

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Económicas

Escuela de Estudios de Posgrado

Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo

Alejandro Rozenholc

Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Los casos del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro durante el período 2000 – 2010.

Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Los casos del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Pro teatro y el Instituto Nacional del Teatro durante el período 2000 - 2010.

Nombre y apellido del autor: Alejandro Rozenholc

Título: Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Subtítulo: Los casos del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Pro teatro y el Instituto Nacional del Teatro durante el período 2000 – 2010.

Nombre y apellido del Director del Trabajo Final: Emilio Xarrier

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, Escuela de Estudios de Posgrado

Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo

Año de presentación del trabajo: 2015

Índice general

Prólogo	1
Introducción	3
Capítulo I	5
I a – Configuración y funcionamiento del circuito de producción alternativo en la escena porteña. El rol de los principales agentes: las cooperativas de teatro y las salas o espacios teatrales.....	5
I b – Fuentes de financiamiento de las cooperativas de teatro.....	31
Capítulo II.....	36
II a - Subsidios otorgados a las cooperativas de teatro en el período 2000 – 2009 por el Fondo Nacional de las Artes.....	36
II b–Subsidios otorgados a los grupos estables, eventuales y a las salas o espacios teatrales en el período 2002 – 2010 por el Instituto Proteatro.....	53
II c –Subsidios otorgados a la producción de obras en el período 2004 - 2010 y a las salas o espacios teatrales en el período 2000 – 2010 por el Instituto Nacional del Teatro.....	67
II d– Evolución cuantitativa de las cooperativas y de los presupuestos destinados del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro al circuito de producción alternativo.....	83
Conclusiones	86
Índice bibliográfico	89
Índice de Tablas, Figuras, Gráficos, Planos, etc.....	92
Anexo: Entrevista realizada a Jonathan Zak, integrante del equipo de producción de timbre 4.....	95

Lista de siglas o abreviaturas

A.A.A: Asociación Argentina de Actores

A.A.D.E.T: Asociación Argentina de Empresarios Teatrales

A.A.D.I. CAPIF: Asociación Argentina de intérpretes y Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas

A.C.I: Alianza Cooperativa Internacional

F.N.A: Fondo Nacional de las Artes

I.N.T: Instituto Nacional del Teatro

M.A.T.E: Movimiento de apoyo al teatro

S.A.D.A.I.C: Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música

Prólogo

La cultura teatral porteña posee numerosos y destacados proyectos artísticos que forman parte del campo de las artes escénicas.

En la actualidad, se han publicado distintos manuales tendientes a reflexionar sobre la práctica artística en general, sin embargo la falta de datos y estudio sobre los subsidios públicos otorgados a las cooperativas y salas teatrales es aún una deuda pendiente en materia de investigación.

Una de las principales motivaciones de este trabajo es la necesidad de aportar nuevos datos al circuito de producción alternativo, haciendo especial énfasis en los subsidios otorgados por el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Pro teatro y el Instituto Nacional del Teatro. La falta de información referida a este tema, los datos no publicados por estos organismos, pero que están dispersos en diferentes trabajos, resultaron ser un motivo de interés para el desarrollo de este estudio.

Por otra parte, el interés por este tema nace a partir del recorrido realizado como actor en diferentes espectáculos y en distintas cooperativas de teatro, elencos y proyectos artísticos. Luego de finalizar la carrera Licenciatura en Actuación realizada en el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes, este interés se profundiza en la producción y gestión teatral en distintos proyectos escénicos del sector como también en el ámbito docente de la misma Universidad recientemente mencionada. Es a partir de este momento que surge la necesidad de ampliar y desarrollar nuevas herramientas que den cuenta del funcionamiento de los diferentes tipos de organizaciones en el sector de las artes escénicas, especialmente las cooperativas de teatro.

Además de lo mencionado, se debe destacar el trabajo desarrollado en el diseño, programación y producción de espectáculos teatrales realizado en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – MALBA- desde hace algunos años. Esta experiencia en el ámbito privado ha contribuido al análisis y estudio de proyectos escénicos.

El recorrido profesional iniciado en el campo de las artes escénicas fue decisivo para la realización de la maestría *Administración de organizaciones del sector cultural y creativo* en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires. Esta carrera de posgrado ha permitido a través de una formación académica, vehicular las motivaciones a través de la presente investigación.

Este trabajo se enmarca en el campo de las artes escénicas, específicamente en lo que refiere al análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas y salas de teatro del circuito alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y tiene como principal objetivo aportar algunos datos estadísticos que permitan profundizar nuevas líneas de desarrollo en lo que respecta al rol del Estado y los subsidios otorgados a este sector.

En lo que refiere a la metodología empleada, el trabajo plantea un diseño de investigación cuantitativo.

En relación al período de estudio, comprendido entre el 2000 y 2010, se han presentado algunas limitaciones que refieren a los datos facilitados por los organismos públicos del Estado y también por la Asociación Argentina de Actores. En algunos casos puntuales, estas limitaciones han recortado el período abarcado, tal como se expondrá en el cuerpo del trabajo.

Teniendo en cuenta los organismos públicos seleccionados, se han utilizado datos que refieren a los subsidios otorgados, no así sobre los que han sido rechazados. Y por otro lado, existen ciertas limitaciones que consisten en la poca información referida a las cifras globales del sector, de modo que esta investigación estará basada en un estudio cuantitativo que intentará brindar y aportar datos específicos al campo de las artes escénicas.

Finalmente, agradezco a las personas e instituciones que han colaborado facilitando algunos datos y reuniones que permitieron el desarrollo del trabajo: Virgilio Tedín Uriburu, el Fondo Nacional de las Artes, Carlos Andrada, el Instituto Proteatro, Romina Sánchez, el Instituto Nacional del Teatro, Mirta Israel y la Asociación Argentina de Actores.

Introducción

La escena teatral porteña se constituye a través de diferentes circuitos de producción en donde se desarrollan diferentes propuestas artísticas que integran el campo de las artes escénicas.

Los distintos circuitos de producción son el *circuito oficial*, el *circuito privado comercial* y, finalmente, el *circuito alternativo* que es el que se centrará el presente trabajo.

El objetivo principal de este estudio es analizar cuantitativamente la evolución de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al mencionado circuito de producción, haciendo especial énfasis en los presupuestos otorgados desde los distintos organismos del Estado.

Para ello, la primera parte del trabajo se enfocará en un breve recorrido que permita observar la evolución histórica del teatro alternativo desde sus inicios, teniendo en cuenta sus principales características y antecedentes. Esto significa trazar una línea histórica que comenzó en los años `30, del siglo pasado con la figura de Leónidas Barletta y el teatro del pueblo. Posteriormente, se analizarán algunas características de lo que originalmente se denominó el *teatro independiente*: la autogestión como modo de producción, los movimientos independientes que se mantuvieron lejanos del empresariado y la cooperación como estructura de la organización, dieron origen a las cooperativas teatrales. De esta manera, y a través del recorrido histórico propuesto, se observarán aquellos aspectos que delinearon y actualmente definen el circuito, haciendo especial énfasis en el rol de las cooperativas de teatro, las salas o espacios teatrales alternativos y los tres organismos públicos seleccionados que financian la actividad teatral en este sector.

Asimismo, en relación al funcionamiento de los agentes recientemente mencionados, un aspecto importante que se abordará en el primer capítulo es el financiamiento de dichas cooperativas; especialmente la variada fuentes de recursos a las que tienen acceso, independientemente de los subsidios públicos. Este aspecto permitirá introducir otras formas de financiamiento existentes que posibilitan el desarrollo de los proyectos en el sector mencionado.

En el segundo capítulo, se realizará un estudio de los subsidios otorgados a las cooperativas y a las salas teatrales en el período 2000 – 2010 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires por parte de los tres principales organismos públicos que financian la actividad teatral alternativa: el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Pro teatro y el Instituto Nacional del Teatro; con el fin de analizar la incidencia del Estado en este sector. Este estudio permitirá observar la evolución que ha tenido el circuito, mediante la cantidad de cooperativas, grupos de teatro y salas que llevaron a cabo proyectos autogestivos, como también a través de los presupuestos otorgados en cada categoría. Por último, se observará comparativamente la evolución de las tres instituciones seleccionadas durante el período abarcado y la incidencia de cada una en el sector.

Finalmente, y teniendo en cuenta el actual funcionamiento de la compañía y sala teatral Timbre 4, se ha realizado una entrevista al productor teatral Jonathan Zak, que permitirá aportar distintas herramientas en el desarrollo de un modelo de producción autosustentable a través de una variada fuente de ingresos.

Capítulo I

I a – Configuración y funcionamiento del circuito de producción alternativo en la escena porteña. El rol de los principales agentes: las cooperativas de teatro y las salas o espacios teatrales.

Algunas consideraciones necesarias del campo teatral

El objetivo de este capítulo es analizar el circuito de producción alternativo en la escena porteña a través del rol que cumplen, principalmente, las cooperativas de teatro y las salas o espacios teatrales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El marco teórico que se utilizará en este primer apartado ha sido planteado teniendo en cuenta los conceptos de campo, habitus, capital cultural, capital simbólico y legitimación que introduce el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su teoría social. En este sentido, se analizará el funcionamiento y la configuración del circuito de producción alternativo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, considerando las relaciones de poder que operan entre los principales agentes del campo: las cooperativas de teatro, las salas y el Estado.

Para ello, se hace referencia a ciertos hechos de coyuntura vinculados con el contexto político, económico, social y cultural del país en el período 2000 – 2010, los cuales plantearon un escenario dentro del sector de las artes escénicas.

En primer lugar, se debe mencionar la crisis que se produjo en Argentina a finales del año 2001 y comienzos del 2002 que repercutió de forma directa en todos los sectores de la sociedad. La grave situación económica, con altos niveles de desempleo, la inestabilidad política (con la asunción de cinco presidentes en el lapso de diez días), el fin de la convertibilidad (con un modelo neoliberal agotado y el estallido social), produjeron un estado de crisis generalizado. Este contexto devino en el final de un ciclo, y también dio origen a un cambio social y cultural en Argentina. Ya en esta época comenzaron a gestarse las asambleas populares y barriales, y se implementaron nuevas modalidades de asociación, tales como el trueque. Al respecto la profesora Susana Hintze plantea:

“En el contexto de empobrecimiento masivo y la profundización de la recesión, las redes de trueque se generalizaron, conformándose distintos modelos de redes, en algunos casos antagónicos”⁷.

Estas redes de trueque surgieron como una respuesta ante un proceso de crisis político y económico, que obligó a sectores de la sociedad a replantear nuevos modos en la construcción de lazos, de un tejido social que había sido vulnerado. La autora mencionada afirma:

“En este contexto aparece en nuestro país el mecanismo del trueque como una alternativa a esta situación, presentada desde sus comienzos como una forma de asociación libre, altamente consciente de valores y de relaciones solidarias, por medio de la cual se forman comunidades de prosumidores que intercambian sus capacidades bajo las formas de bienes o servicios producidos y consumidos por ellos”⁸.

Ante este contexto, vuelve a implementarse un modo de cooperativismo que permite restablecer redes colectivas de trabajo. Teniendo en cuenta la definición de cooperativa que plantea la Región de la Alianza Cooperativa Internacional, es posible afirmar:

“Una cooperativa es una asociación autónoma de personas que se han unido voluntariamente para hacer frente a sus necesidades y aspiraciones económicas, sociales y culturales comunes por medio de una empresa de propiedad conjunta y democráticamente controlada”⁹.

