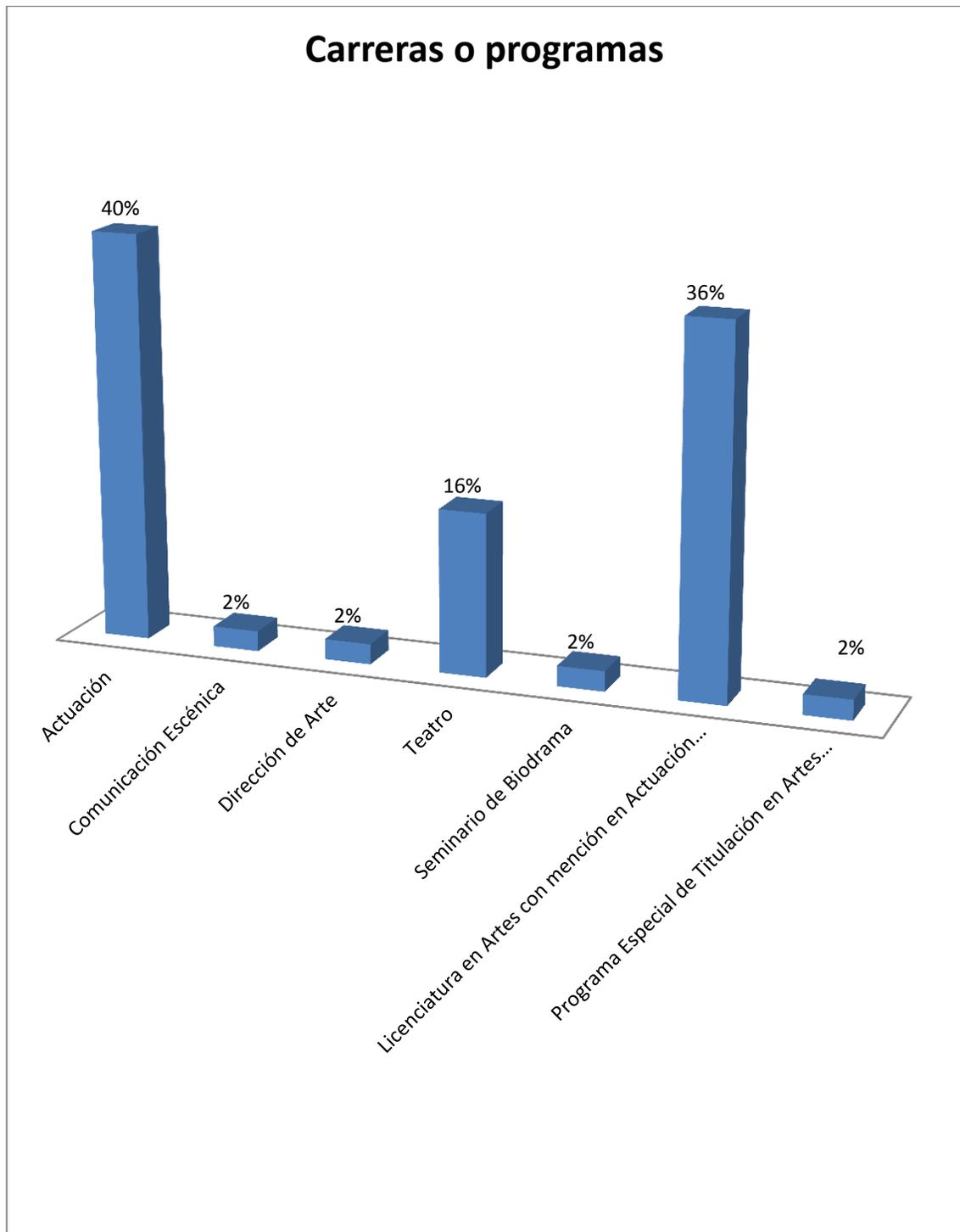


¹⁹ TODOS LOS GRÁFICOS Y SUS DATOS QUE SE PRESENTAN EN ESTA INVESTIGACIÓN SON DE ELABORACIÓN PROPIA/ NATALIA BRONFMAN/ TESIS MAGÍSTER EN GESTIÓN CULTURAL / UNIVERSIDAD DE CHILE.