Durante 2002 - 2003, comenzaron a constituirse cooperativas de trabajo, pequeñas organizaciones cuyos objetivos estaban dirigidos a la reinserción laboral, teniendo en cuenta el complejo y delicado contexto recién mencionado. Paralelamente, en el mercado formal, y ante la necesidad del Estado de cancelar su deuda con las provincias, se produjo la emisión de bonos de emergencia, se pueden citar como ejemplo las Lecop (Letras de cancelación de obligaciones provinciales) y el Patacón (bono de emergencia emitido por la Provincia de Buenos Aires) entre otros, que poseían el mismo valor que el peso argentino. Ambas fueron las dos cuasimonedas más importantes que circularon en la Argentina en la crisis de 2001 - 2002 y que permitieron pagar sueldos, impuestos, y se utilizaron para la comercialización de bienes y servicios.

⁷Hintze, Susana. *Trueque y economía solidaria*. p.23.

⁸Idem. p. 19

⁹<http://www.aciamericas.coop/Principios-y-Valores-Cooperativos-4456>

En ese marco y, ante un contexto social y cultural tan crítico, el teatro como hecho colectivo y parte de un campo específico, no escapó a esa realidad que planteaba un proceso de cambio. El teatro como y en tanto construcción colectiva, avizoraba nuevas maneras de producción. En esos años, se abrieron nuevos espacios culturales, algunas salas denominadas alternativas y también se crearon y constituyeron compañías y grupos de teatro producto de ese reciclaje cultural. Se pueden entre ellas mencionar algunos espacios que, actualmente, son referentes en el circuito alternativo tales como El Portón de Sánchez (2000), El Camarín de las musas (2001) o el Centro Cultural de la Cooperación (2002).

Además, varios de ellos fueron grandes casas recicladas, pensadas para producir un teatro que reflejaba y simbolizaba el inicio de una etapa. Ante el contexto adverso mencionado, la crisis social planteó nuevos desafíos también en el sector de la cultura. Numerosos actores, directores y docentes de teatro, entre otros, iniciaron un camino vinculado con el emprendimiento autogestivo y cooperativo. La producción en la periferia comenzó a delinear un nuevo rumbo. Estos espacios que se fueron abriendo plantearon otra relación con el espectador, más íntima, dado que inicialmente participaban entre veinte y cuarenta espectadores aproximadamente, de acuerdo a las características de cada sala. Este reciclaje también permitió resignificar la escena teatral porteña, a través de las producciones emergentes como también de estos espacios que inauguraban el inicio de una nueva etapa.

En segundo lugar, se produjo un hecho que planteó un punto de quiebre en las artes escénicas y que sacudió a toda la sociedad. La tragedia sucedida en la discoteca República Cromañón (2004), cuando en un recital de rock, realizado en un espacio que no estaba en condiciones pero sí "habilitado" por el gobierno de la ciudad, fallecieron 194 personas. La utilización de bengalas por parte del público generó un incendio, y la imposibilidad de utilizar las salidas de emergencia, generaron una catástrofe. Este episodio implicó un detenimiento general y cambios en el funcionamiento y en la reglamentación de las salas en esta década, lo cual permitió visibilizar la cuestión de la seguridad. Pero sobre todo, este hecho desnudó una serie de problemáticas vinculadas a los espacios de exhibición de las producciones artísticas y además produjo una toma de conciencia que se instaló en el imaginario colectivo.

Desarrollo de los conceptos de campo, habitus, capital simbólico y cultural de Pierre Bourdieu

A continuación, se introducirán los conceptos centrales planteados por Bourdieu para el desarrollo de este capítulo.

Según el sociólogo francés, en las sociedades modernas, el mundo social aparece dividido en lo que él denomina campos, espacios sociales relativamente autónomos respecto de la sociedad en su totalidad, que se crean y especializan en el desempeño de una determinada actividad social y su valoración, tales como el arte, la ciencia, la religión, la política. En relación a este concepto, Christiane Chauviré y Oliver Fontaine plantean:

“Se entienden a los campos como espacios sociales relativamente autónomos, vale decir, libres de establecer sus propias reglas, escapando a las influencias heteronómicas de otros campos sociales (por ejemplo algunos criterios económicos o políticos para los campos universitarios o científicos)”¹⁰.

Dichos campos están ocupados por agentes con distintos habitus (formas de obrar, pensar y sentir que están originadas por la posición que una persona ocupa en la estructura social) y con diversos capitales (conocimientos, habilidades, poder, etc.), que compiten tanto por los recursos materiales como simbólicos de los mismos. De este modo desarrollan estrategias con ese fin, es decir que "juegan" en los distintos campos sociales para lograr sus objetivos, y en este juego contribuyen a reproducir y transformar dinámicamente la estructura social. En consecuencia, se produce una jerarquización entre quienes detentan el capital y aquellos que aspiran a tenerlo, siendo los agentes dominantes quienes imponen sus producciones culturales y simbólicas.

Esta autonomía, que plantean Chauviré y Fontaine, refiere a la independencia de cada campo entre sí. La autonomía de cada uno está signada por los desafíos, objetos e intereses específicos de cada campo (literario, político, universitario, entre otros). A lo largo de la investigación, se analizará cómo se configura dentro del campo teatral, el circuito de teatro alternativo y los principales agentes que forman parte de este espacio social y cultural: las cooperativas de teatro, las salas o espacios teatrales y el Estado a través de los tres organismos públicos seleccionados.

¹⁰Chauviré, Christiane. y Fontaine, Olivier. *El vocabulario de Bourdieu*. p. 14

Los agentes del campo son aquellos que le dan sentido a su funcionamiento interno y, es a partir de ellos que el mismo se presenta como un espacio estructurado de posiciones. Posiciones que cada uno de ellos ocupa, las cuales están determinadas por una relación de fuerzas comprometidas en la lucha por la posición hegemónica: o se defiende la orientación del campo o se intenta subvertir el orden establecido.

De este modo, es posible encontrar allí dos grupos diferenciados: aquellos que están legitimados, o sea reconocidos por el propio campo, por el capital cultural que este le confiere, y aquellos que buscan posicionarse en ese espacio de poder. Es en esta lucha de dominación y conflicto permanente en donde se va configurando la lógica de funcionamiento. El propio Bourdieu lo explica de la siguiente manera:

“Del lado de los dominantes, las estrategias, esencialmente defensivas, apuntan a conservar la posición ocupada y por otro lado a perpetuar el *statu quo* manteniendo y haciendo mantener los principios que fundan la dominación. Siendo el mundo lo que debe ser ya que los dominantes dominan y son lo que es necesario ser para dominar, es decir, el deber ser realizado, la excelencia consiste en ser lo que se es, sin ostentación ni énfasis, en manifestar la inmensidad de sus medios por la economía de medios, en rechazar las estrategias notorias de distinción y la búsqueda de efecto que revelan la pretensión de los pretendientes. Los dominantes se alían de común acuerdo con el silencio, la discreción, el secreto y la reserva, y el discurso ortodoxo, siempre estimulado por los cuestionamientos de los nuevos ingresantes e impuesto por las necesidades de la rectificación, no es sino la afirmación explícita de las evidencias primeras que van mejor sin decir. Los “problemas sociales” son relaciones sociales: se definen en el enfrentamiento entre dos grupos, dos sistemas de intereses y de tesis antagónicas; en la relación que los constituye, la iniciativa de la lucha, los terrenos que compromete, incumben a los pretendientes que quiebran la *doxa*, rompen el silencio y ponen en cuestión (en sentido verdadero) las evidencias de la existencia sin problemas de los dominantes. En cuanto a los dominados sólo pueden imponerse en el mercado con estrategias de subversión que, a largo plazo, les procuran los beneficios denegados a condición de invertir la jerarquía del campo sin atentar contra los principios que lo fundan”¹¹.

Teniendo en cuenta esta disputa de poder planteada por el autor, cuando se hace referencia al capital cultural, se refiere a las formas de conocimiento, educación, habilidades, y ventajas que tiene una persona y que le dan un estatus más alto

¹¹Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. p. 169

dentro de la sociedad. Se refiere a la facultad del ser humano de cultivarse y puede presentarse bajo las formas del estado incorporado, el estado objetivado y el estado institucionalizado. Chauviré y Fontaine plantean al respecto:

“El *capital cultural* está constituido por un conjunto de bienes simbólicos que remiten: por un lado, a los conocimientos adquiridos que se presentan “en el *estado incorporado* bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo” (ser competente en tal o cual campo del saber, ser cultivado, tener un buen dominio del lenguaje, de la retórica, conocer y reconocerse en el mundo social y sus códigos); por otro lado, a realizaciones materiales, capital en el *estado objetivado*, patrimonio de bienes culturales (cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, máquinas...); y por último, el capital cultural puede encarnarse socialmente en el *estado institucionalizado* por títulos, diplomas, éxito en el concurso, etc., que objetivan el reconocimiento, lo instituye, y a menudo le da un estatuto (docente, profesor, magistrado, empleado de la función pública...)”¹².

En definitiva, el capital cultural refiere a los elementos valorizados dentro del campo por los agentes que lo integran y requiere un trabajo continuo de aprendizaje y aculturación.

Con respecto al capital simbólico, éste consiste en una serie de propiedades intangibles, inherentes al sujeto que únicamente pueden existir en la medida que sean reconocidas por los demás. Hace referencia al prestigio acumulado o al poder adquirido por medio del reconocimiento de los agentes del campo. En relación a este aspecto Bourdieu señala:

“La única acumulación legítima, tanto para el autor como para el crítico, tanto para el comerciante de cuadros como para el editor o el director de teatro, consiste en hacerse un nombre, un capital de consagración que implica poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (por la publicación, la exposición, etc.), y por lo tanto de atribuir valor y extraer beneficios de esta operación”¹³.

Por su parte, Chauviré y Fontaine explican:

“El capital simbólico asegura formas de dominación que implican la dependencia respecto de aquellos a quienes permite dominar: en efecto, no existe sino en y por la estima, el reconocimiento, la creencia, el crédito, la confianza de los otros, y sólo puede perpetuarse mientras logre que se crea en su existencia”¹⁴.

¹²Chauviré, Christiane. y Fontaine, Olivier. **op. cit.**, p. 19 - 20

¹³ Bourdieu, Pierre. **op. cit.**, p. 154

¹⁴ Chauviré, Christiane y Fontaine, Olivier. **op. cit.**, p. 24.

Teniendo en cuenta el modo de acumulación legítima que se disputan entre dominantes y dominados, es posible afirmar que el capital de consagración en el circuito considerado se puede obtener por algunas de las siguientes vías:

- aquellos premios y distinciones que otorgan organismos públicos y privados a los actores, directores y espectáculos.
- las compañías o cooperativas de teatro que desarrollan nuevos códigos y lenguajes estéticos que renuevan la escena contemporánea.
- las salas o espacios teatrales que están legitimados por una programación de calidad, y que se han posicionado como espacios artísticos de referencia.

A través de estos y otros posibles elementos, se generan centros de poder y otros espacios periféricos que establecen diferentes vínculos entre los actores involucrados. Lo que se produce es una disputa por esos centros de poder, por el capital simbólico que este confiere. Como se ha señalado anteriormente, la legitimación se produce mediante la obtención y acumulación del capital cultural.

La lucha por obtener una posición hegemónica es constante, dominantes y dominados buscan mantener ese posicionamiento o subvertir el orden establecido, de acuerdo al lugar que ocupan. Este concepto de dominación que desarrolla Bourdieu es más amplio que el de explotación desarrollado por Marx, que sólo se aplica a relaciones de clases. El autor señala:

“Si es demasiado evidente que el precio de un cuadro no se determina por la suma de los elementos del costo de producción – materia prima, tiempo de trabajo del pintor – y si las obras de arte proporcionan un ejemplo de oro a quienes pretenden refutar la teoría marxista del valor trabajo (que, por otra parte, otorga un status de excepción a la producción artística), es quizás porque se define mal la unidad de producción o, lo que viene a ser lo mismo, el proceso de producción”¹⁵.

La dominación sería imposible sin la sumisión de los dominados a los dominantes. Las estrategias que plantea cada grupo en esta lucha difieren, esto responde al lugar que ocupan en el campo.