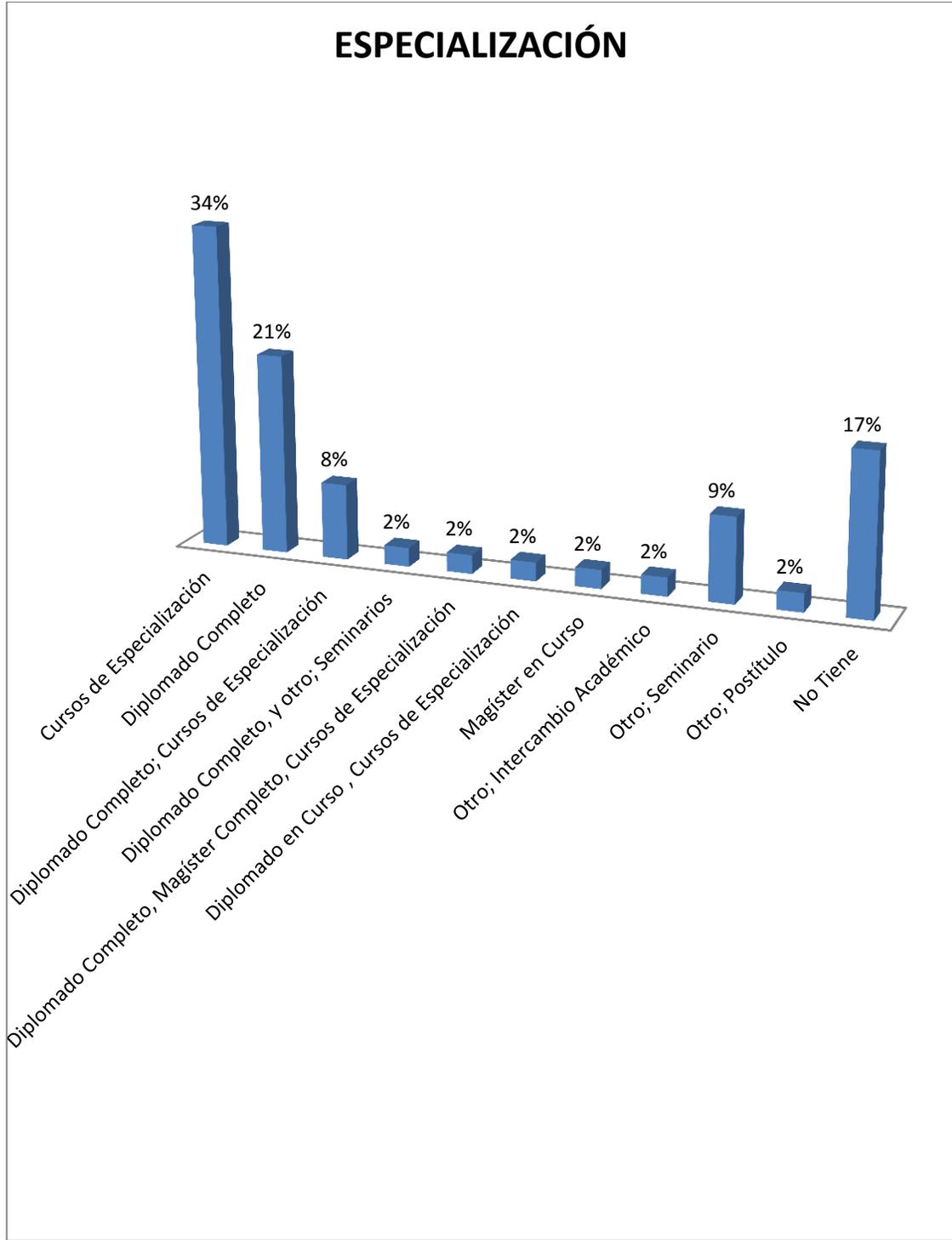
1.3 Dónde estudian



1.4 Qué estudian

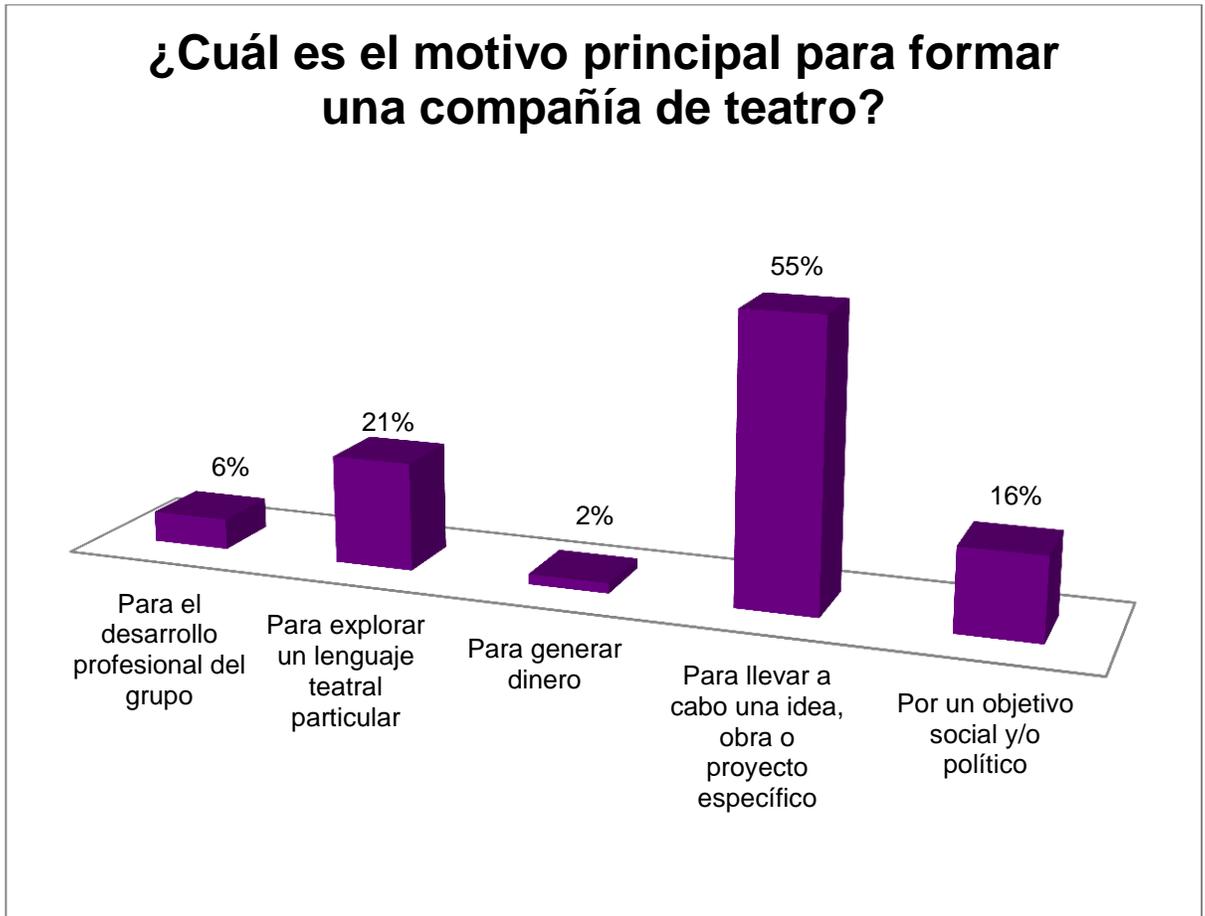


1.5 Especialización de estudios

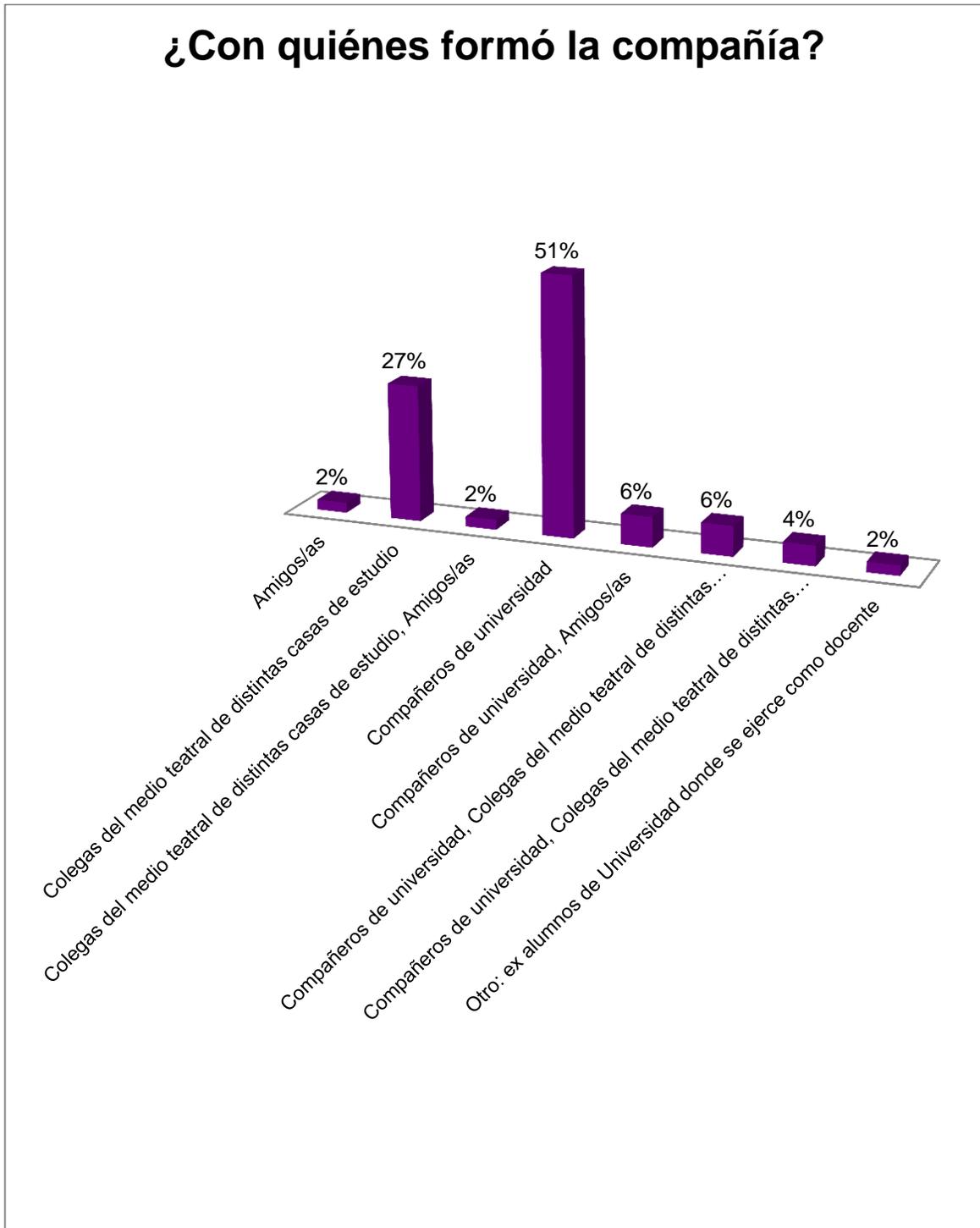


II. FORMACIÓN DE LA COMPAÑÍA

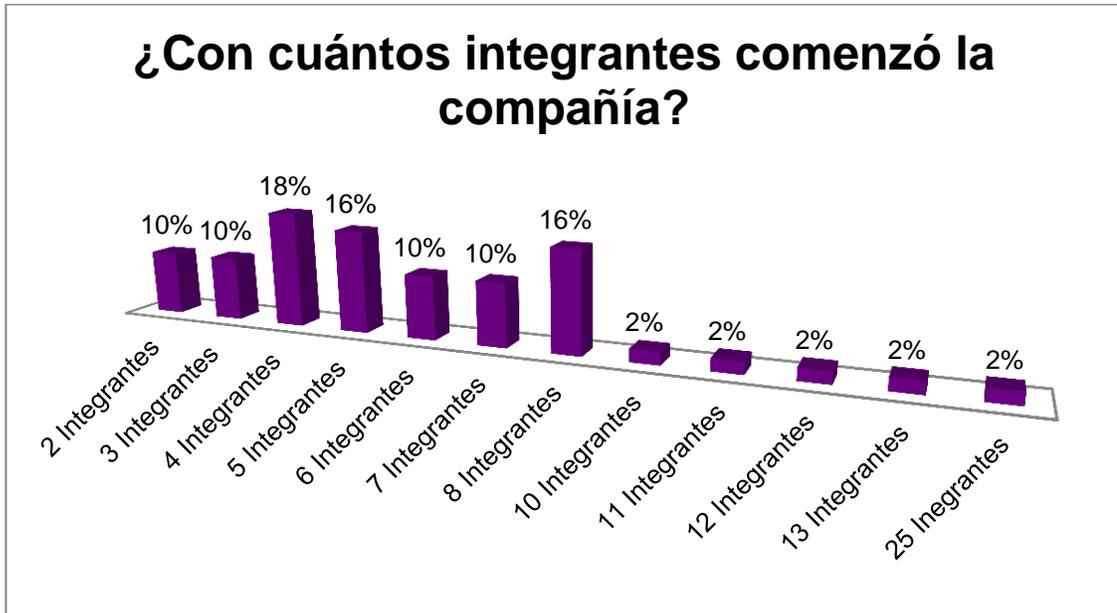
2.1 Motivo para formar la compañía



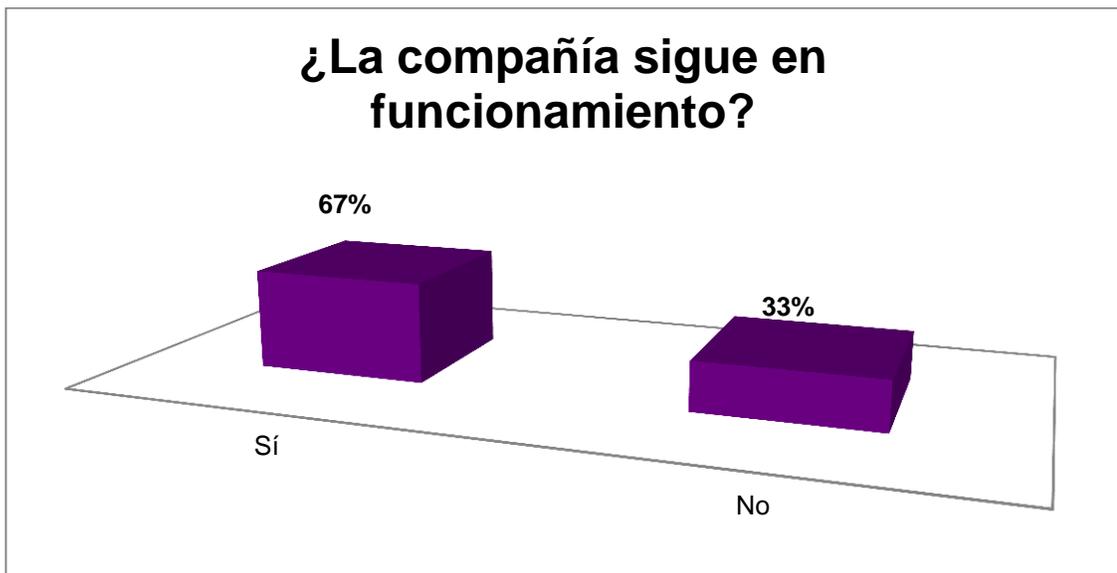
2.2 Conformación de la Compañía



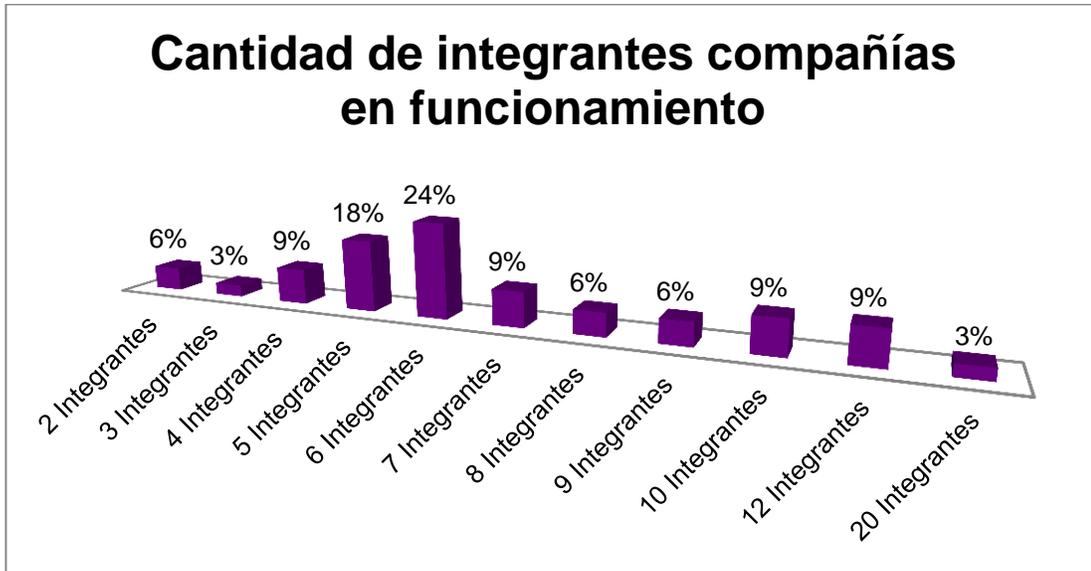
2.3 integrantes al momento de formase



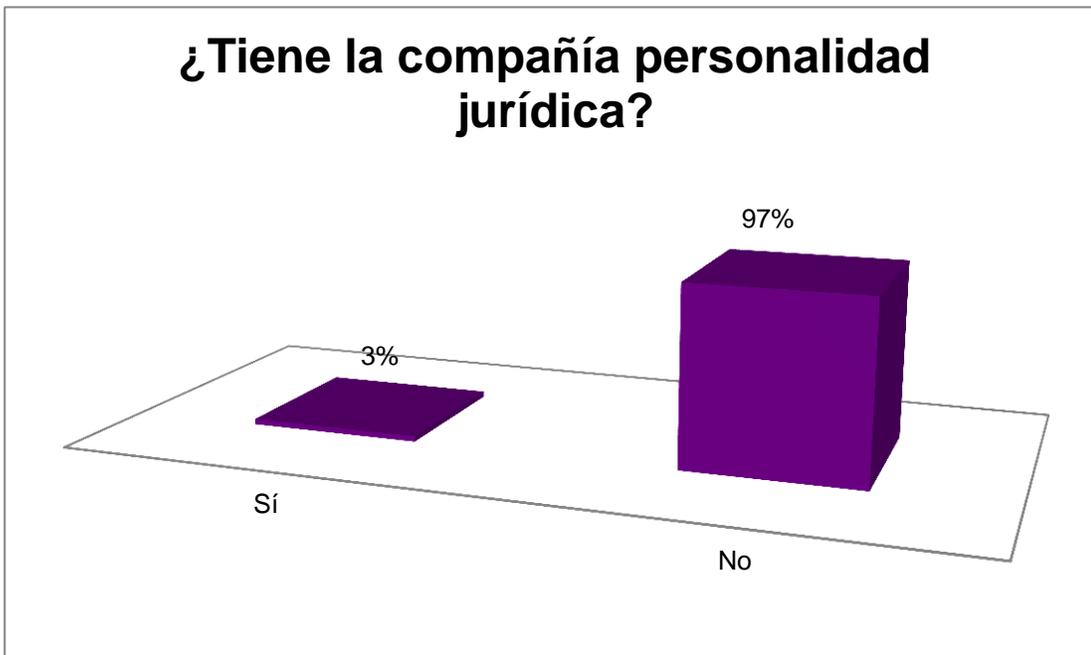
2.4 Continuidad de las compañías



2.5 Cantidad de integrantes de las compañías que siguen en funcionamiento

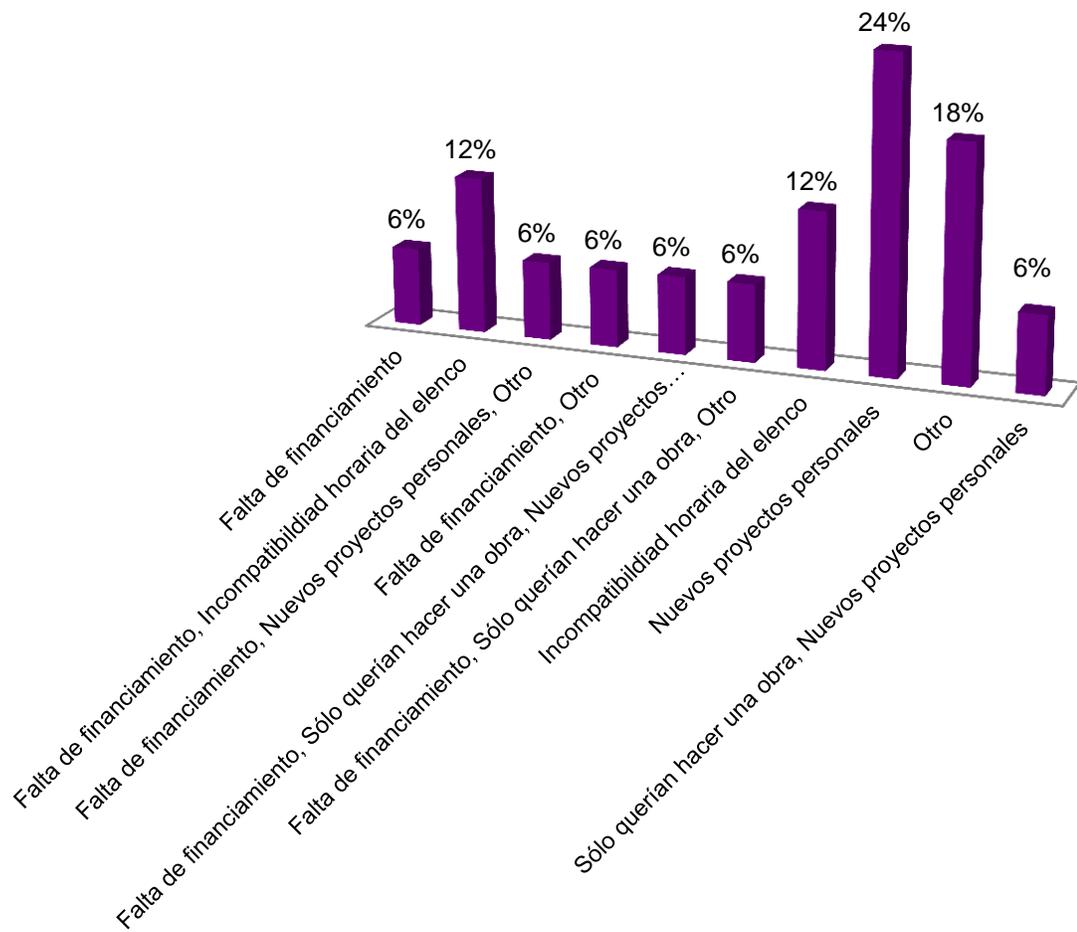


2.6 Personalidad jurídica de las compañías que siguen en funcionamiento



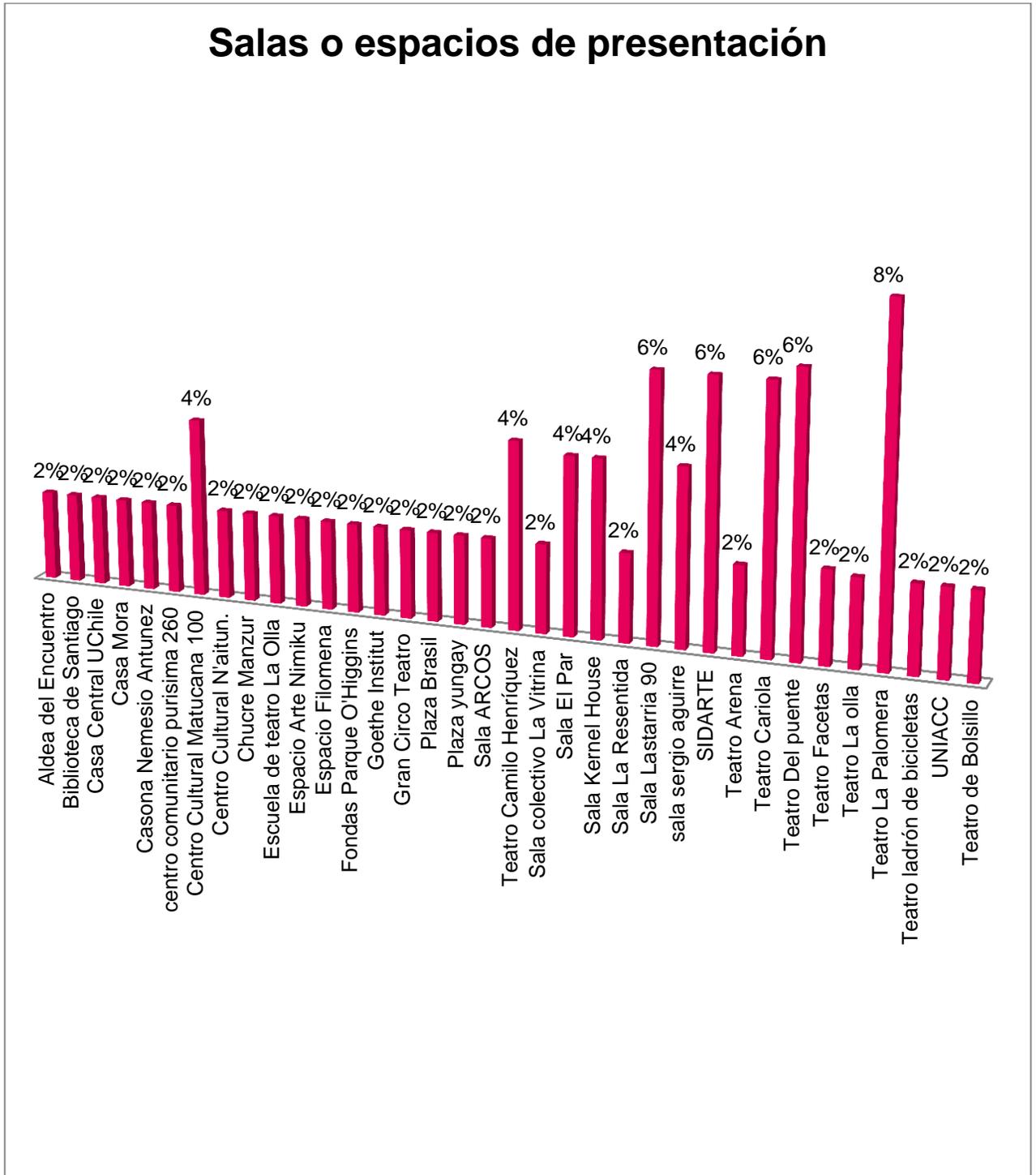
2.7 Motivos para disolverse de las compañías que no siguen en funcionamiento

¿Cuáles fueron los motivos para no seguir trabajando?

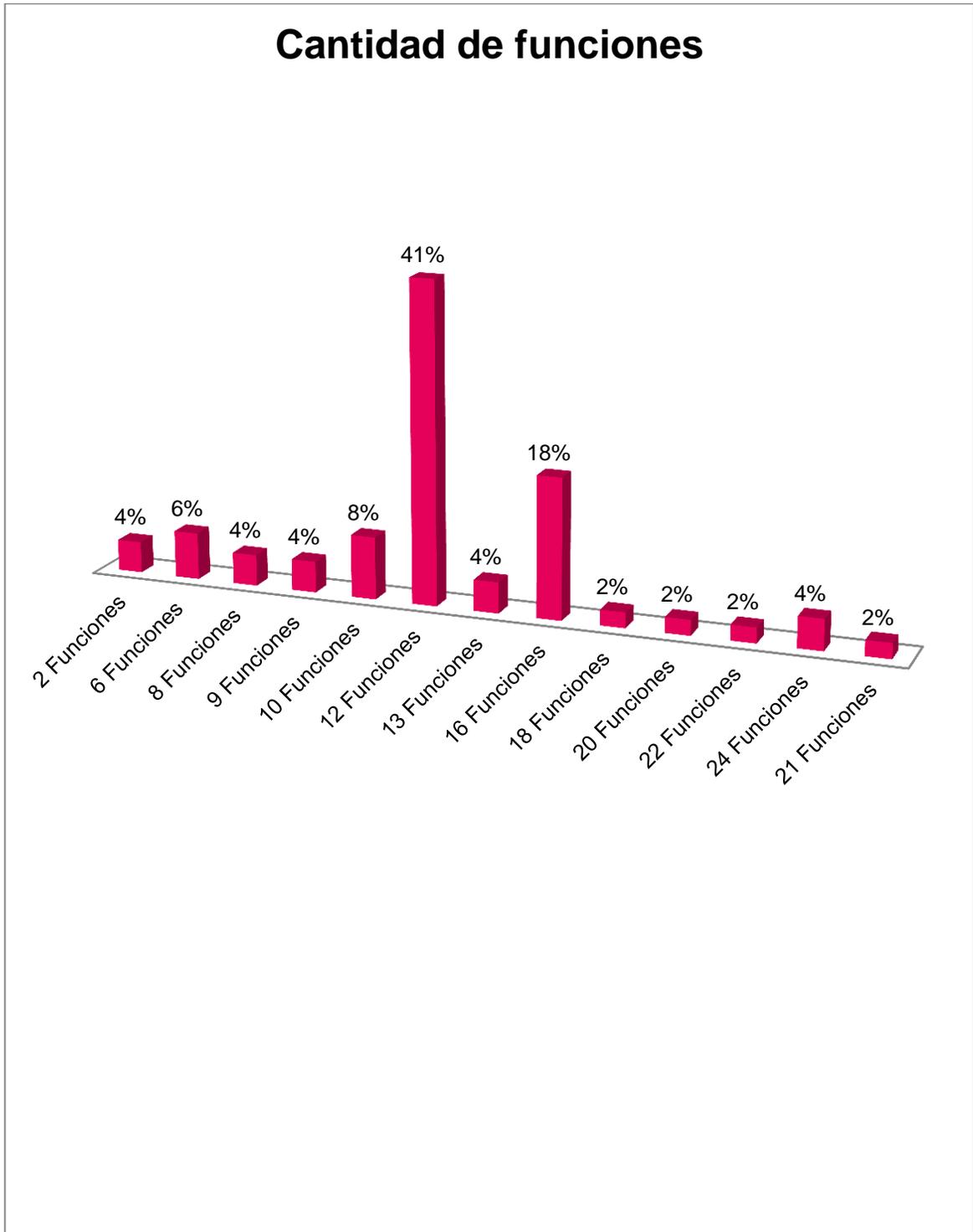


3. PRIMERA OBRA DE LA COMPAÑÍA

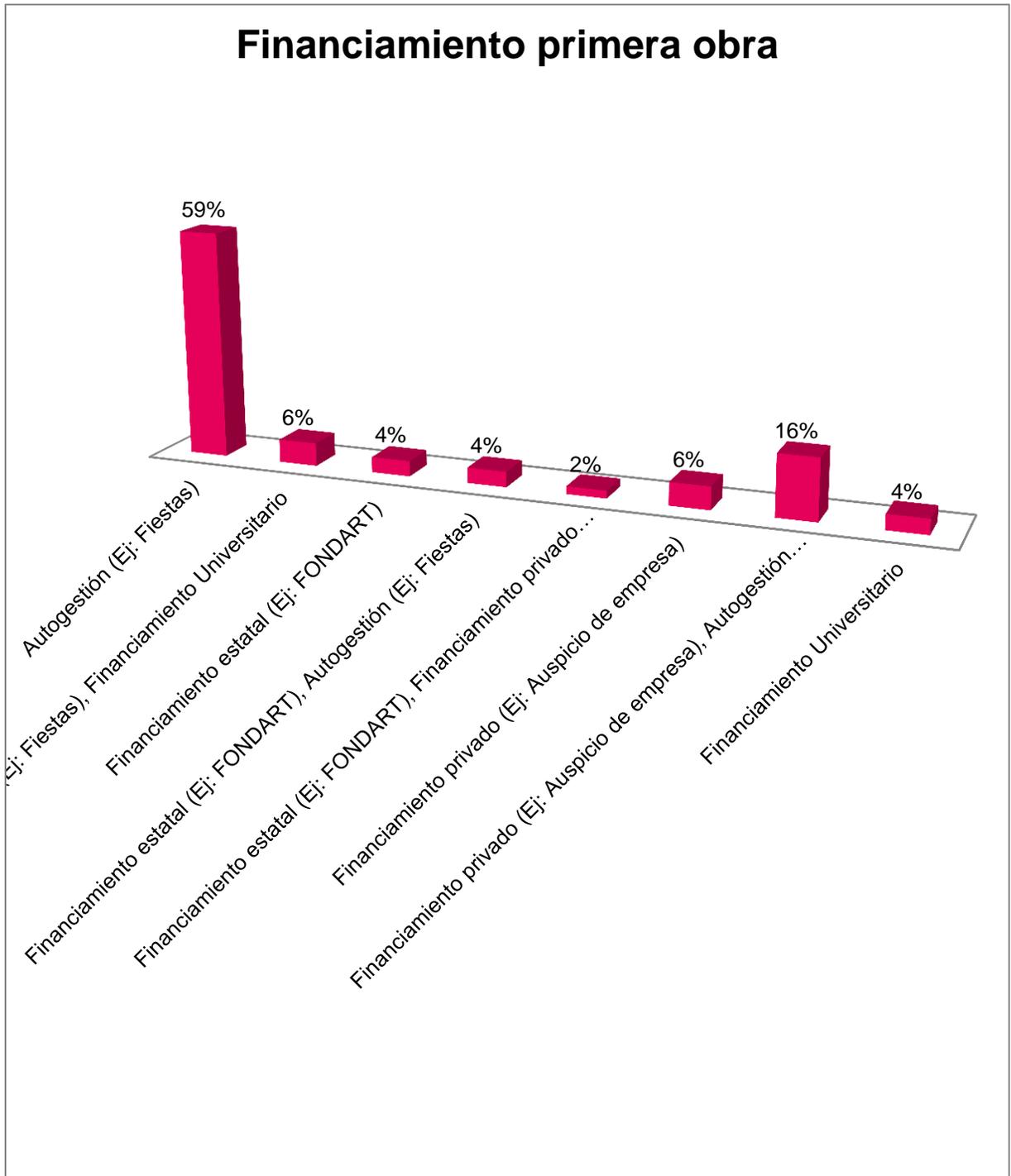
3.1 Salas de estreno primera temporada



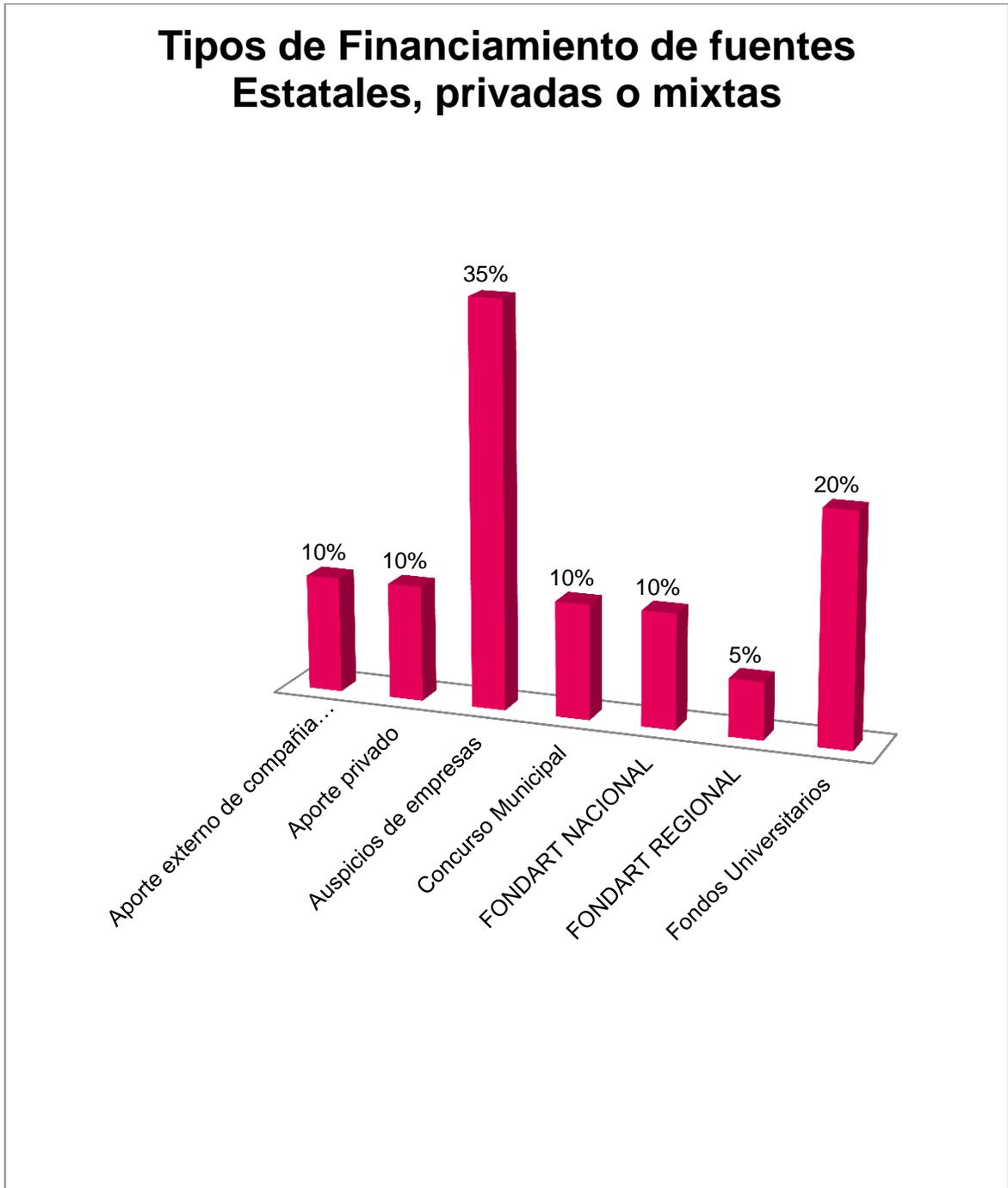
3.2 Cantidad de funciones primera temporada