En relación a este análisis, Bourdieu introduce un concepto central en su teoría, que acompaña al concepto de campo, que es el de habitus. El habitus hace

¹⁵ Bourdieu, Pierre. **op. cit.** p. 156.

referencia a cierta categoría de prácticas y acciones que producen los agentes que forman parte del mismo espacio social; el cual hacen referencia Chauviré y Fontaine:

“El habitus es productor de acciones, al tiempo que es, a su vez, producido por el condicionamiento histórico y social, lo que no significa totalmente determinado; engendra, de manera no mecánica, conductas objetivamente adaptadas a la lógica del campo social involucrado, y autorizadas, por tanto limitadas, por ella”¹⁶.

Se trata de una filosofía de las capacidades o habilidades adquiridas, aquellas que se distinguen como propias dentro del campo. Tal como se ha señalado anteriormente, el habitus tiene que ver con formas de sentir y pensar que están originadas por el lugar que se ocupa en la estructura social del campo. Asimismo los autores franceses señalan:

“Bourdieu insiste en el carácter incorporado de los habitus que inscribe en los cuerpos, gestos, posturas, ciertos aspectos del condicionamiento social, los que aparecen así como “naturales” a los agentes, que sólo los captan a través de sus habitus”¹⁷.

Estas prácticas son propias de cada campo, están incorporadas en los agentes que lo integran, en los actores, las cooperativas de teatro, las salas y el Estado. A continuación se describirá las principales características de cada circuito de producción que forman parte del campo de las artes escénicas.

Los diferentes circuitos de producción que forman parte del campo teatral

En principio, se puede diferenciar la coexistencia de distintos circuitos de producción que funcionan dentro del campo teatral.

“Distinguimos en la actividad teatral, tres circuitos económicos que, aunque mantienen cierto tipo de relación entre sí, poseen características que los diferencian claramente. Así tenemos: un circuito público, un circuito comercial y un tercer circuito denominado alternativo”¹⁸.

¹⁶ Chauviré, Christiane. y Fontaine, Olivier. **op. cit.**, p. 68.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Berstein, Brenda. y Schargorosdsky, Héctor. *Los mercados del espectáculo en Argentina: circuitos alternativo, comercial y público.* p. 61.

Cada circuito define un modelo de producción de acuerdo a sus principales características. En primer lugar, se mencionarán algunas características de producción del circuito de teatro público.

El circuito de teatro público está integrado por las salas y teatros gerenciados por la administración pública. En la ciudad de Buenos Aires los teatros públicos son:

- El Complejo Teatral de Buenos Aires – CTBA – que desde el año 2000 nuclea artística y administrativamente a los teatros San Martín, Presidente Alvear, Regio, De la Ribera y Sarmiento- y depende del Ministerio de Cultura porteño. El complejo está avocado a la promoción de disciplinas artísticas como el teatro, la danza, la música, la manipulación de títeres y objetos, el cine y la fotografía. El CTBA realiza producciones propias o asociadas de teatro, danza y música y es una organización cultural sin fines de lucro.
- El Teatro Colón que, desde el año 2008, tiene su Ley Autárquica. Esto significa que el teatro cuenta con personería jurídica propia, autonomía funcional y autarquía financiera. La misión del teatro Colón es la de crear, formar, representar, promover y divulgar el arte lírico, coreográfico, musical – sinfónico y de cámara, y experimental.
- El Teatro Nacional Cervantes, que depende del Ministerio de Cultura de la Nación. La programación de este teatro privilegia a autores nacionales pero también incluye obras de repertorio universal.

En estos casos, el Estado, a través de la dirección de cada teatro, contrata los servicios de los actores, directores, compañías y así establece la programación, de acuerdo a los lineamientos artísticos que define y a los presupuestos establecidos anualmente y asignados en cada partida. Los teatros mencionados cuentan con personal especializado en cada una de las áreas, quienes son responsables de los aspectos artísticos, técnicos y administrativos. Cada uno de los teatros tiene como responsable a un director general. En lo que respecta a los valores y costos de las entradas de este circuito, se debe destacar que uno de los objetivos principales del Estado es el de facilitar el acceso de la comunidad a propuestas culturales de nivel y calidad, en muchos casos, a través de precios populares o entradas gratuitas.

En segundo lugar, se mencionarán algunas características que definen al circuito de producción comercial.

El circuito de producción comercial es aquel que llevan adelante los grandes productores y/o empresarios. Los productores invierten un capital económico en grandes producciones con el objetivo de obtener un capital rentable, obtener rédito económico de sus inversiones. Estos teatros también cuentan con personal especializado en cada una de las áreas, y los protagonistas de estos espectáculos suelen ser destacadas figuras de la televisión. Las obras elegidas en este circuito son, principalmente, grandes éxitos internacionales. En Buenos Aires, estos teatros, en su mayoría, se encuentran en la calle Corrientes o la zona céntrica de la Capital Federal y una característica particular es que los productores son dueños, propietarios o administradores de grandes salas, que superan las 500 localidades. En lo que respecta a los valores y precios que rigen en este circuito se debe plantear que son los más elevados, al menos en relación con el sistema público o alternativo. En la actualidad, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se contabilizan veintidós salas de teatro que forman parte de este sector, según fuentes de la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales – AADET¹⁹. A continuación las detallamos:

Apolo, Astral, Astros, Broadway, El Nacional, Gran Rex, La Comedia, La Plaza, Liceo, Lola Membrives, Chacarerean teatro, Coliseo, Luna Park, Maipo, Metropolitan Citi, Multiteatro, Opera, Picadero, Premier, Teatro Regina, Centro Cultural Konex, Tabaris.

El circuito de producción alternativo

Esta investigación está orientada a analizar la configuración y el funcionamiento del circuito de teatro alternativo, específicamente el rol de las cooperativas y salas teatrales que forman parte de este sector. Con el fin de desarrollar un estudio que permita analizar la evolución de los presupuestos destinados a él y observar si efectivamente hubo un crecimiento en términos económicos de su aporte en el periodo 2000 -2010. Sin embargo, previamente es necesario realizar un breve recorrido histórico que permita comprender la evolución del teatro alternativo desde sus comienzos hacia su funcionamiento.

¹⁹ <http://www.aadet.org.ar/teatros.asp>

Los orígenes del teatro independiente en Argentina, tal como ha sido denominado, pueden situarse hacia 1930. En el inicio de esa década, Leónidas Barletta fundó el Teatro Del Pueblo, con fuertes principios éticos, artísticos y culturales; una agrupación al servicio del arte. No obstante, ese año se produjo una grave crisis sociopolítica en el país que generó el primer golpe de Estado, quebrándose así el desarrollo institucional. Sin embargo, Barletta se propuso realizar una experiencia de teatro moderno para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general. En aquella época, los modos de producción del teatro independiente se caracterizaban por la cooperación, la organización democrática, la independencia del empresario y el control de la producción y de la distribución por los propios creadores – trabajadores del teatro. Uno de los rasgos más valiosos fue la puesta en práctica de un modelo autogestivo que lo diferenció de la producción empresarial. Lo que permitió y dio origen en 1930 al movimiento teatral independiente, que se extendió hasta mediados de la década del '70.

El teatro independiente nacional se caracterizó por mantener una activa militancia en contra del modelo teatral dominante, sin poseer jerarquías preestablecidas y por ser poseedor de una mística grupal. Al respecto el filósofo y docente José Pablo Feinmann plantea:

“Hay una serie de supuestos que expresan el alma de una época y – también – el alma del teatro independiente. Hay un teatro de arte y otro no artístico. El de arte está ligado a la vanguardia, a lo nuevo. El no artístico está ligado al lucro, al dinero, al espíritu burgués. El de arte avanza, el otro se caracteriza por su retroceso”²⁰

Hacia 1953, el grupo Nuevo Teatro, dirigido por Alejandra Boero y Pedro Asquini se constituyó como una Cooperativa de Trabajo Limitada²¹. Boero, referente y militante de los derechos de los trabajadores del teatro, fue una de las precursoras en la conformación de una cooperativa teatral. Su constitución significó la posibilidad de organizar la producción teatral independiente, sentando las bases recientemente mencionadas. Algunos de los elencos independientes que marcaron la historia y se caracterizaron por este modo de producción en aquella época fueron: “La Máscara”, “Fray Mocho”, “Teatro del Pueblo”, “Nuevo Teatro”, “Los independientes”, entre otros.

²⁰ “¿De qué es independiente el teatro independiente?, en Teatro. La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXIV, N° 70, Buenos Aires, 2003, Pág. 6.

²¹ “Breve historia del teatro independiente”, Teatro, la revista del Complejo Teatral de Buenos Aires, AñoXXIV, N° 70, Buenos Aires, 2003, Pág. 12.

En 1968, paradójicamente con la declinación del teatro independiente, se legalizaron las cooperativas. Al respecto el profesor Rubens Bayardo plantea:

“...si bien existían previamente como organizaciones autogestadas de hecho, a partir de ese momento fueron incorporadas al régimen laboral vigente mediante una resolución dada por la Asociación Argentina de Actores en consonancia con las leyes del trabajo y las convenciones colectivas correspondientes.”

Esta reglamentación de trabajo estableció que las agrupaciones de teatro alternativo serían legalmente Sociedades Accidentales de Trabajo, lo que comúnmente se denominan cooperativas. En definitiva, son asociaciones transitorias conformadas para la realización de un proyecto teatral. Teniendo en cuenta lo recientemente planteado, el productor teatral Gustavo Schraier explica:

“Tal vez por sus orígenes, a este sistema de producción alternativo que perdura en el campo cultural a través de las cientos de Sociedades Accidentales de Trabajo que se conforman anualmente, se lo sigue denominando o, mejor aún, confundiendo con el teatro independiente. Aquel, como el verdadero movimiento que fuera, con todos sus elementos característicos, ha desaparecido por completo subsistiendo en lo alternativo sólo algunos rasgos como sus formas sencillas y colectivas de producción y de autofinanciación, sus modos de organización democrática y cooperativa, la heterogeneidad estilística, la independencia creativa y finalmente, en determinados agrupaciones teatrales, un discurso personal a partir de una búsqueda estética particular”²².

Una de las figuras más emblemáticas de la historia del teatro alternativo ha sido la actriz, directora, docente y maestra Alejandra Boero. Tal como se ha mencionado previamente, ella enarboló la bandera en defensa de los trabajadores del teatro durante varias décadas, sin embargo los contextos políticos, económicos y sociales plantearon determinadas condiciones a la cultura y, especialmente, a las artes escénicas.

Uno de los períodos más trágicos de la historia contemporánea argentina fue sin duda el último golpe cívico - militar ocurrido entre 1976 - 1983. El campo de las artes escénicas fue uno de los sectores más golpeado por la dictadura, no solo por silenciar cualquier expresión artística que fuese considerada *subversiva*, sino por lo que significó la gran cantidad de secuestros, desapariciones y torturas que sufrieron innumerables actores, directores, dramaturgos, entre otros. En este

²² Schraier, Gustavo. Laboratorio de producción teatral 1. P. 33

período, el teatro se posicionó como un espacio de resistencia, se puede mencionar la experiencia de Teatro Abierto. En la misma, se reinscribía la grave crisis política e institucional por la que atravesaba el país convirtiéndose en un espacio de reflexión y denuncia.

En 1995, Alejandra Boero constituyó el M.A.T.E (Movimiento de Apoyo al Teatro). Integrado por actores, directores, investigadores, críticos de teatro, preocupados por la situación de las artes escénicas en la Argentina y, la falta de una clara política cultural en la que el teatro fuese valorado como espacio de intercambio, reflexión y crecimiento de creadores y espectadores. La creación de esta agrupación que involucró a gran parte de los integrantes del campo de las artes escénicas fue, sin lugar a dudas, el hecho bisagra en la posterior sanción de la Ley Nacional del Teatro Nº 24.800 en 1997. Esta ley significó la incorporación de nuevos derechos a los integrantes del campo teatral, especialmente a quienes durante años militaron desde la resistencia la producción teatral alternativa. Su sanción implicó la creación del Instituto Nacional del teatro, el organismo rector de la promoción y apoyo al teatro en todo el país. Dos años más tarde, en 1999, se creó el Instituto Proteatro, organismo que impulsa y fomenta la actividad teatral no oficial en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ambas instituciones serán analizadas en el segundo capítulo de este trabajo.

La historia del teatro independiente en Argentina se constituyó a partir de algunos de episodios descritos que caracterizaron y plantearon un modo de producción en este circuito. Como se ha observado hasta el momento, durante muchos años se utilizaron diferentes denominaciones para definir este circuito de producción. De acuerdo con el productor teatral Gustavo Schraier:

“El teatro producido bajo este sistema recibió, en los años posteriores a la declinación del teatro independiente, muchas otras denominaciones (experimental, cooperativo, de nuevas tendencias, off corrientes, under, off e incluso independiente) acordes a las nuevas corrientes del teatro mundial, a los espacios donde este tipo de disciplina circulaba y circula o simplemente a la dificultad de la crítica especializada para clasificar un tipo de teatro con un modo de producción particular”²³

En primer lugar, es necesario definir qué se entiende por alternativo.

²³ Schraier, Gustavo. *Laboratorio de producción teatral 1*. p. 33

“El concepto alternativo está referido a una actividad de cualquier género, especialmente cultural, que se contrapone a los modelos oficiales comúnmente aceptados”²⁴.

Teniendo en cuenta esta definición, se plantea que el circuito alternativo se diferencia tanto del comercial y del público dado que tiene un modelo que se contrapone a los mencionados anteriormente. Se analizarán algunas características que lo definen en esta época.

Las propuestas artísticas en este circuito poseen características experimentales muy desarrolladas y valoradas por los distintos agentes que integran el campo teatral. Los espectáculos cuentan, en general, con una libertad creativa en términos de producción que, en algunos casos, los distingue y los vuelve singulares. Se construyen códigos y lenguajes propios que definen una impronta, un estilo, un modo de producción que identifica al elenco, al proyecto o a la cooperativa. Paulo Ricci, programador de Beckett Teatro, plantea lo siguiente en relación a los lenguajes hegemónicos en el circuito de producción alternativo:

“Las preocupaciones estéticas y los lenguajes se relacionan con un contexto de época, y que con la modificación de dicho contexto encontrarán también sus cambios, sus modificaciones y sus nuevas formas. El teatro independiente deberá despojarse una y otra vez de las estéticas dominantes, de los lenguajes hegemónicos para volver a reconocerse como alternativo, independiente, precisamente de esas voces unívocas. Si lo que hoy es alternativo dentro de diez años se ha convertido en hegemónico, quienes se precien para entonces de independientes o rupturistas se descubrirán discutiendo con esos lenguajes para entonces legitimados, digeridos y cristalizados”²⁵.

Se podrían mencionar algunos ejemplos de compañías que produjeron sus espectáculos en el circuito alternativo y que han sido reconocidos por los agentes del campo por sus producciones tan renovadas y singulares, o también por las actuaciones del elenco y que han obtenido diversos premios o menciones. Algunos de ellos son *El periférico de Objetos* (Daniel Veronese, Ana Alvarado, Emilio García Wehbi), *El Patrón Vázquez* (Rafael Spregelburd, Andrea Garrote), *Compañía y Teatro Timbre 4* (Claudio Tolcachir).

²⁴ <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=alternativa>

²⁵ Bordegaray, Lucho. “Sendas estrechas para la escena independiente”, en: Revista Funámbulos, Nº 29, 2009. p. 17.

Los espectáculos del circuito alternativo se presentan habitualmente en salas o espacios teatrales que no superan las 300 localidades, según lo considera la Ley Nacional de Teatro N° 24.800. En algunos casos, estos espacios son convencionales, mantienen la tradición del teatro a la italiana y, en otros casos, no. Esta situación colabora y fomenta el desarrollo de propuestas experimentales que plantean otro tipo de configuración del espacio teatral y, por lo tanto, contribuye a la realización de propuestas artísticas singulares. Y principalmente, de acuerdo a lo que habilita y regula la ley. Como se ha mencionado en las aclaraciones al inicio del trabajo, a partir de lo sucedido en Cromañón en el año 2004, se produjeron cambios sustanciales en la reglamentación de salas o espacios teatrales. Para las leyes, el teatro independiente como tal no existía, su relación con el Estado se formaliza después de la tragedia de Cromañón. Al respecto Mercedes Halfón y Sonia Jaroslasky señalan:

“A fin del año 2006, se sanciona la ley N° 2.147 que establece requisitos y regula el funcionamiento de las salas de teatro independiente. Allí se contemplaba – y por eso aparentaba una cierta flexibilidad - a todos los teatros que hubieran iniciado su actividad antes de la fecha de la sanción de la ley. O sea, se reconocía la preexistencia de las salas. A continuación, pero bastante tiempo después, se incluyó en el Código de Planeamiento Urbano la figura de Teatro Independiente. Algo bastante positivo, ya que la aparición en este código daba a la ley una mayor efectividad, haciendo llegar sus ideas hasta las manos de los inspectores. Aún así, el clima venturoso que se venía percibiendo comenzaba a diluirse, y la sensación de los representantes de las salas era la de estar presos de las leyes...El siguiente paso llegó en 2007 con la sanción de la ley N° 2.542, en la que se creaba la denominación “sala de teatro independiente” para regular la habilitación de las nuevas salas. Esta ley ya directamente no contó con la aprobación de los representantes porque la consideraron como una reglamentación con la que resultaba imposible abrir un espacio alternativo. Aumentaron las exigencias edilicias, haciendo muy costoso montar una sala, además de aplicar la ley de accesibilidad (la ley para el acceso de personas discapacitadas) de manera completa”²⁶.

De acuerdo con los datos que han sido proporcionados (entrevista realizada personalmente, abril 2014) en la entrevista realizada a Carlos Andrada del Instituto Proteatro (Instituto para la Protección y el Fomento de la Actividad Teatral no oficial de la Ciudad), el registro de las salas alternativas registradas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el período 2000 - 2010 son ciento veinticinco (comunicación personal, abril 2014):

²⁶ Halfón, Mercedes y Jaroslasky, Sonia. Después del temblor. p. 30.

El pasillo, Espacio callejón, La otra orilla, Payró, La carbonera, Anfitrión, Del sur, La tertulia, El Kafka, La scala de san telmo, De la fábula, Centro cultural G.I.T, Andamio 90, Celcit, El galpón de catalinas, Alta, Carlos Parrilla, Actor´ s studio, Del pueblo, Ift, Espacio urbano, El cuervo, Federico García Lorca, Del artefacto, Lo de guidi, El bululú, El quijote, El astrolabio, Casa moreno, El colonial, Cara a cara, El vitral, Empire, La voltereta, Paternal teatro, Espacio Ecléctico, Terraza teatro bar, El ojo, Caliban, Espacio Aguirre, La máscara, La galera galpón de arte, La clac, Circuito cultural barracas, Centro cultural teatro fray mocho, El portón de Sánchez, Carlos trigo, Delborde espacio teatral, Auditorio cendas, Sportivo teatral, Huella club de arte, Teatro de flores, Centro creativo cabildo, El crisol, Galpón ve, Boedo pan y arte, Espacio artístico Colette, Puerta roja, Centro de estudios artísticos, Del viejo palermo, Templum, Luis avehil, El excéntrico de la 18, Carlos carella, Belisario, Mimo teatro escobar –Lerchundi, Apacheta, Patio de actores, El grito, Corrientes azul, El camarín de las musas, Del abasto, Boedo XXI, Espacio abierto, Sala 420, La maravillosa – sala – estudio, 1/2 mundo club de arte, Encuentro, La salita espacio cultural, Taller del ángel, La ranchería, Abasto social club, El búho, Entretelones, La sodería espacio artístico, Gargantúa, Noavestruz, El farabute, Korinthio teatro, Espacio tbk, El bardo teatro studio, Centro cultural raíces, Sentimiento, Madera de sueños, Timbre 4, El piccolino, Manufactura papelera, Orfeo, Beckett teatro, Espacio cultural pata de ganso, El fino, Auditorio ben ami, El duende, Velma café, Teatro de san telmo, La ratonera cultural, Silencio de negras, El espión, Dandelión, Ritualarte, La fuga cabrera, Vera vera teatro, El cubo, Imagine, Mediterránea – espacio de arte, Chacarereanteatre, Castorera, Galpón multiespacio, Oeste, El recoveco para abajo, El desguase, La carpintería teatro, El extranjero.

Las salas de teatro son, en términos de Bourdieu, uno de los principales agentes que forman parte del campo teatral. El rol que cumplen es fundamental en lo que refiere a la fase de explotación o exhibición de un espectáculo artístico. Las salas forman parte de las denominadas *organizaciones de las artes* y permiten completar el proceso de producción, distribución y consumo de los proyectos artísticos. En este sentido, el Dr. Oscar Moreno señala:

“Los productos de las artes son de dos características, básicamente únicos o reproducibles. Reproducibles en términos de productos que necesitan de un proceso industrial, electrónico o digital entre la producción artística y el consumo. Los productos únicos, en general se producen, distribuyen y consumen a través de las organizaciones

vinculadas a las artes, como los museos, los teatros, los centros culturales. Mientras que en los productos reproducibles lo que aparecen son las organizaciones de las industrias culturales. Discográficas, productoras audiovisuales, editoriales de libros, etc.”²⁷.

Los programadores de las salas alternativas son quienes seleccionan los espectáculos que forman parte de su cartelera y los criterios de la programación responden a distintos intereses. De acuerdo a J. Zak (entrevista realizada personalmente agosto, 2014. Ver anexo²⁸), algunos de los motivos están relacionados con la calidad de la propuesta, la línea estética del espectáculo, el lugar que ocupan en el campo los actores, directores y el elenco, los textos elegidos – si son autores nacionales, extranjeros, creaciones colectivas-, entre otros. Estos son algunos de los motivos que fundamentan estas decisiones.

Sin embargo, es el Estado el agente que cuenta con una posición dominante dentro de este campo ya que es el que determina la cantidad, los montos y los tipos de subsidios que las cooperativas y las salas reciben, es decir que estas “juegan” con las reglas que este les impone.

Asimismo es importante tener en cuenta la influencia de la lógica de mercado que impera en el circuito, tomar en consideración algunas características de su funcionamiento, a fin de poder analizar la relación entre oferta y demanda que existe en el sector mencionado.

En este sentido, cabe mencionar por ejemplo, que los contratos y acuerdos que se establecen entre una cooperativa y una sala, se realizan habitualmente por el lapso de dos meses, el equivalente a ocho funciones, lo que representa una función por semana. En principio que, en el transcurso de ese período y ante la merma de público, son las salas y también las cooperativas quienes deciden, en algunas ocasiones de común acuerdo y, otras veces no, no renovar los contratos debido a la poca rentabilidad de los proyectos y también dado que no cumplen con los objetivos propuestos. Este factor también potencia la permanente circulación de espectáculos en el circuito alternativo. El comportamiento de las salas y las cooperativas teatrales en el mercado cultural refleja y simboliza el funcionamiento del sistema capitalista dominante. Nadie quiere perder capital económico ni tampoco capital simbólico y, de esta manera, asegurarse formas de

²⁷ Moreno, Oscar. *Políticas culturales. Algunos conceptos necesarios para el debate sobre su significado*. p. 105.