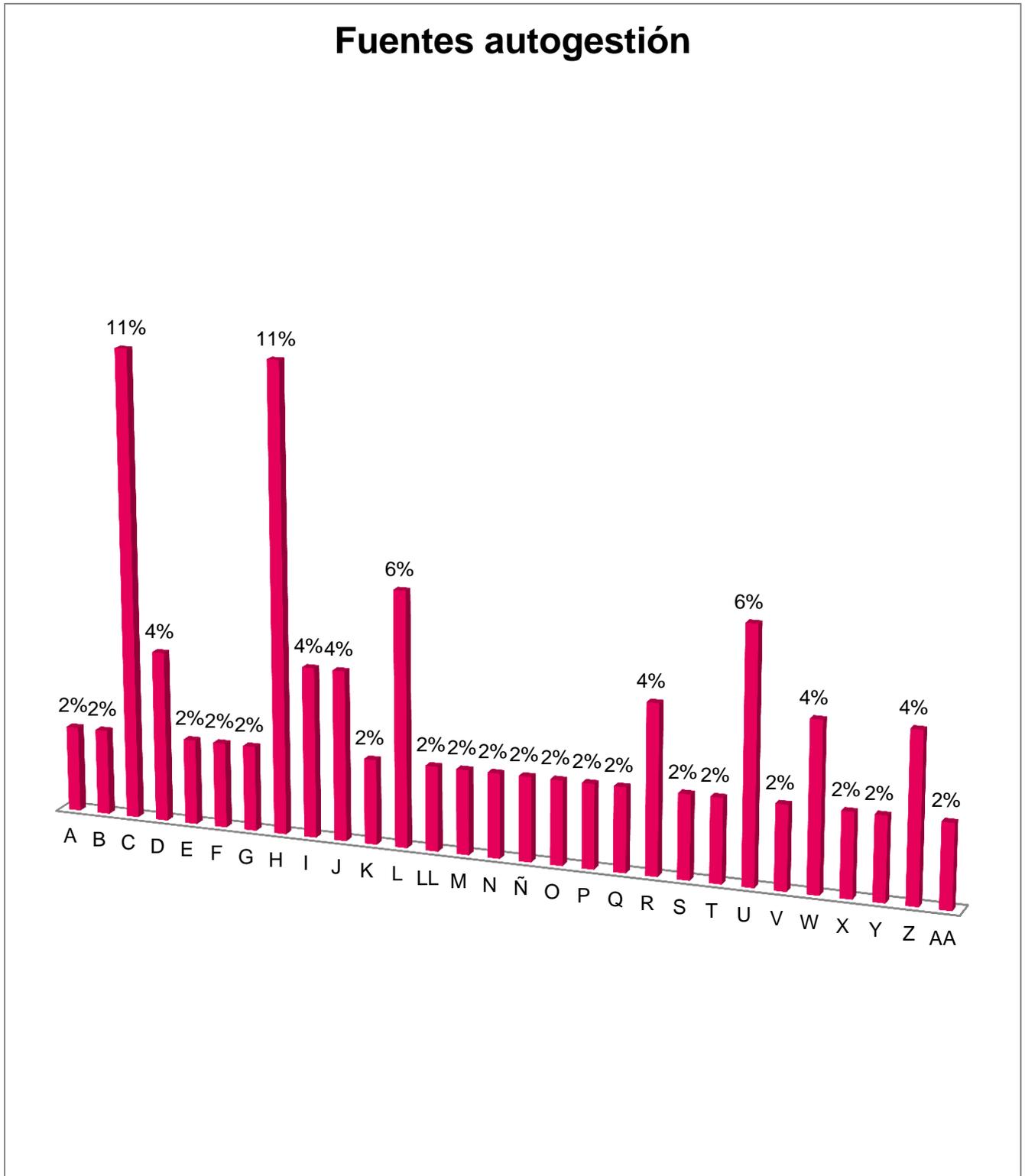
3.3 Financiamiento de la primera obra



3.4 Financiamiento estatal, privado o mixto.



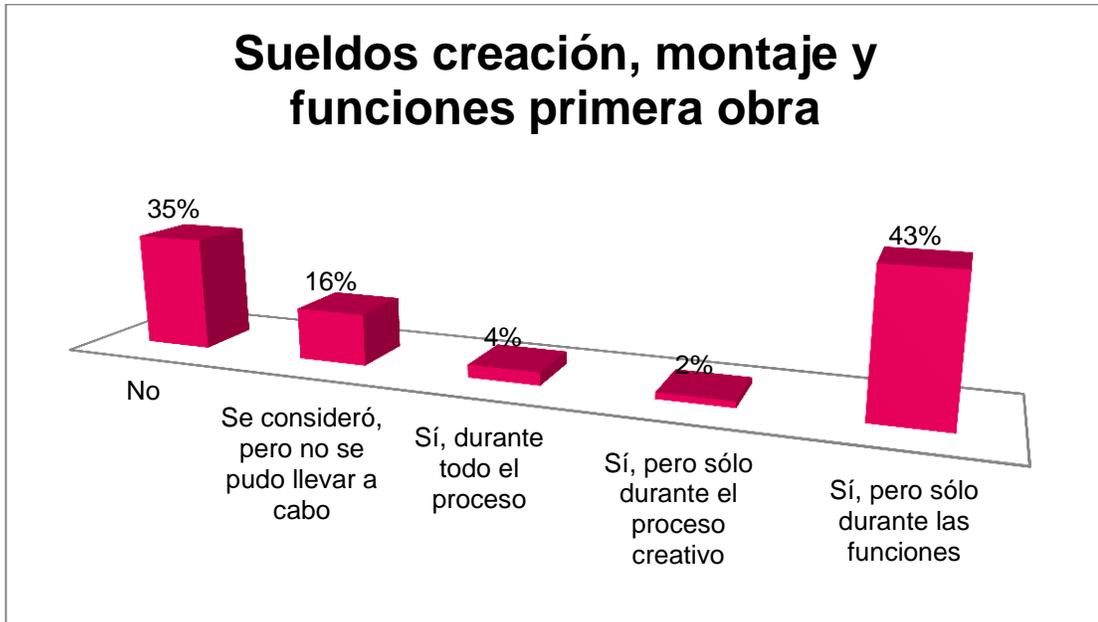
3.5 Tipos de Financiamiento Autogestión



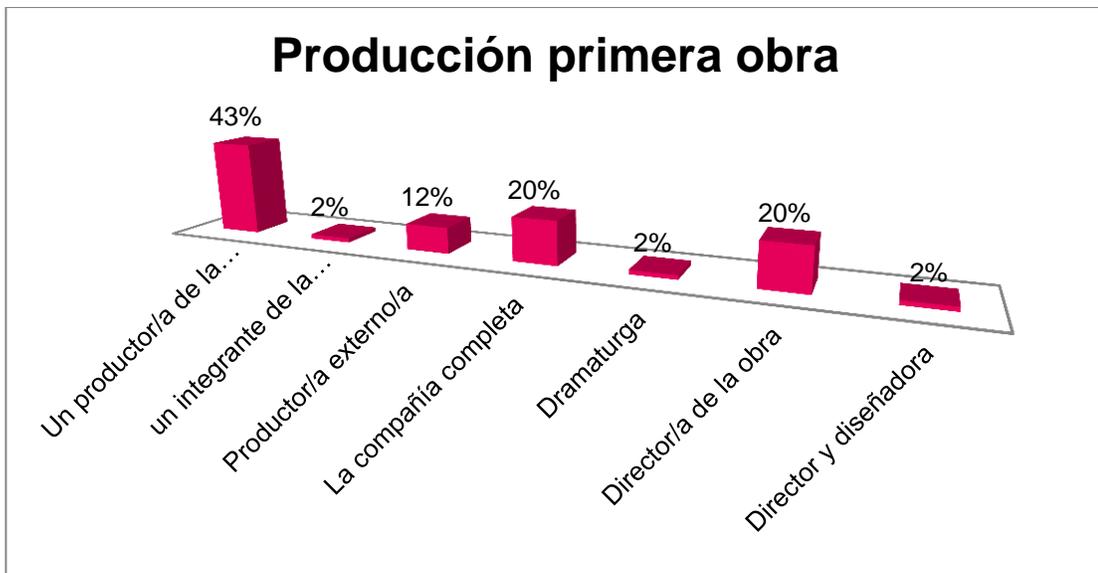
A-2%	Aporte económ. de familiares o amigos
B-2%	Aporte económ. de familiares o amigos, Préstamo de dinero de participante/s de la Cía.
C-11%	Aporte económ. de participante/s de la Cía.
D-4%	Aporte económ. de participante/s de la Cía., Aporte económ. de familiares o amigos
E-2%	Aporte económico de participante/s de la Cía., Aporte económico de familiares o amigos, Préstamo de dinero de participante/s de la Cía.
F-2%	Aporte económ. de participante/s de la Cía., Aporte económ. de familiares o amigos, Préstamo de dinero de participante/s de la Cía., Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros
G2%	Aporte económ. de participante/s de la Cía, Préstamo de dinero de participante/s de la Cía.
H-11%	Fiestas
I-4%	Fiestas, Aporte económ. de participante/s de la Cía.
J-4%	Fiestas, Aporte económ. de participante/s de la Cía., Aporte económ. de familiares o amigos
K-2%	Fiestas, Aporte económ. de participante/s de la Cía, Aporte económ. de familiares o amigos, Préstamo de dinero de participante/s de la Cía., Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros
L-6%	Fiestas, Aporte económ. de participante/s de la Cía, Préstamo de dinero de participante/s de la Cía.
LL-2%	Fiestas, Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros
M-2%	Fiestas, Préstamo de dinero de participante/s de la Cía.
N-2%	Fiestas, Venta de prod.
Ñ-2%	Fiestas, Venta de prod., Aporte económ. de familiares o amigos, Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros
O-2%	Fiestas, Venta de prod., Aporte económ. de familiares o amigos, Préstamo de dinero de participante/s de la Cía.
P-2%	Fiestas, Venta de prod., Aporte económico de participante/s de la Cía.
Q-2%	Fiestas, Venta de prod., Aporte económico de participante/s de la Cía., Aporte económ, de familiares o amigos

R-4%	Fiestas, Venta de prod., Aporte económ. de participante/s de la Cía., Préstamo de dinero de participante/s de la Cía.
S-2%	Fiestas, Venta de prod., Donaciones de elementos
T-2%	Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros, Aporte propio.
U-6%	Préstamo de dinero de participante/s de la Cía.
V-2%	Préstamo de dinero de participante/s de la Cía, Rifas
W-4%	Venta de prod., Aporte económ. de participante/s de la Cía.
X-2%	Venta de prod., Aporte económ. de participante/s de la Cía., Aporte económ. de familiares o amigos
Y-2%	Venta de prod., Aporte económ. de participante/s de la Cía., Aporte económ. de familiares o amigos, Préstamo de dinero de participante/s de la Cía.
Z-4%	Venta de prod., Aporte económ. de participante/s de la Cía., Aporte económ. de familiares o amigos, Préstamo de dinero de participante/s de la Cía., Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros
AA-2%	Venta de prod., Préstamo de dinero de participante/s de la Cía., Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros

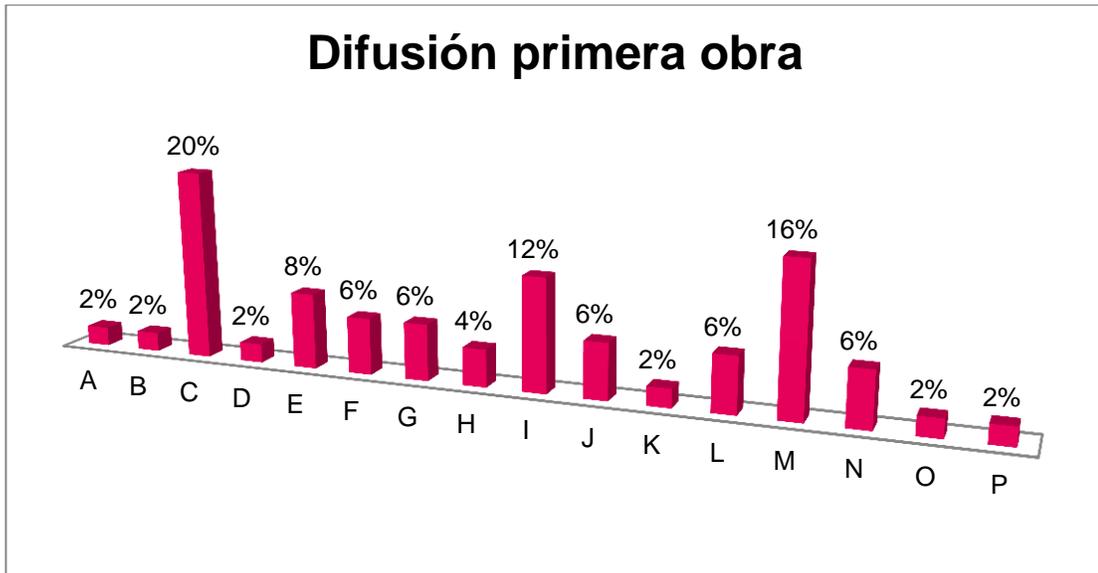
3.6 Sueldos primera obra



3.7 Producción primera obra



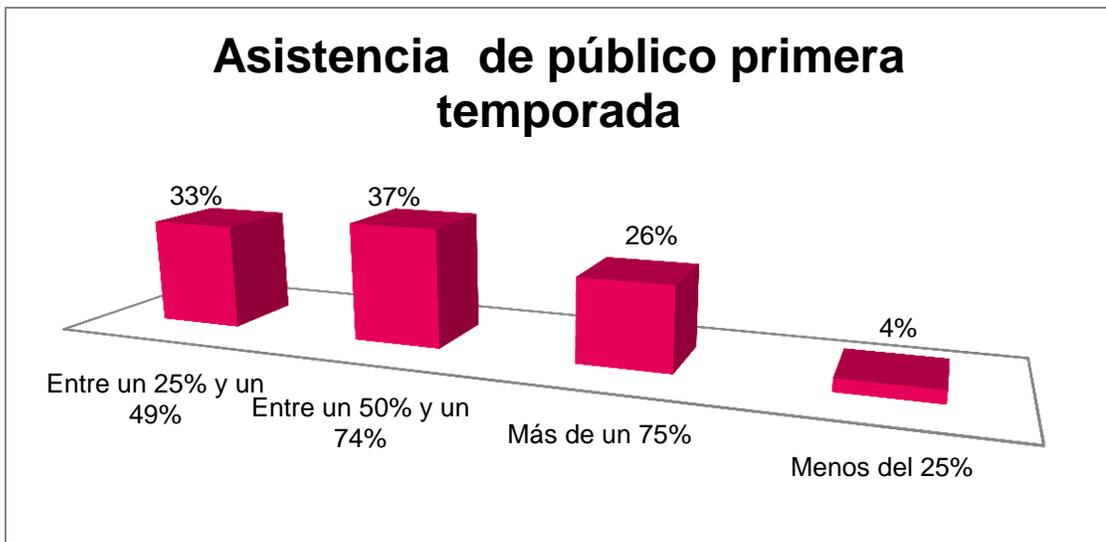
3.8 Difusión primera obra



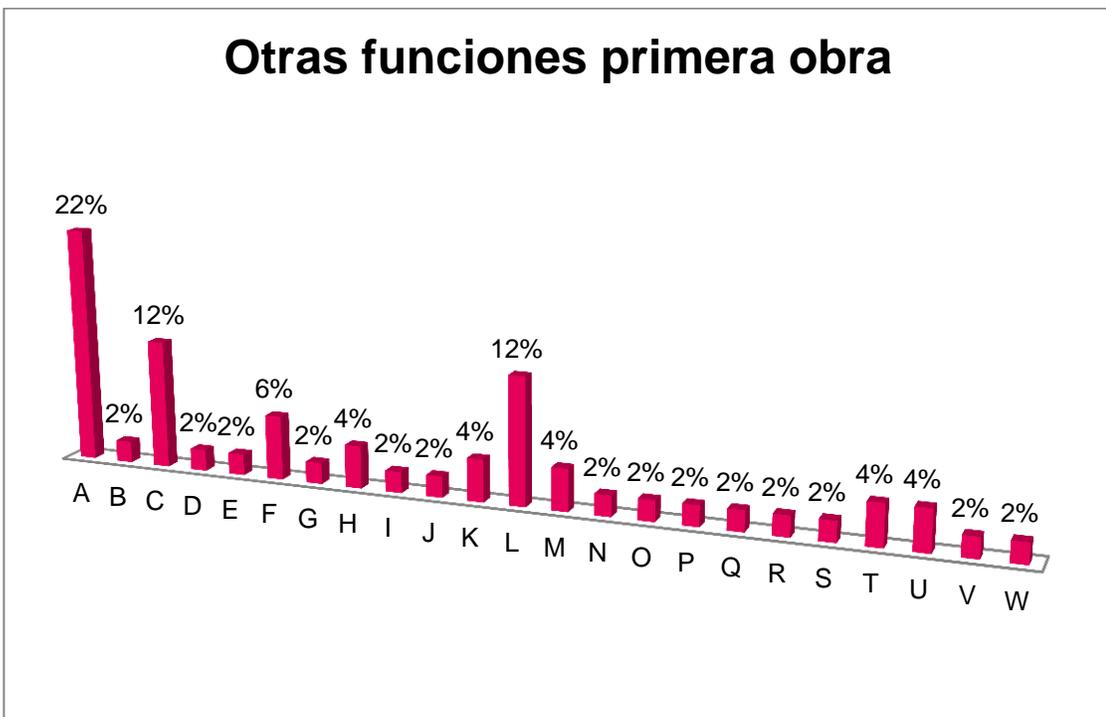
A-2%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Radio
B-2%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Radio, A través del "Boca a boca"
C-20%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Revistas especializadas digitales o impresas
D-2%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Revistas especializadas digitales o impresas, Mensaje de Texto
E-8%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Revistas especializadas digitales o impresas, Radio
F-6%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Revistas especializadas digitales o impresas, Radio, Televisión

G-6%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Radio
H-4%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Revistas especializadas digitales o impresas
I-12%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico
J-6%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos
K-2%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Radio
L-6%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Revistas especializadas digitales o impresas
M-16%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Revistas especializadas digitales o impresas, Radio
N-6%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico, Radio
O-2%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico, Revistas especializadas digitales o impresas
P-2%	Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico

3.9 Asistencia de público primera temporada según la capacidad de la sala o espacio



3.10 Otras funciones de la primera obra

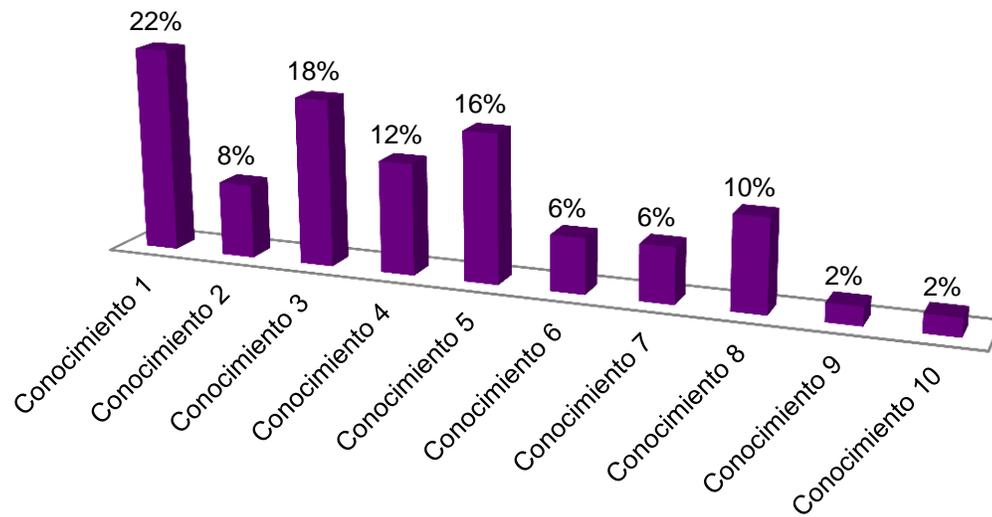


A-22%	No
B-2%	Sí tuvo funciones vendidas o únicas
C-12%	Sí, participó en Festivales nacionales
D-2%	Sí, participó en festivales nacionales, Si, participó en festivales internacionales
E-2%	Sí, participó en festivales nacionales, Si, participó en festivales internacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas, Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.
F-6%	Sí, participó en festivales nacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas
G-2%	Sí, participó en festivales nacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas, Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana
H-4%	Sí, participó en festivales nacionales, Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana
I-2%	Sí, participó en festivales nacionales, Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana, Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.
J-2%	Sí, tuvo funciones vendidas o únicas, Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.
K-4%	Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana
L-12%	Sí, una segunda temporada
M-4%	Sí, una segunda temporada, Sí, participó en festivales nacionales
N-2%	Sí, varias temporadas, Sí, participó en festivales nacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas
O-2%	Sí, varias temporadas, Sí, participó en festivales nacionales
P-2%	Sí, varias temporadas, Si, participó en festivales internacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas
Q-2%	Sí, una segunda temporada, Sí, varias temporadas, Sí, participó en festivales nacionales, Si, participó en festivales internacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas, Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana, Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.
R-2%	Sí, una segunda temporada, Sí, participó en festivales nacionales, Si, participó en festivales internacionales
S-2%	Sí, una segunda temporada, Sí, participó en festivales nacionales, Si, participó en festivales internacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas, Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana, Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.
T-4%	Sí, una segunda temporada, Sí, participó en festivales nacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas
U-4%	Sí, una segunda temporada, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas
V-2%	Sí, una segunda temporada, Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana
W-2%	Sí, una segunda temporada, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas, Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.

IV POLÍTICA DE FOMENTO DEL TEATRO

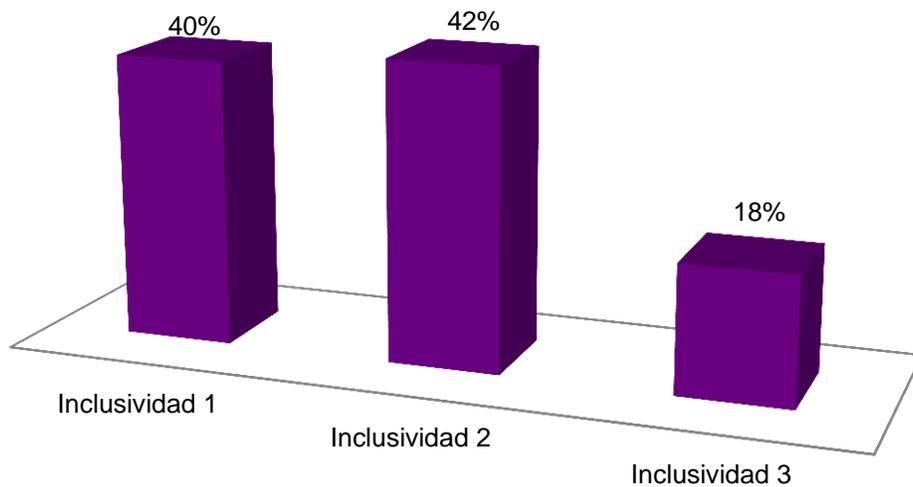
4.1 Familiarización con la política

**¿Del 1 al 10, cuán familiarizado está con la actual Política de Fomento del Teatro 2010-2015?
1 Mínimo conocimiento/ 10 máximo conocimiento**



4.2 Inclusividad

¿Cuán inclusiva consideras que es la política de Fomento del Teatro 2010-2015 con las compañías jóvenes?
1 mínima inclusividad/5 máxima inclusividad