²⁸ Anexo. p. 97.

dominación y de poder entre los agentes del campo teatral, tal como plantea Bourdieu. Pero aquí cabe destacar que son los programadores de las salas, uno de los responsables de este funcionamiento. Como se ha mencionado anteriormente, las salas registradas y habilitadas por el organismo de control de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires están en condiciones de acceder a los distintos subsidios que les permiten incrementar el valor patrimonial del teatro, acondicionar y equipar los espacios. Pero también, en caso de estar subsidiadas, tienen la obligación por ley de presentar una programación que cubra en el transcurso del año, al menos ocho meses en total, con un mínimo de dos funciones semanales los días viernes, sábados y domingos en horario central. Teniendo en cuenta lo que sucede en torno a la sistemática rotación de espectáculos, en muchas oportunidades, son los teatros quienes deciden tener circulando por sus salas distintos proyectos por un lapso de dos meses, y así conservar cierta estabilidad de público y no exponerse a una pérdida tanto económica como también simbólica.

En este caso, se observa como el valor de la cultura refleja la producción de proyectos a corto plazo, siendo el período de explotación de los espectáculos muy breve. En el proceso de producción, distribución y consumo que atraviesan las organizaciones de las artes, tales como los teatros del circuito alternativo, resulta imposible planificar o proyectar más allá de esas ocho funciones, observándose así un *habitus*, una práctica sistematizada, que obliga a los agentes a producir bienes culturales en el corto plazo.

Las salas descritas anteriormente que integran el circuito alternativo, comprenden diferentes zonas de la Capital Federal tales como Palermo, Villa Crespo, Boedo, Almagro, el Abasto, San Telmo, La Boca, Barracas, Chacarita, Colegiales, entre otros barrios. También se debe destacar que son los espectáculos de este circuito los que renuevan la escena contemporánea y, en ocasiones, son seleccionados para participar en festivales nacionales o internacionales por su ya mencionado lenguaje experimental. Esta situación también permite, en algunas ocasiones, que varios espectáculos que logran posicionarse en el circuito alternativo puedan, posteriormente, formar parte de la programación del circuito público o el comercial. En esos casos, estos espacios de legitimación como los festivales, abren nuevos caminos a los proyectos alternativos. Se debe destacar algunos espectáculos que han sido producidos en el circuito alternativo y luego han formado parte de la programación del circuito

comercial tales como *La omisión de la familia Coleman* y *El viento en un violín*, dirigidos por Claudio Tolcachir, primero en Timbre 4 y, posteriormente, en el Paseo La Plaza. Esto se podrá observar en la entrevista mencionada anteriormente (ver anexo²⁹).

En consecuencia, se presentan diferentes estrategias y dispositivos de reconocimiento y legitimación desarrollados por los agentes de este campo, que hacen a la conformación de su identidad diferencial y al poder con que cuentan y quieren obtener cada uno de ellos.

Por un lado el reconocimiento estaría dado por medio de las posibilidades de desarrollo de los espectáculos, los premios y títulos y por otro por el consumo, circulación y ámbito de producción de las obras teatrales, ubicándose también el uso los de medios de comunicación masiva y especializada. Al mismo tiempo es posible señalar algunos factores que hacen a la legitimación de las salas y cooperativas: la capacidad de convocatoria de las obras, como es ella recibida por los espectadores y críticos, su durabilidad (en el imaginario social si está más tiempo en cartel tiene un plus de calidad con respecto al resto), el elenco que la conforma, así como la selección para participación en festivales.

En lo referente a las problemáticas en este circuito de producción, se puede ubicar como cuestiones centrales la escasez de recursos económicos con los que cuentan las cooperativas y la falta de un plan de financiamiento acorde a la naturaleza del proyecto. Este es otro de los motivos que dieron origen a esta investigación y que se analizará en el siguiente apartado. Según conversaciones mantenidas con la secretaria gremial de la Asociación Argentina de Actores, Mirta Israel, (entrevista realizada personalmente, mayo, 2014), la poca planificación en términos administrativos y económicos ha sido planteada como una debilidad en este sector.

Como se ha mencionado anteriormente, los elencos teatrales denominados "cooperativas" se inscriben en la Asociación Argentina de Actores bajo el nombre de Sociedad Accidental de Trabajo. Esta denominación responde a una lógica de producción determinada por esta institución, dado que en su mayoría los elencos producen de forma circunstancial y por proyecto. Las cooperativas tienen escasos conocimientos en materia de gestión, administración y sobre todo, llevan a cabo lo que se denomina un plan de producción puesto que son sus integrantes

²⁹ Anexo. p. 97.

aquellos que deciden invertir un capital económico determinado que luego esperan recuperar en el ciclo de la explotación del espectáculo.

Se enumeran a continuación algunas debilidades en relación a las problemáticas económico - administrativas que presentan las cooperativas de teatro según lo planteado por la Secretaría Gremial de la A.A.A:

- invierten un capital económico determinado sin realizar una planificación de producción que contemple un plan de gastos e ingresos.
- desde que se constituyen e inician un proyecto no suelen conformar un equipo de producción especializado capaz de realizar un plan de trabajo acorde a la naturaleza del proyecto.
- toman la mayor cantidad de decisiones en el área económica - administrativa sin tener conocimiento o estudio previo en relación al área mencionada.
- se constituyen a partir de objetivos exclusivamente artísticos, relegando así otros objetivos de tipo administrativo, económico, profesional.

De este modo queda en evidencia la necesidad de fortalecer la gestión en relación al área económico - administrativa en el circuito de teatro alternativo.

Según la Asociación Argentina de Actores, las cooperativas teatrales están constituidas por actores, directores y asistentes que se conforman en elencos, colectivos artísticos, entre otras denominaciones. Esta situación, por su propia definición, plantea un horizonte al menos complejo en términos de proyección, de objetivos a corto plazo. Las cooperativas se constituyen por diferentes motivos.

“En la cultura, en el espectáculo, tenemos que tener cuenta tres dimensiones de los proyectos:

- dimensión personal: artística, expresiva, profesional.
- dimensión colectiva: equipo del proyecto, reconocimiento profesional.
- dimensión social: alcance de las actividades, números e intensidad de beneficiarios del proyecto”³⁰.

³⁰ Pérez Martín, Miguel Ángel. *Gestión de proyectos escénicos*. p. 32.

Pero la denominación que le otorga la Asociación Argentina de Actores a los grupos de teatro es el de cooperativa. Según señala la Región de la Alianza Cooperativa Internacional:

“Una cooperativa es una asociación autónoma de personas que se han unido voluntariamente para hacer frente a sus necesidades y aspiraciones económicas, sociales y culturales comunes por medio de una empresa de propiedad conjunta y democráticamente controladas. Es decir, la cooperativa es una empresa que se posee en conjunto y se controla democráticamente”³¹.

A través de esta asociación, en el caso de las cooperativas teatrales, se establece un acuerdo entre actores, directores y asistentes, en donde se definen roles y funciones que cada uno cumple de manera voluntaria. Este acuerdo se establece, a través del acta compromiso, que da origen legal, en la Asociación Argentina de Actores, a la cooperativa de teatro. La constitución de una cooperativa permite al elenco o grupo de teatro adquirir una entidad jurídica en el campo teatral. Esto significa la posibilidad de acceder a subsidios públicos del Estado, a definir un modelo de trabajo, a establecer una estructura organizacional, en definitiva, a darle entidad y visibilidad de proyección en el sector. Retomando algunas observaciones que fueron planteadas en los orígenes y evolución del teatro alternativo, las cooperativas refieren a un modo de autogestión y organización que sienta las bases en una estructura horizontal y es el sistema de producción más desarrollado dentro del campo y, particularmente, en el circuito de teatro alternativo.

Las cooperativas teatrales son organizaciones culturales que se constituyen mediante recursos humanos, económicos, artísticos, de infraestructura, que van definiendo una manera de trabajo. Las organizaciones que desarrollan espectáculos son portadoras de valores simbólicos, culturales, construyen dinámicas de trabajo que las caracterizan, establecen roles y funciones para cada uno de los integrantes. En cada organización hay objetivos en común: a corto, mediano y largo plazo.

Por un lado, según define el Instituto Proteatro, existen los grupos de teatro eventuales, que se reúnen para desarrollar un proyecto en particular.

³¹ <http://www.aciamericas.coop/Principios-y-Valores-Cooperativos-4456>

Pero por otro lado también se conforman aquellas organizaciones que trabajan a largo plazo, denominados grupos estables. Son aquellas compañías de teatro que trabajan al menos, desde hace dos años según el mismo instituto y tienen objetivos a largo plazo, otra visión de la actividad teatral, ven y van más allá. Esta visión responde a la posibilidad de pensarse con otra proyección. El circuito de teatro alternativo está compuesto por estos dos grandes grupos: los grupos eventuales y los grupos estables.

Teniendo en cuenta la información proporcionada por la secretaría gremial de la A.A.A (entrevista mencionada anteriormente mayo, 2014), a continuación se analizará la cantidad de cooperativas que se han inscrito en las salas o espacios teatrales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el período 2000 - 2010. De esta manera, se realizarán algunas aproximaciones que permitan analizar cuantitativamente lo que sucede en este circuito de producción, en los elencos que se constituyen en cooperativas y en el modelo de producción que utilizan; a fin de, en el siguiente capítulo, establecer una relación entre la cantidad de cooperativas inscritas en este período y aquellas que recibieron subsidios de los organismos públicos seleccionados. Sin embargo, es necesario realizar algunas aclaraciones pertinentes.

En primer lugar, cabe señalar que la A.A.A no cuenta con estadísticas relevadas en torno al tema tratado en este trabajo. Por lo tanto, los datos numéricos que se presentarán a continuación son datos generales. El período de análisis al que se ha podido acceder comprende desde septiembre de 2002 a diciembre de 2010.

En segundo lugar, que las cooperativas se inscribieron y, actualmente se inscriben, bajo dos sistemas posibles:

- Integral: este sistema se regirá por puntaje, siendo el mínimo un punto y el máximo tres. Esta división estará planteada por los aportes monetarios que realicen los integrantes de la cooperativa y por la división de tareas, roles y funciones que ocupen en la organización.
- Con producción: a diferencia del sistema anterior, este incorpora la figura de un empresario que decide invertir un capital económico determinado.

Los datos relevados incluyen ambos sistemas de producción sin poder determinar qué porcentaje específico corresponde a cada sistema. De todos modos, la propia secretaría gremial informó que el sistema más desarrollado es el integral debido a la poca rentabilidad económica que generan los proyectos en el circuito de producción alternativo. También se debe señalar que, en los números detallados en la tabla *Datos A.A.A* (ver página siguiente), están contemplados aquellos casos de cooperativas inscritas que no han desarrollado sus proyectos debido a diversos factores.

En tercer lugar, se debe advertir que las cooperativas inscritas han realizado contratos de sala en espacios teatrales radicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires habilitados por ley y que forman parte de esta jurisdicción.

En cuarto lugar y, según el Estatuto de la Asociación Argentina de Actores, se debe aclarar que son *integrantes* de la cooperativa: actores, directores, asistentes, apuntadores, traspuntes, coreógrafos y bailarines. Los *otros integrantes* pueden ser iluminadores, vestuaristas, escenógrafos, etc. Esta diferenciación entre los integrantes y otros integrantes de la cooperativa plantea un modelo de producción. Los integrantes cobran sus haberes por medio de la Asociación, quien deduce el aporte del 6 % sindical. Mientras que los "otros integrantes" reciben sus haberes a través de la cooperativa, presentando recibos correspondientes por sus servicios y no se le descuenta el 6 % sindical debido a que la personería gremial no los contempla en el estatuto vigente. Esto último implica que el primer grupo de integrantes son quienes constituyen la cooperativa mientras que el segundo grupo queda excluido de esta estructura inicial, no reconociéndose en ella el rol central que estos cumplen. A partir de esta situación, desde la A.A.A, no se contempla en la misma estructura el rol que ocupan los "otros integrantes" como parte central de la cooperativa.