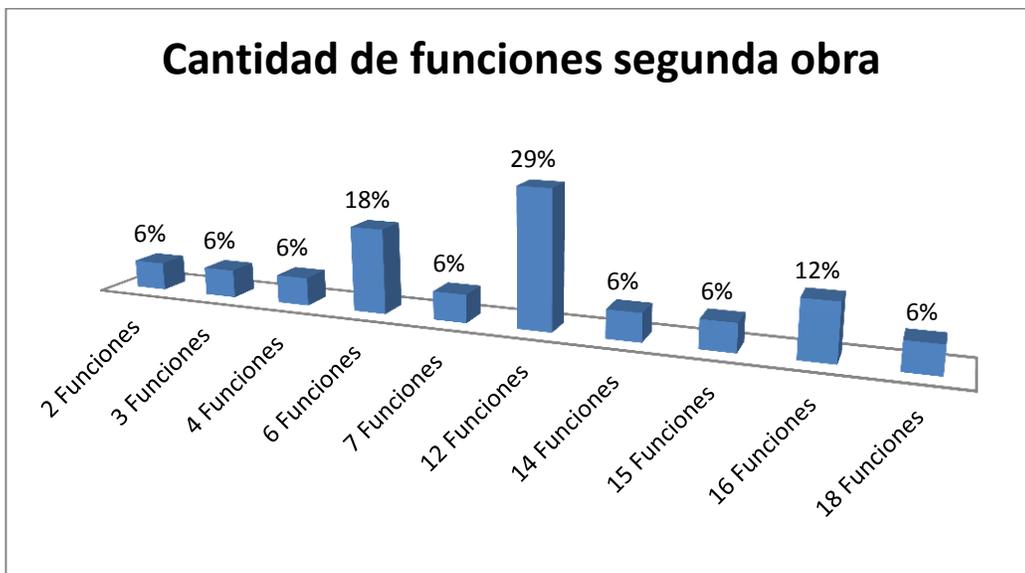


V. SEGUNDA OBRA DE LA COMPAÑÍA

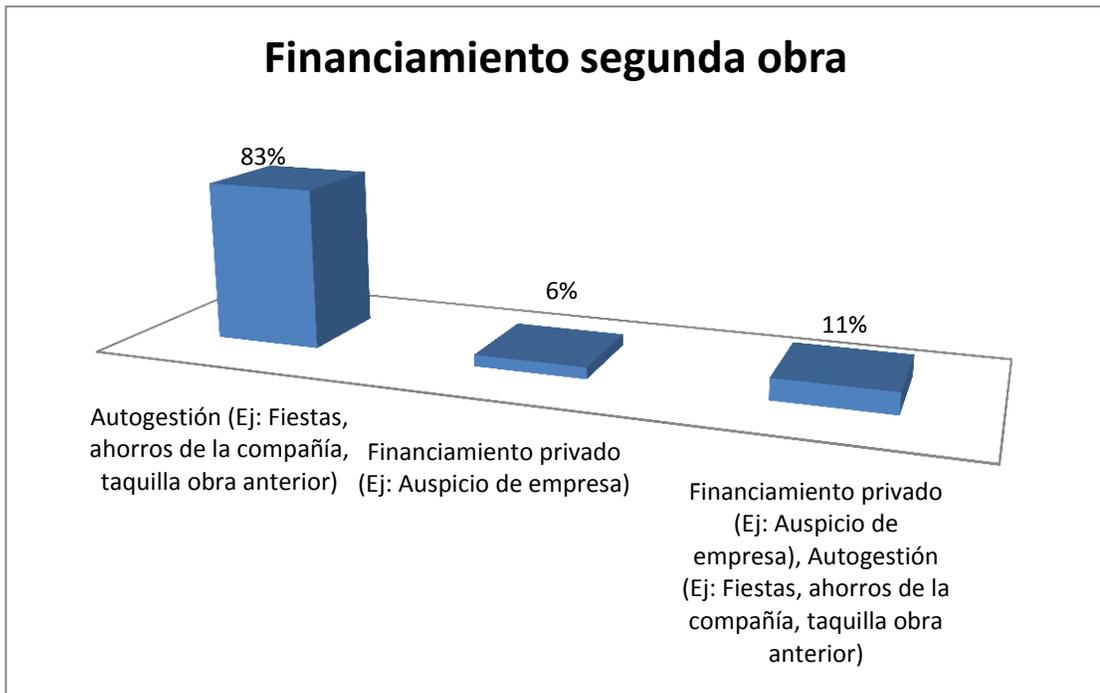
5.1 Salas o espacios de presentación



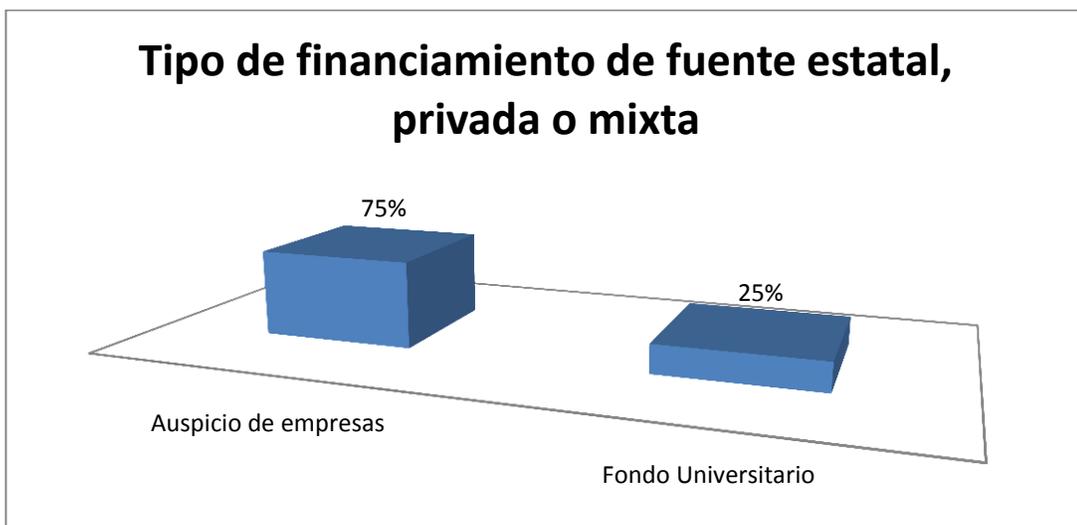
5.2 Cantidad de funciones primera temporada segunda obra



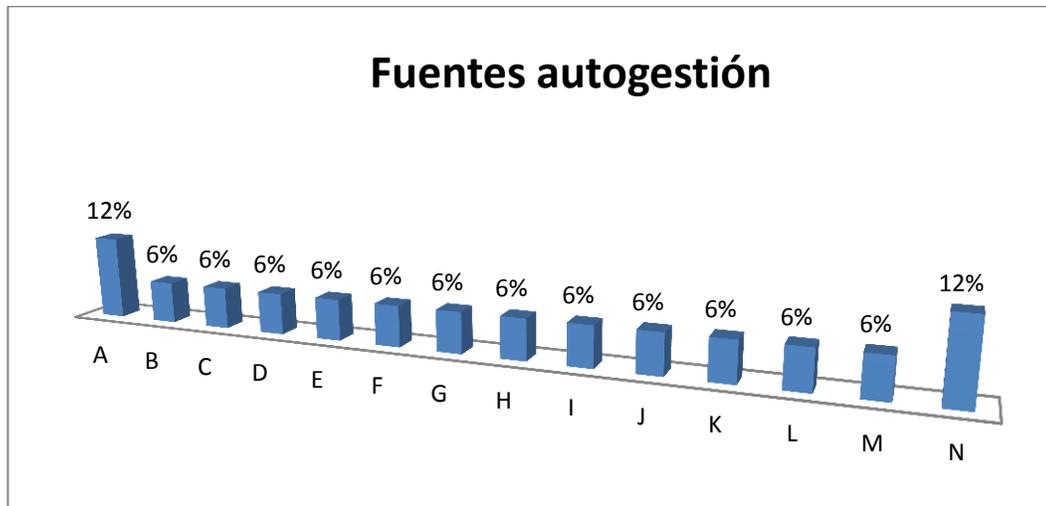
5.3 Financiamiento de la segunda obra



5.4 Tipo de financiamiento estatal, privado o mixto

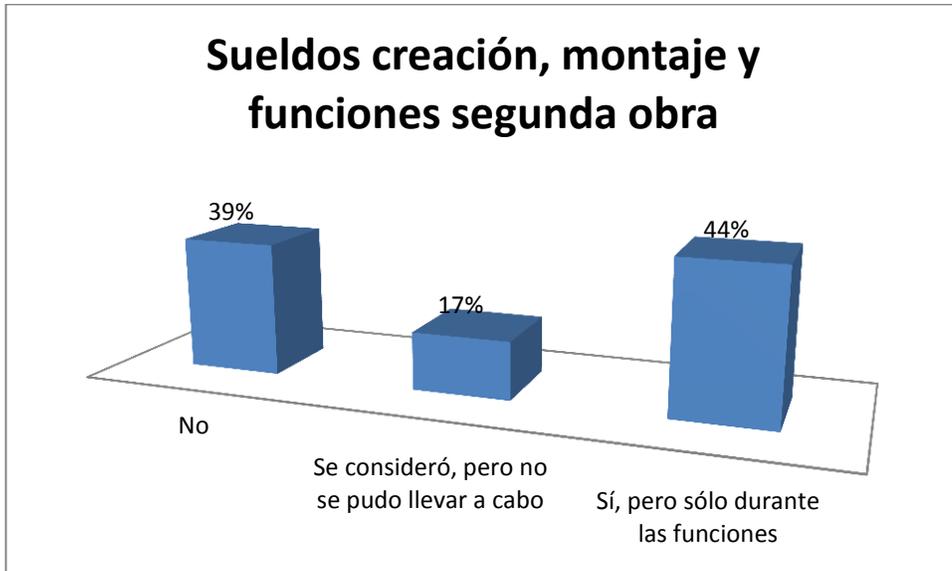


5.5 Tipos de financiamiento autogestión

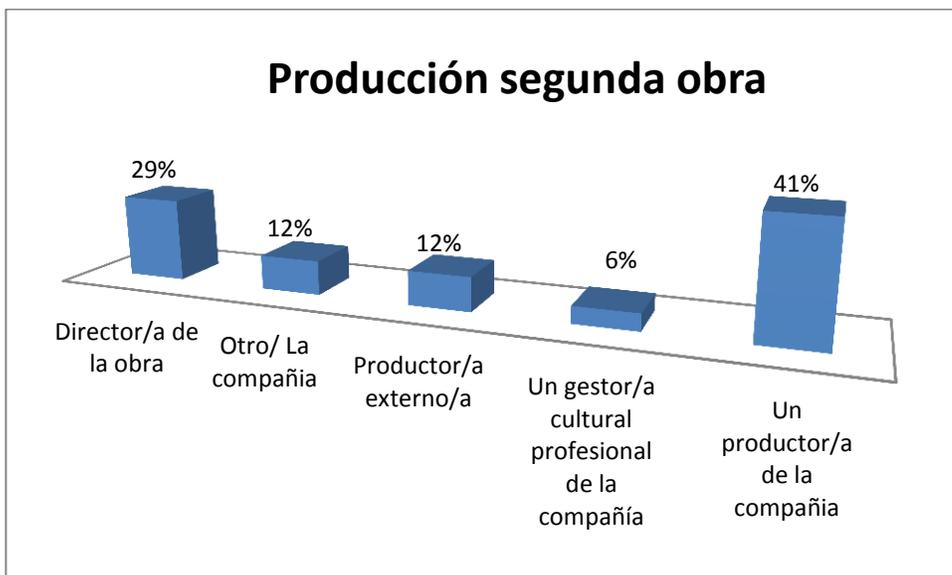


A-12%	Aporte económico de participante/s de la compañía
B-6%	Aporte económico de participante/s de la compañía, Aporte económico de familiares o amigos
C-6%	Aporte económico de participante/s de la compañía, Aporte económico de familiares o amigos, Funciones de la primera obra
D-6%	Aporte económico de participante/s de la compañía, Préstamo de dinero de participante/s de la compañía
E-6%	Fiestas, Aporte económico de participante/s de la compañía
F-6%	Fiestas, Aporte económico de participante/s de la compañía, Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros
G-6%	Fiestas, Aporte económico de participante/s de la compañía, Préstamo de dinero de participante/s de la compañía
H-6%	Fiestas, Funciones de la primera obra
I-6%	Fiestas, Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros, Aporte de trabajo como diseño entre otros
J-6%	Fiestas, Préstamo de dinero de familiares, amigos u otros, Aporte propio obtenido de un trabajo remunerado de un ámbito distinto al artístico.
K-6%	Fiestas, Préstamo de dinero de participante/s de la compañía
L-6%	Funciones de la primera obra, Preventa de entradas
M-6%	Préstamo de dinero de participante/s de la compañía
N-12%	Venta de productos, Aporte económico de participante/s de la compañía, Aporte económico de familiares o amigos