A partir de los datos proporcionados por la A.A.A, es posible obtener estimativamente la cantidad de cooperativas promedio inscritas por año. Teniendo en cuenta la información referida a la cantidad de cooperativas inscritas entre 2002 y 2010, sin contar con datos específicos, y con la finalidad de efectivizar comparaciones, se trabajará con estos datos.

Datos de la A.A.A

Cantidad total de cooperativas inscritas en la A.A.A hasta diciembre de 2010	16.170
Cantidad total de cooperativas inscritas en la A.A.A hasta agosto de 2002	-10.289
Cantidad total de cooperativas inscritas en la A.A.A entre septiembre de 2002 y diciembre de 2010	= 5.881

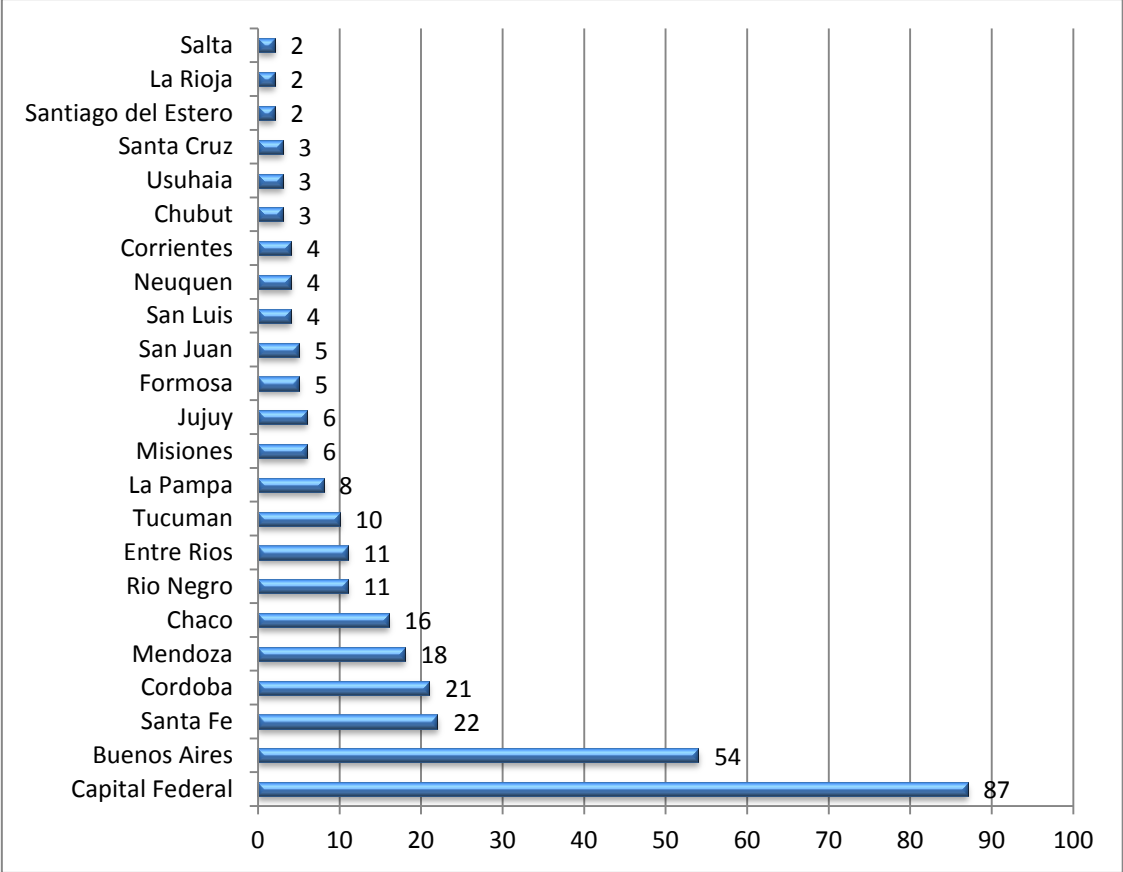
Cálculo promedio de inscripciones anuales

Cantidad total de cooperativas inscritas en la A.A.A entre septiembre de 2002 y diciembre de 2010	5881 /
Cantidad total de meses en el período septiembre de 2002 a diciembre de 2010	100
Cantidad total de cooperativas inscritas por mes	= 59
Cantidad total de cooperativas inscritas cada año en el período septiembre de 2002 a diciembre de 2010	708

A partir de las problemáticas planteadas hasta el momento y los datos anteriores referidos a las cooperativas que se conformaron en este período y la cantidad de salas, se puede determinar algunas características generales sobre la producción en este circuito.

En primer lugar, es necesario destacar en términos cuantitativos que la Ciudad Autónoma de Buenos Aires cuenta con la mayor cantidad de salas alternativas en todo el país, según los datos brindados por el I.N.T hasta el año 2010.

Cantidad de salas alternativas en todo en todo el país



Fuente: I.N.T

También se observa que este circuito refleja un sector dinámico de la cultura teatral porteña, que la distingue y posiciona como referente en el ámbito nacional.

Sin embargo, la cantidad de los espectáculos no está necesariamente relacionada con la calidad de los mismos. Retomando algunas ideas de Bourdieu y lo que significa la disputa por los espacios de poder, sobre todo por el capital simbólico que este confiere, se plantea que son pocas aquellas cooperativas que logran posicionarse y sostenerse en términos artísticos. La articulación de los aspectos económico – administrativos, aportan herramientas necesarias que favorecen el desarrollo de las cooperativas de teatro mediante un abordaje integral, que articula recursos para la gestión y administración de bienes culturales.

La apertura de las distintas salas o espacios teatrales durante el transcurso del período 2000 – 2010, contribuyó a la dinámica del circuito, de un mercado de producciones culturales que se ha ido expandiendo. No obstante este crecimiento, las salas siguen disputando espacios de poder y legitimación en el circuito. Este posicionamiento constante se produce, también, por las reglas que el propio campo plantea. Los acuerdos que realizan las salas y las cooperativas para la realización de ocho funciones producen una constante rotación de espectáculos que permite la afluencia de público. Las salas necesitan una afluencia de público que les permita auto sustentarse, no solamente a través de sus espectáculos, sino en muchos casos, por otros sistemas de ingresos. Algunas de las salas del circuito alternativo se caracterizan por desarrollar otras actividades tales como escuelas de teatro, cursos, seminarios, talleres, restaurants, bar, etc.

A partir de lo observado en torno a las dificultades presentadas en el aspecto económico, estudiar los diferentes tipos de financiamiento del sector permitirá implementar otras estrategias que fomenten y colaboren al desarrollo de los proyectos alternativos.

I b–Fuentes de financiamiento de las cooperativas de teatro

Como se ha señalado en el capítulo anterior, una de las problemáticas de las cooperativas de teatro es la falta de sustentabilidad económica, de modo que es necesario plantear las distintas fuentes de financiamiento que se pueden desarrollar.

Una de las principales dificultades que se le presentan a los espectáculos del circuito alternativo está relacionada con la falta de elaboración y ejecución de un plan de financiamiento acorde a la naturaleza de cada proyecto. A pesar de que en el segundo capítulo se analizarán los subsidios otorgados por los distintos organismos públicos, es pertinente plantear las diversas fuentes de financiamiento que existen y permiten a las cooperativas de teatro financiar los proyectos en el campo de las artes escénicas. La creatividad de un proyecto teatral está dada tanto por su propuesta artística como por su forma de producción, proceso compuesto por diferentes fases y cuyo gasto varía en función de la demanda de cada uno de ellas. En este sentido, es fundamental tener una aproximación a este último a fin de poder llevar adelante un plan de financiamiento de acuerdo con las particularidades, que sea viable y factible de realizar ya que la capacidad de financiarse está íntimamente relacionada con la sustentabilidad económica del mismo a largo plazo. Por lo tanto, la clave de esta cuestión radica en la capacidad de desarrollo por parte de los responsables de los proyectos, de estrategias vinculadas a la obtención de diversas fuentes de financiamiento.

Según la Lic. en Gestión Cultural por la Universidad de Guadalajara Marisa de León:

“Se conocen cuatro tipos fundamentales de procedencia de ingresos: directa, indirecta, interna y externa, sin embargo en cada una de ellas pueden intervenir uno o varios de los agentes que apoyan o subsidian el arte y la cultura, tales como el gobierno federal, los gobiernos estatales y municipales, los fideicomisos, fundaciones y asociaciones filantrópicas, además de la sociedad civil en general, estudiantes, asociaciones civiles, empresas y negocios”³².

³² De León, Marisa. *Producción de espectáculos escénicos*. p. 58.

Tipos de procedencia del financiamiento

Directa:

- *Presupuesto o capital inicial propio:* cuando la organización cuenta con recursos producto del ahorro de otras producciones o actividades, o bien cuando los integrantes aportan diversas cantidades.
- *Recursos adicionales:* son aquellos ingresos provenientes de rifas, bailes, sorteos, fiestas, cualquier tipo de evento que convoque amigos, colegas y personas interesadas en apoyar la iniciativa del colectivo artístico.

Indirecta:

- *Subsidios públicos:* son aquellos recursos económicos que brindan los organismos públicos a la actividad teatral alternativa, que permite financiar entre otras cosas: parte de la producción de un espectáculo, a grupos estables, eventuales, al equipamiento, funcionamiento e infraestructura de las salas teatrales, eventos, etc. Algunos de los organismos públicos son, el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro, el Instituto Nacional del Teatro, entre otros.
- *Fondo de ayudas:* el programa Iberescena es un fondo económico concursable en el cual se conceden medios financieros a gestores y creadores cuyos objetivos son: ayudar a redes, festivales y espacios escénicos para la programación de espectáculos, ayudar a la coproducción de espectáculos iberoamericanos de artes escénicas, ayudar a procesos de creación escénica iberoamericana en residencia y proyectos especiales.
- *Créditos:* son préstamos que otorgan distintos organismos públicos a tasas accesibles. Uno de ellos es el que otorga el Fondo Nacional de las Artes destinado a los artistas o cooperativas para la compra o refacción de un inmueble, montaje de obras teatrales, insumos, materiales artísticos, adquisición de instrumentos musicales, etc.
- *Becas:* las becas tienen diferentes formas de aplicación y distintos fines. Algunas de ellas se traducen en dinero para viajar, la cobertura de una

estadía, el alojamiento, dinero para la formación y / o especialización en un carrera de grado o posgrado. Una beca es el puente entre una buena idea y quienes cuentan con el dinero para apoyar su realización (sea el Estado a través de sus organismos, empresas privadas, fundaciones u organismos internacionales, organizaciones de la cultura, etc.). Las becas implican un proceso a mediano y largo plazo ya que una vez que se aplica se establece un tiempo para su implementación.

- *Donativos*: se pueden obtener en dinero o en especie, materiales, bienes o servicios. Es decir, materias primas, promoción, impresiones, fotocopias, transportes, equipos, mobiliario, vestuarios, pintura, espacio para ensayos, entre otros. También se puede considerar que un grupo de colaboradores, socios, promotores o amigos, aporten cantidades voluntarias al grupo o para el proyecto específico.
- *Crowdfunding*: consiste en una forma de financiamiento colectivo a través de una plataforma virtual, en la que los colaboradores aportan dinero a cambio de algún tipo de recompensa como por ejemplo, entradas para el espectáculo, objetos intervenidos, etc. Esta plataforma virtual permite dar a conocer el proyecto que se está realizando como también la posibilidad de que diferentes personas que viven en distintos países aporten al proyecto a través del sistema digital. Las dos plataformas que funcionan en Latinoamérica son Ideame y Panal de Ideas.
- *Patrocinios*: se refiere a la ayuda económica o de otro tipo que, generalmente con fines publicitarios o fiscales, se otorga a una persona o a una entidad para que realice la actividad a la que se dedica. Tiene que ver con la negociación de apoyos económicos que la organización artística establece con aquellas empresas públicas o privadas a cambio de beneficios mutuos previamente convenidos.
- *Coproducción*: es donde intervienen dos o más organizaciones invirtiendo su capital (dinero, bienes, servicios) para financiar o dar respaldo organizativo a un evento artístico. Cada organización define previamente la forma de

participación y las condiciones generales del proyecto. En este caso, los riesgos o beneficios son compartidos entre las partes involucradas.