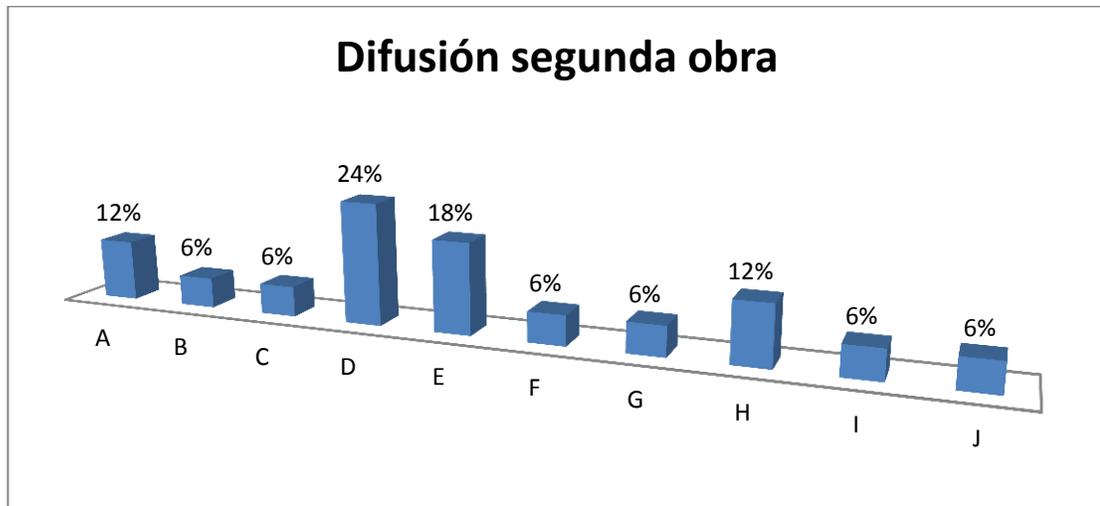
5.6 Sueldos



5.7 Producción segunda obra

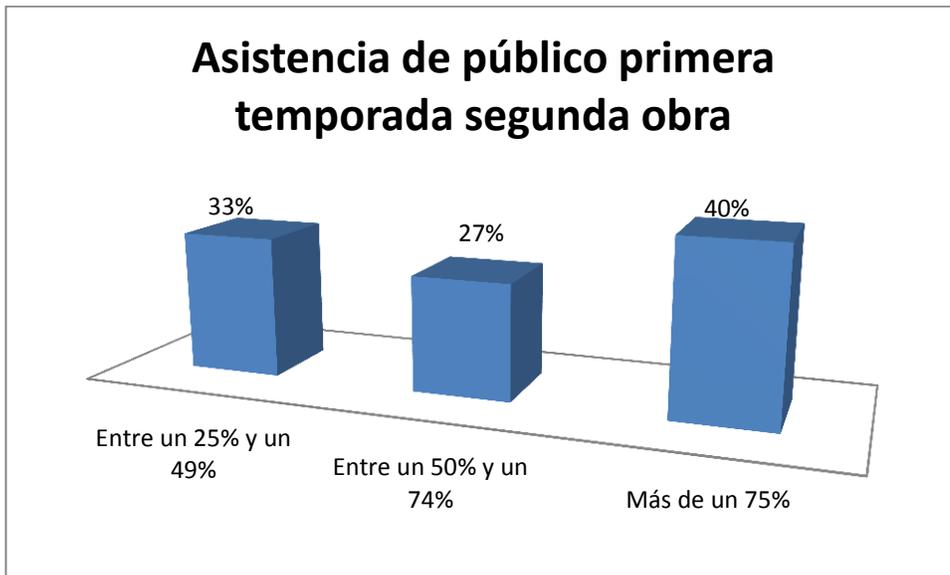


5.8 Difusión Segunda obra

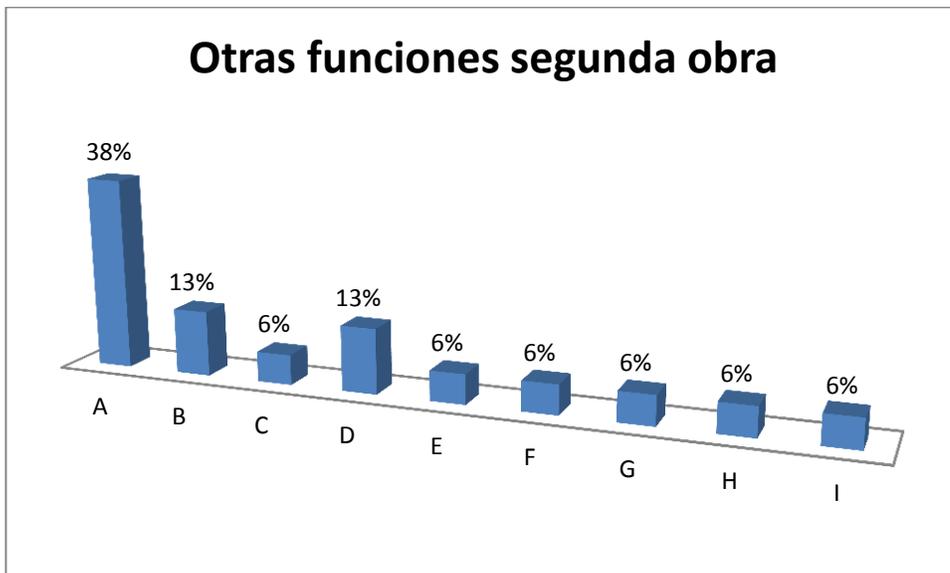


A-6%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico
B-6%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos
C-6%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Radio
D-24%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Revistas especializadas digitales o impresas
E-18%	Afiches y/o papelería impresa, Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Revistas especializadas digitales o impresas, Radio
F-6%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Radio
G-6%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Revistas especializadas digitales o impresas
H-12%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, Revistas especializadas digitales o impresas, Radio
I-6%	Afiches y/o papelería impresa, Redes sociales y correo electrónico, Revistas especializadas digitales o impresas
J-6%	Blog o página web de la compañía, Redes sociales y correo electrónico, Diarios digitales o impresos, youtube

5.9 Asistencia de público primera temporada segunda obra, según la capacidad de la sala o espacio.



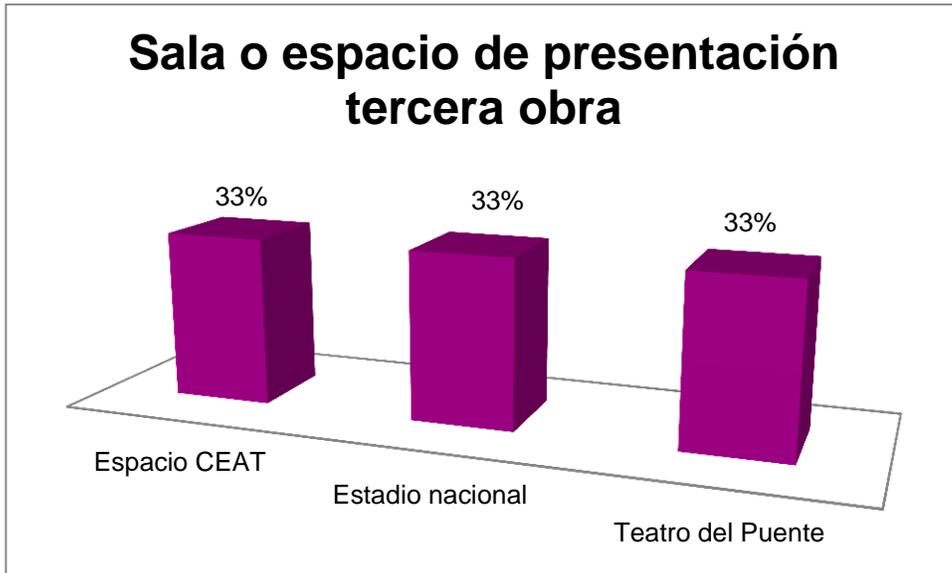
5.10 Otras funciones de la segunda obra



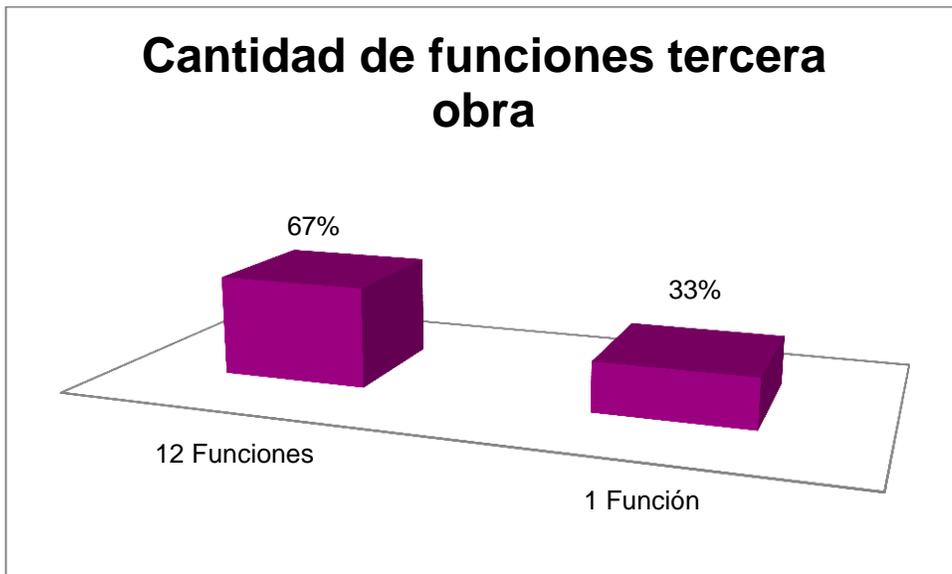
B-13%	Sí, participó en festivales nacionales
C-6%	Sí, participó en festivales nacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas
D-13%	Sí, una segunda temporada
E-6%	Sí, una segunda temporada, Sí, participó en festivales nacionales, Si, participó en festivales internacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas
F-6%	Sí, una segunda temporada, Sí, varias temporadas, Sí, participó en festivales nacionales, Si, participó en festivales internacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas, Sí, tuvo Itinerancia por la Región Metropolitana, Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.
G-6%	Sí, varias temporadas
H-6%	Sí, varias temporadas, Sí, participó en festivales nacionales
I-6%	Sí, varias temporadas, Sí, participó en festivales nacionales, Sí, tuvo funciones vendidas o únicas, Sí, tuvo Itinerancia por otras regiones del país.

VI TERCERA OBRA DE LA COMPAÑÍA

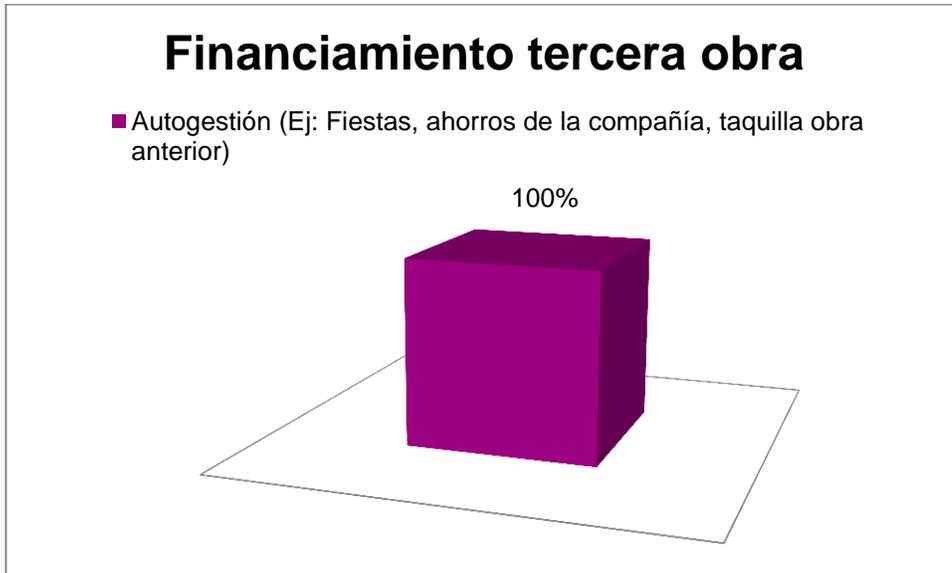
6.1 Salas o espacios de presentación



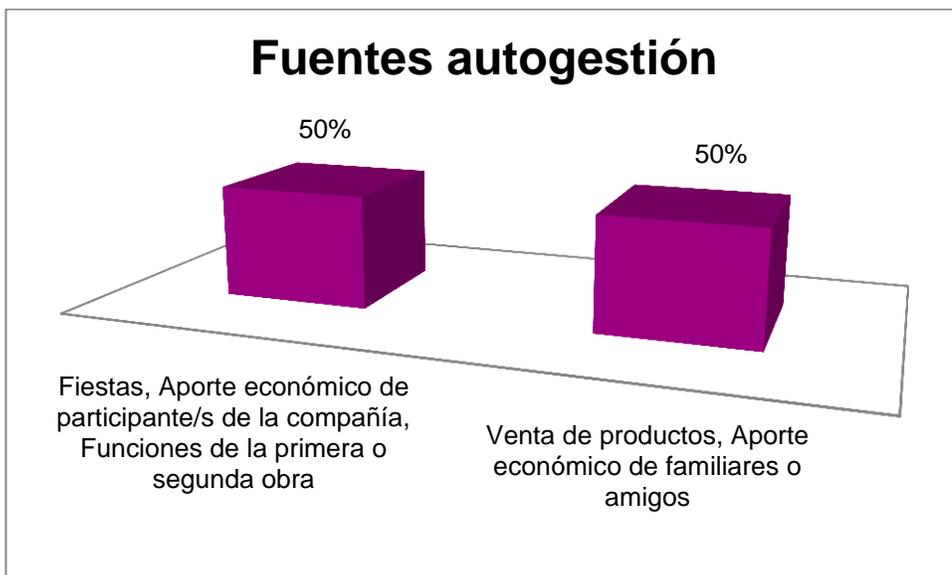
6.2 Cantidad de funciones



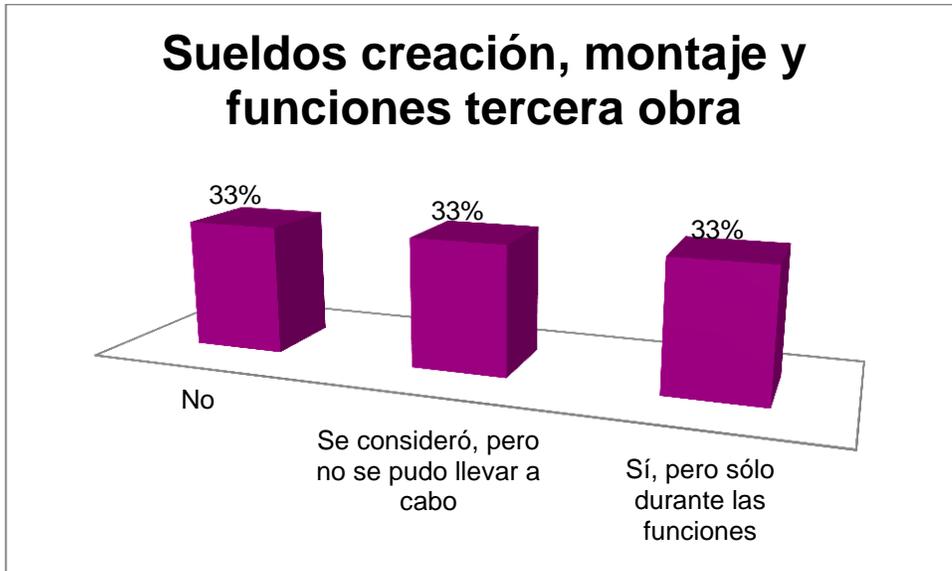
6.3 Financiamiento tercera obra



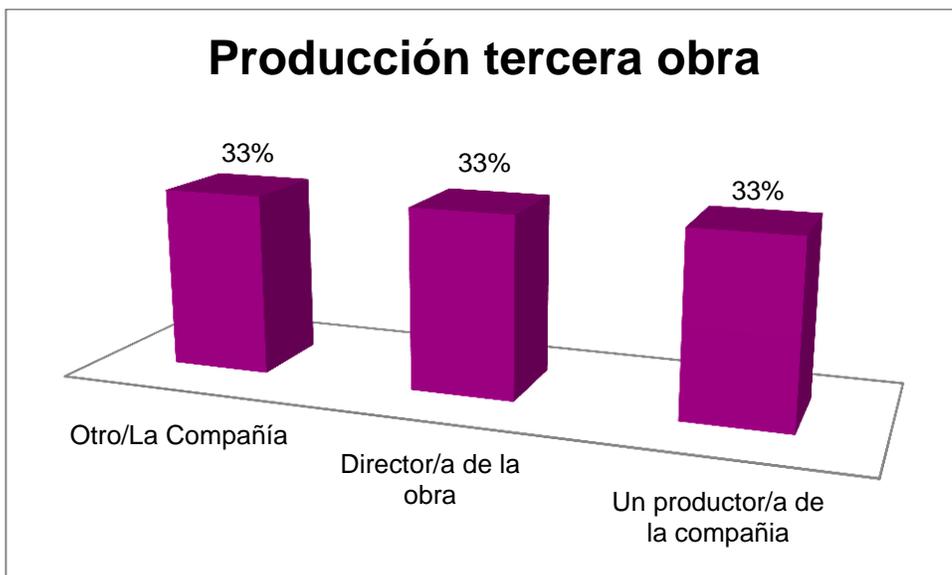
6.4 Tipos de financiamiento autogestión



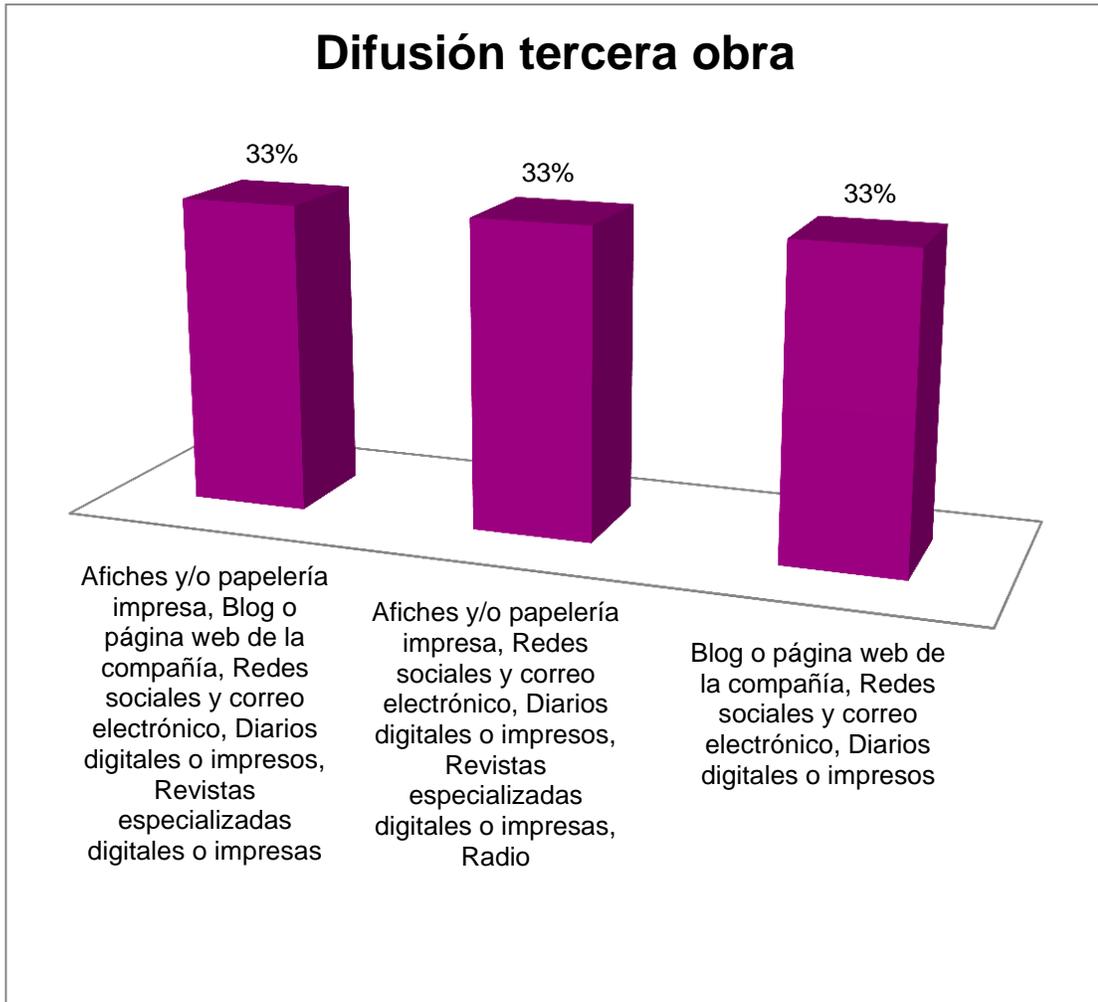
6.5 Sueldos



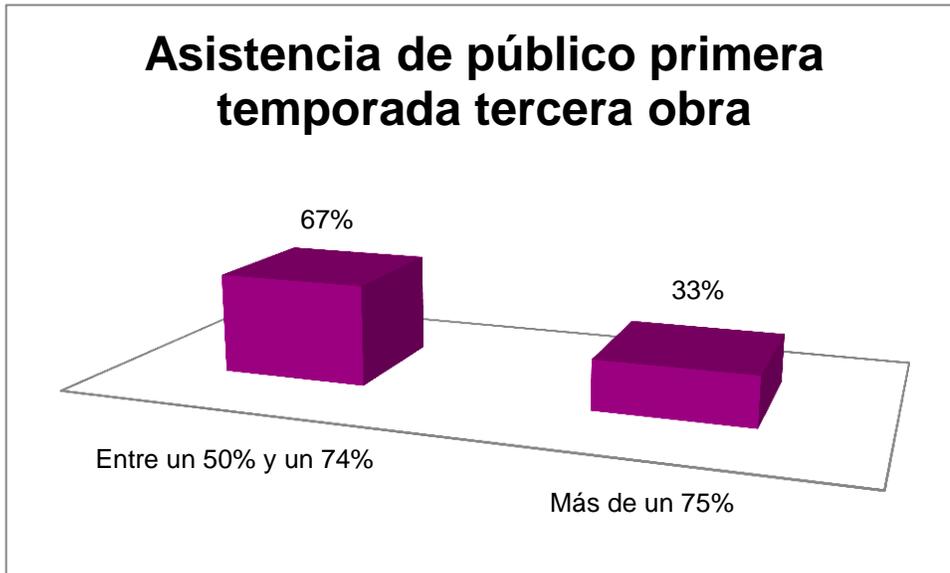
6.6 Producción tercera obra



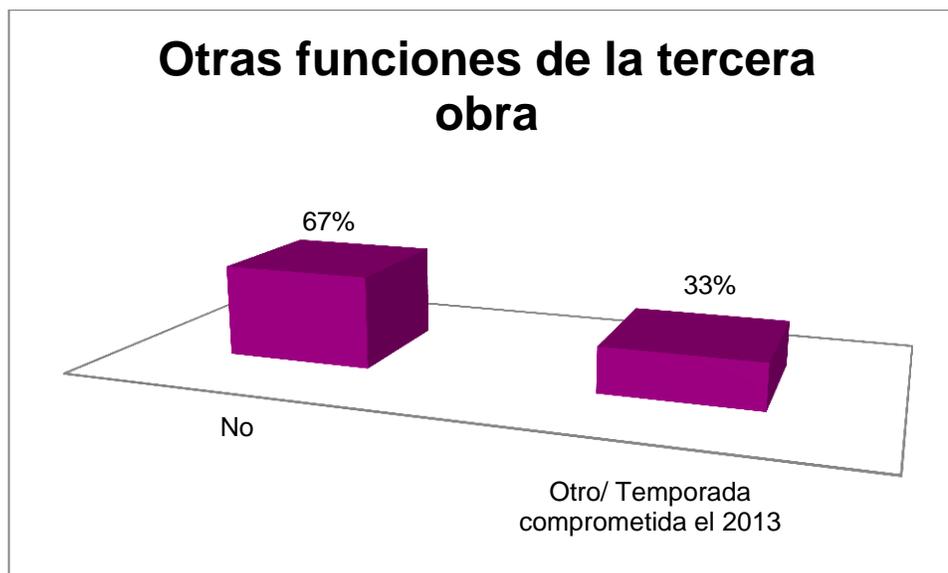
6.7 Difusión tercera obra



6.8 Asistencia de público primera temporada tercera obra, según sala o espacio de presentación



6.9 Otras funciones de la tercera obra



ANEXO III FINANCIAMIENTO FONDART CREACIÓN TEATRO

2009-2012

Las siguientes tablas indican datos desde el año 2009 a 2012, referidos a los proyectos postulados, el monto solicitado en total v/s los proyectos seleccionados y el monto asignado finalmente a proyectos presentados a líneas que financian Teatro. ²⁰

2009				
Línea Concursable	Proyectos postulados	Monto Solicitado	Proyecto seleccionados	Monto Asignado
Fomento de las Artes (Ámbito NACIONAL de financiamiento)	115	1.483.024.291	20	266.248.710
Fomento de las Artes (Ámbito REGIONAL de financiamiento)	29	302.919.685	8	78.810.869
Total general	144	1.785.943.976	28	345.59.579

²⁰ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Sección de Transparencia. Ordinario N° 480. Solicitud N° AV001W-0000290. Santiago, Chile.2012.

2010				
Línea Concursable	Proyectos Postulados	Monto Solicitado	Proyectos Seleccionados	Monto Asignado
Fondart Nacional 2010 - Fomento de las Artes y la Artesanía	109	1.638.576.335	19	305.875.810
Fondart Nacional 2010 - Investigación y Estudios	8	132.283.041	-	-
Fondart Regional 2010 - Fomento de las Artes, la Artesanía y Folclore	70	879.215.745	9	76.274.736
Total general	187	2.650.075.121	28	382.150.546

2011				
Línea Concursable	Proyectos Postulados	Monto Solicitado	Proyectos Seleccionados	Monto Asignado
Fondart Nacional 2011 - Fomento de las Artes y la Artesanía	48	899.273.756	14	265.021.046
Fondart Nacional 2011 - Investigación y Estudios para el Fomento de las Artes y la Cultura	11	149.959.270	2	33.770.543
Fondart Nacional 2011 - Ventanilla Abierta	39	206.161.391	18	117.680.140
Fondart Regional 2011 - Fomento de las Artes, la Artesanía y Folclore	67	755.917.642	13	140.331.646
Fondart Regional 2011 - Ventanilla Abierta	11	20.966.552	8	13.952.988
Total general	176	2.032.278.611	55	570.756.363

2012				
Línea Concursable	Proyectos Postulados	Monto Solicitado	Proyectos Seleccionados	Monto Asignado
Becas	64	430.443.716	6	40.440.168
Creación Teatro: Concurso Nacional	150	4.438.614.691	13	479.347.617
Creación Teatro: Concurso Regional	116	1.393.260.153	11	148.729.906
Desarrollo Cultural Regional	44	437.856.506	17	199.375.039
Desarrollo de Infraestructura Cultural: Concurso Nacional	6	489.239.633	-	-
Desarrollo de Infraestructura Cultural: Concurso Regional	2	14.272.334	1	6.145.559
Fomento a Organizaciones Culturales	4	647.431.881	1	166.618.804
Fomento del Mercado para las Artes	31	705.621.201	6	131.816.393
Investigación y Actividades Formativas: Concurso Nacional	39	523.380.778	2	36.107.071
Investigación y Actividades Formativas: Concurso Regional	25	149.161.507	2	13.109.856
Total general	481	9.229.282.400	59	1.221.690.413

ANEXO IV

LISTADO DE COMPAÑÍAS QUE CONTESTARON EL CUESTIONARIO

Santa Madera Teatro, La Rabona Teatro, [La Pianta] teatro, Colectivo la Candelaria, Compañía de Teatro Seis y Medio, Los Hijos de la China, Cronopios, Cariño Bota'ó, Teatro SUR, Teatro La Calderina, Cetuch, La criatura, Silencio Blanco, Teatro La Boleta, Teatro en Construcción, Teatrosujeto, Teatro Síntoma, La comuna, Teatro la Repatriada, Lalgualada Teatro, Celeste, La Maruja Teatro, Teatro y punto, La Chimba, Teatro Origen, La Revuelta Cía, La Cafiche, Teatro BajoMundo, Colectivo pandemia, La Fábrica Teatro, Hanuch, Teatro en Curso, La Cucaracha Teatro, Compañía Santo Domingo, Huevos de Abril, La Fucsia Teatro, El hijo de Chile, Indómitas del Sur, El Juicio Teatro, Malcriados, República Independiente, Compañía de Teatro Cacho E'Cabra, Noficial, Teatro Co-Incidencias/Teatro Mano Negra, La estampilla, La Potra, Cuarto Acto, Teatro Fuga, Teatro Quinta Esencia, La Sobremesa Teatro.