- *Incentivos*: son estímulos a través de transferencias de recursos a los productores culturales para realizar obras mediante solicitudes directas a fundaciones, organizaciones e instituciones públicas.
- *Mecenazgo*: es el aporte que pueden hacer comercios y empresas que tributan parte de lo que pagan en ingresos brutos a proyectos culturales declarados de interés por el Consejo de Promoción Cultural y aprobados por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Interna:

- *Canjes comerciales*: son aquellos intercambios de servicios, recursos materiales, promoción, etc., entre una empresa, comercio o medio de comunicación y un proyecto teatral.
- *Alquiler*: está vinculado a la renta que se pueda realizar de aquellos equipos de sonido, iluminación, o bien, instrumentos, vestuario, utilería, etc, que la organización posea y no utilice y pueda representar una recuperación del dinero invertido en el proyecto.
- *Venta de artículos promocionales – merchandising*: son aquellos artículos relacionados con el espectáculo. Pueden ser camisetas, gorras, calcomanías, tazas, vasos, etc., y también aquellos productos que el público consume tales como gaseosas, golosinas, etc. Esta metodología es utilizada en el teatro comercial pero no ha sido bien explotada en el circuito de producción alternativo. Para ello es fundamental saber a qué público el proyecto está destinado y a partir de ahí será más visible el tipo de artículo que se pueda promocionar.

Externa:

- *Venta de publicidad*: son aquellos ingresos generados por la comercialización de espacios publicitarios en programas de mano, afiches o postales del espectáculo, etc.
- *Venta de funciones*: es posible realizar negociaciones anticipadas con empresas, organizaciones, escuelas, Universidades, sindicatos, instituciones, etc., con el objetivo de promocionar el espectáculo y gestionar el pago por adelantado de un porcentaje de la función a fin de contar con recursos económicos desde la preproducción del proyecto.
- *Venta de entradas*: la venta anticipada y con descuento de preventa ayuda a generar expectativa y puede ser atractivo en la medida en que el público puede obtener descuentos si adquiere las entradas con anticipación.

Hasta aquí se ha planteado los distintos tipos de financiamiento que se pueden implementar en el sector. Sin embargo, tal como se ha mencionado en el primer capítulo, una de las dificultades de las cooperativas de teatro es que generalmente no cuentan con un equipo de profesionales especializados en este tema, que sean capaces de llevar a cabo las estrategias más propicias acorde a cada proyecto. Ese lugar comúnmente es ocupado por los actores, asistentes y directores. En relación a este tema, la Lic. De León señala:

“En un proyecto escénico es necesario definir a quién le compete la responsabilidad de la procuración de fondos, ya que generalmente se considera que es el equipo de producción el encargado de llevar a cabo esta importante tarea. Lo más recomendable es contar con una persona o un equipo de trabajo que se dedique específicamente a la recaudación de fondos y que, a su vez, mantenga una estrecha comunicación y relación con el equipo de producción, así como con el gestor del proyecto. Esta persona será la encargada de la recolección de recursos financieros”³³.

Independientemente de los subsidios públicos que otorga el Estado, a través de los diferentes organismos que se analizará en el capítulo II, se observa que este circuito de producción plantea un desafío: elaborar y desarrollar determinadas estrategias en lo que refiere al diseño y ejecución de un plan de financiamiento.

³³ De León, Marisa. **op. cit.**, p. 63.

Capítulo II

II a - Subsidios otorgados a las cooperativas de teatro en el período 2000 – 2009 por el Fondo Nacional de las Artes.

En los tres apartados del II capítulo del presente trabajo, se analizarán los subsidios de tres organismos públicos que financian la actividad teatral alternativa. Las líneas de subsidio están dirigidas a las cooperativas de teatro, los grupos estables y eventuales, la producción de obra y las salas del sector alternativo. El objetivo de este estudio es analizar la evolución en términos cuantitativos de las cooperativas y salas teatrales subsidiadas y los presupuestos destinados de cada organismo en el sector alternativo de las artes escénicas.

El Fondo Nacional de las Artes es un organismo creado en el año 1958, cuyo objetivo principal es el de instituir un sistema financiero para prestar apoyo y fomentar las actividades artísticas, literarias y culturales de todo el país. Su estructura funciona y depende del Ministerio de Cultura de la Nación.

El Fondo Nacional de las Artes abarca y promueve las siguientes disciplinas: Arquitectura y urbanismo - Artes aplicadas - Artes plásticas - Cinematografía - Danza y ballet - Diseño gráfico e industrial - Expresiones folklóricas - Fotografía y audiovisuales - Letras e industria editorial - Música e industria fonográfica - Radiofonía - Teatro y otras artes del espectáculo - Televisión y video.

Cada una de las disciplinas cuenta con un director que es el responsable a cargo de dicha comisión. El directorio del F.N.A está compuesto por los doce directores (representantes de cada disciplina), el presidente del Fondo Nacional de las Artes, un representante del Banco Central y un representante del Ministerio de Cultura de la Nación.

Con respecto a las decisiones que refieren a las políticas culturales que se planifican, son el directorio del F.N.A y los directores de cada una de las áreas los responsables de ejecutar los programas correspondientes. En cuanto al presupuesto general, el directorio destina un monto específico dirigido a cada

área. Los directores presentan anualmente un proyecto de trabajo que es tratado por el órgano de gobierno que aprueba o no dicho plan.

Los distintos beneficiarios de las actividades que se promueven desde este organismo son:

- Las personas de nacionalidad argentina y los extranjeros con determinado tiempo de residencia en el país.
- Las instituciones domiciliadas en el país, sin fines de lucro, que tengan entre sus objetivos estatutarios el desarrollo y la práctica de actividades artísticas y culturales.
- Las empresas comerciales e industriales, ya sea bajo la forma unipersonal o societaria en sus diversas modalidades, que tengan por objeto total o parcial la producción, distribución, comercialización y consumo de bienes culturales (libros, discos, filmes, videos, expresiones plásticas, etc.)
- Las empresas que tengan por finalidad la difusión de bienes y mensajes culturales (emisoras de radio y televisión, salas cinematográficas, etc.)
- Las cooperativas para la producción artística y artesanal.
- Los organismos oficiales de cultura.

Algunas de las acciones que realiza el Fondo Nacional de las Artes son:

- Concede préstamos para desarrollar cualquier actividad artística, a las personas de existencia real o jurídica domiciliadas en el país, de reconocida y acreditada idoneidad en la especialidad.
- Financia la realización de concursos, exposiciones y muestras de las diversas actividades artísticas.
- Subvenciona a museos, bibliotecas, archivos e instituciones oficiales y privadas que tengan finalidades artísticas.
- Financia misiones culturales al interior y exterior del país destinadas a la difusión del arte y las letras nacionales.
- Concede becas de iniciación, perfeccionamiento e investigación.
- Otorga premios y otras distinciones.

Realizada esta breve introducción acerca del funcionamiento del Fondo Nacional de las Artes, se presentará a continuación el trabajo realizado en el área de teatro cuyos responsables, desde hace algunos años y en la actualidad, son Francisco Javier y Jorge Landaburu.

En primer lugar, es necesario aclarar que se ha realizado un trabajo de cálculo en base a los datos brindados por el F.N.A. La categoría analizada son las cooperativas de teatro que han sido subsidiadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el período 2000 – 2009.

Los responsables del área de teatro destacaron que, entre las principales funciones de este organismo, se encuentra la de subsidiar iniciativas de cooperativas teatrales.

En segundo lugar, es condición *sine qua non que*, todas las compañías o elencos interesados en aplicar un subsidio a este organismo, deben registrarse y constituirse como una cooperativa de teatro en la Asociación Argentina de Actores, tal como se ha mencionado en el capítulo I a.

Como criterio de selección se consideran principalmente los siguientes aspectos: la realización de obras de repertorio, que los elencos estén conformados por actores que cuenten con un recorrido probado dentro del circuito alternativo, que la dirección de los proyectos sea reconocida.

Los datos brindados por el F.N.A han sido la cantidad de cooperativas subsidiadas cada año y los montos otorgados a cada cooperativa e incluyen el único llamado a convocatoria que este organismo realizó año tras año. Cada organismo establece diferentes llamados de acuerdo a lo que dispone cada reglamento y consejo de dirección.

F.N.A / 2000

Cooperativas subsidiadas	Año	Subsidio otorgado a cada cooperativa
20	2000	\$ 1.000
11	2000	\$ 2.000
5	2000	\$ 1.500
3	2000	\$ 3.000
3	2000	\$ 500
1	2000	\$ 3.500
1	2000	\$ 2.500
Total = 44	2000	\$ 66.000

Fuente: F.N.A

F.N.A / 2001

Cooperativas subsidiadas	Año	Subsidio otorgado a cada cooperativa
12	2001	\$ 500
6	2001	\$ 2.000
5	2001	\$ 1.000
4	2001	\$ 3.000
1	2001	\$ 2.500
1	2001	\$ 1.500
1	2001	\$ 1.300
1	2001	\$ 1.200
Total = 31	2001	\$ 41.500

Fuente: F.N.A

F.N.A / 2002

Cooperativas subsidiadas	Año	Subsidio otorgado a cada cooperativa
47	2002	\$ 500
15	2002	\$ 1.000
Total = 62	2002	\$ 38.500

Fuente: F.N.A

F.N.A / 2003

Cooperativas subsidiadas	Año	Subsidio otorgado a cada cooperativa
17	2003	\$ 500
10	2003	\$ 1.000
6	2003	\$ 2.000
2	2003	\$ 4.000
2	2003	\$ 3.000
1	2003	\$ 2.500
1	2003	\$ 1.500
Total = 39	2003	\$ 48.500

Fuente: F.N.A

F.N.A / 2004

Cooperativas subsidiadas	Año	Subsidio otorgado a cada cooperativa
36	2004	\$ 1.000
32	2004	\$ 1.500
21	2004	\$ 2.000
5	2004	\$ 500
1	2004	\$ 3.000
1	2004	\$ 2.500
1	2004	\$ 1.800
1	2004	\$ 1.700
1	2004	\$ 700
Total = 99	2004	\$ 138.200

Fuente: F.N.A

F.N.A / 2005

Cooperativas subsidiadas	Año	Subsidio otorgado a cada cooperativa
23	2005	\$ 1.000
19	2005	\$ 2.000
16	2005	\$ 3.000
15	2005	\$ 1.500
6	2005	\$ 4.000
6	2005	\$ 2.500
4	2005	\$ 2.800
3	2005	\$ 4.500
3	2005	\$ 3.500
2	2005	\$ 5.000
2	2005	\$ 1.800
1	2005	\$ 5.500
1	2005	\$ 3.200
1	2005	\$ 2.600
1	2005	\$ 2.200
1	2005	\$ 2.097
1	2005	\$ 1.700
1	2005	\$ 1.600
1	2005	\$ 1.300
1	2005	\$ 1.200
1	2005	\$ 900
Total = 109	2005	\$ 241.597

Fuente: F.N.A

F.N.A / 2006

Cooperativas subsidiadas	Año	Subsidio otorgado a cada cooperativa
11	2006	\$ 2.000
9	2006	\$ 4.000
9	2006	\$ 3.000
6	2006	\$ 2.500
3	2006	\$ 6.500
3	2006	\$ 6.000
3	2006	\$ 5.000
3	2006	\$ 3.500
2	2006	\$ 2.100
2	2006	\$ 1.500
1	2006	\$ 8.000
1	2006	\$ 7.000
1	2006	\$ 3.400
1	2006	\$ 2.800
1	2006	\$ 2.700
1	2006	\$ 1.700
1	2006	\$ 1.600
Total = 58	2006	\$ 197.400

Fuente: F.N.A

F.N.A / 2007

Cooperativas subsidiadas	Año	Subsidio otorgado a cada cooperativa
21	2007	\$ 3.000
19	2007	\$ 2.000
11	2007	\$ 4.000
8	2007	\$ 2.500
7	2007	\$ 5.000
6	2007	\$ 3.500
5	2007	\$ 1.500
5	2007	\$ 1.000
4	2007	\$ 6.000
2	2007	\$ 8.000
1	2007	\$ 10.000
1	2007	\$ 4.280
1	2007	\$ 4.100
1	2007	\$ 3.300
1	2007	\$ 3.270
1	2007	\$ 2.624
1	2007	\$ 2.370
1	2007	\$ 1.900
1	2007	\$ 1.700
1	2007	\$ 1.700
1	2007	\$ 1.300
Total = 99	2007	\$ 310.044

Fuente: F.N.A

F.N.A / 2008

Cooperativas subsidiadas	Año	Subsidio otorgado a cada cooperativa
24	2008	\$ 5.000
14	2008	\$ 4.000
13	2008	\$ 3.000
12	2008	\$ 3.500
7	2008	\$ 4.500
5	2008	\$ 2.500
3	2008	\$ 6.000
2	2008	\$ 8.000
2	2008	\$ 7.000
1	2008	\$ 7.500
1	2008	\$ 6.700
1	2008	\$ 4.700
1	2008	\$ 4.250
1	2008	\$ 3.830
1	2008	\$ 3.600
1	2008	\$ 2.800
1	2008	\$ 2.375
1	2008	\$ 1.500
Total = 91	2008	\$ 386.255

Fuente: F.N.A

F.N.A / 2009

Cooperativas subsidiadas	Año	Subsidio otorgado a cada cooperativa
22	2009	\$ 5.000
12	2009	\$ 4.000
9	2009	\$ 8.000
9	2009	\$ 3.000
7	2009	\$ 6.000
3	2009	\$ 10.000
2	2009	\$ 7.000
2	2009	\$ 4.500
2	2009	\$ 3.500
2	2009	\$ 2.500
1	2009	\$ 12.000
1	2009	\$ 9.000
1	2009	\$ 6.500
1	2009	\$ 5.600
1	2009	\$ 5.500
1	2009	\$ 5.200
1	2009	\$ 4.700
1	2009	\$ 3.820
1	2009	\$ 3.800
1	2009	\$ 3.350
1	2009	\$ 3.300
1	2009	\$ 3.240
1	2009	\$ 2.200
1	2009	\$ 2.170
1	2009	\$ 2.000
Total = 85	2009	\$ 436.380

Fuente: F.N.A

A partir de la información obtenida se ha calculado, con la finalidad de estudiar la evolución de los datos, el subsidio promedio por año y los presupuestos otorgados anualmente a las cooperativas de teatro.

F.N.A / Subsidio promedio y presupuestos anuales

Año	Subsidio promedio	Presupuesto otorgado	Cantidad de cooperativas
2000	\$ 1.500	\$ 66.000	44
2001	\$ 1.338	\$ 41.500	31
2002	\$ 620	\$ 38.500	62
2003	\$ 1.243	\$ 48.500	39
2004	\$ 1.395	\$ 138.200	99
2005	\$ 2.216	\$ 241.597	109
2006	\$ 3.403	\$ 197.400	58
2007	\$ 3.131	\$ 310.044	99
2008	\$ 4.244	\$ 386.255	91
2009	\$ 5.133	\$ 436.380	85

Fuente: F.N.A

F.N.A / Presupuesto total

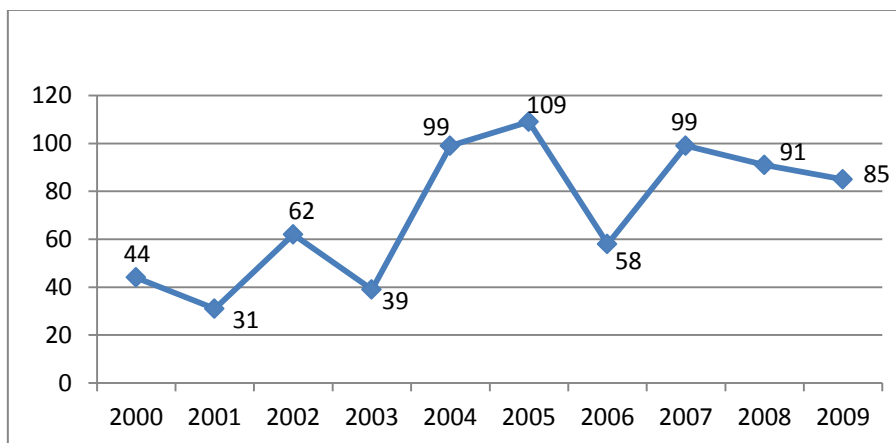
Cooperativas subsidiadas total	Período	Presupuesto total
717	2000 - 2009	\$ 1.904.376

Fuente: F.N.A

De acuerdo a los datos estadísticos relevados, se analizará la evolución de la cantidad de cooperativas subsidiadas, la evolución del subsidio promedio anual y la evolución del presupuesto otorgado. Sin embargo, se debe tener en cuenta la influencia del contexto político, económico, social y cultural argentino entre fines de 2001 y comienzos de 2003.

En primer lugar y, partiendo de la cantidad de cooperativas subsidiadas cada año, se observa que se produjo un aumento significativo a partir del año 2004. En ese momento, se alcanzó un promedio de noventa cooperativas por año aproximadamente cuando en años anteriores el promedio fue de cuarenta cooperativas aproximadamente.

Evolución de las cooperativas subsidiadas por año

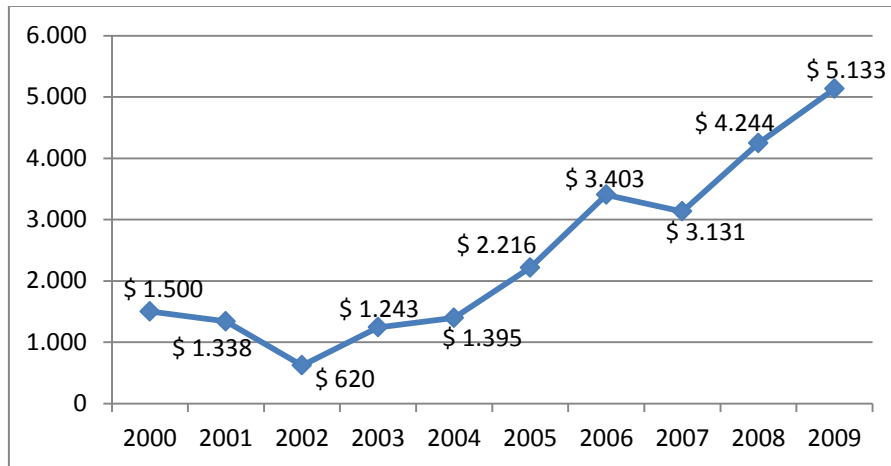


Fuente: F.N.A

De acuerdo con lo conversado con el presidente del F.N.A, (Virgilio Tedin Uriburu, entrevista realizada, junio, 2014), uno de los principales motivos de este aumento, tiene que ver con la decisión política de fomentar la actividad teatral local y brindar apoyo a las cooperativas de teatro del circuito alternativo. Este cambio en la línea de acción se produjo con la asunción y gestión del entonces presidente del Fondo Nacional de las Artes, Lic. Héctor Valle. Anteriormente, los objetivos del área de teatro estaban dirigidos a financiar producciones internacionales, por lo tanto, esta decisión produjo cambios sustanciales en lo que significó el apoyo al circuito local, particularmente, a las cooperativas de teatro.

En segundo lugar, se analizarán los montos de los subsidios promedio otorgados a las cooperativas de teatro. A continuación se observará en el siguiente gráfico.

Evolución del subsidio promedio anual

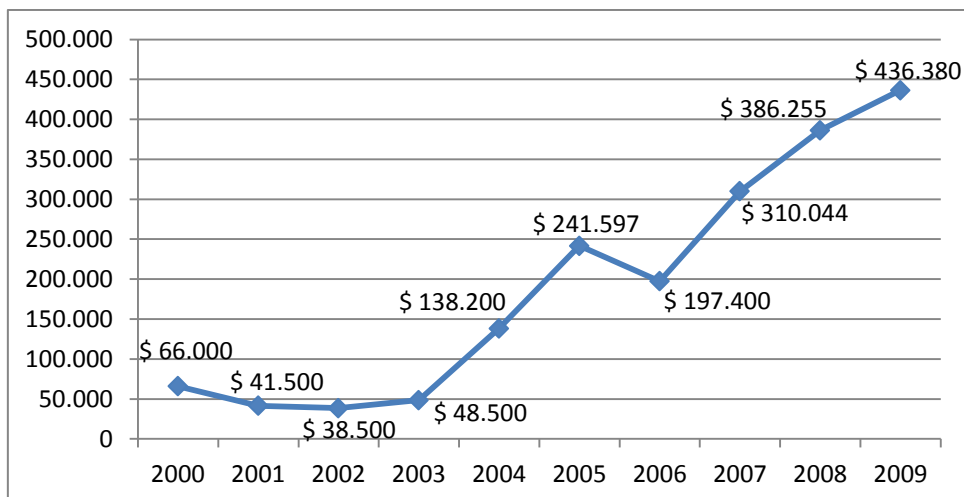


Fuente: F.N.A

Tal como se ha observado anteriormente con la cantidad de cooperativas subsidiadas, el incremento del subsidio promedio se produjo a partir del año 2006. Teniendo en cuenta la decisión política de fortalecer el sector del circuito alternativo, también se observa, a través del subsidio promedio, un crecimiento en términos económicos que favoreció a las cooperativas teatrales.

A partir de los subsidios percibidos por cada una de ellas, se obtuvo el presupuesto total del F.N.A destinado a las cooperativas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (\$ 1.904.376), cuya evolución entre 2000 y 2009 es presentada en el siguiente gráfico.

Evolución del presupuesto otorgado



Considerando la crisis económica que atravesó Argentina entre 2001 y 2003 se observa en este gráfico una disminución considerable del presupuesto en esta área durante dicho período. Sin embargo, a partir del año 2004, se produjo un notable incremento en el presupuesto.

A partir de los datos presentados anteriormente, se ha planteado una relación entre la cantidad total de cooperativas que han sido subsidiadas por el F.N.A y la cantidad total de cooperativas inscritas durante el período septiembre de 2002 a diciembre de 2009, según los datos obtenidos de la Asociación Argentina de Actores en el capítulo I a. Esto permitirá observar qué porcentaje de cooperativas han sido subsidiadas por parte de este organismo del Estado en el circuito de producción alternativo.

Sin embargo, es importante realizar la siguiente aclaración. En principio que para profundizar estas conclusiones, se debería poder contar con datos totales del circuito de producción alternativo, tanto desde la Asociación Argentina de Actores como también desde el Fondo Nacional de las Artes. Ninguno de los organismos cuenta con datos estadísticos elaborados, propios y específicos del sector, por lo tanto, estas aproximaciones que se presentarán son estimativas y los valores son proporcionales. Por un lado, se analizará la cantidad total de cooperativas inscritas en la A.A.A y, por el otro, la cantidad total de cooperativas subsidiadas por el F.N.A durante el mismo período. Esto significa que se circunscribirá el período comparativo entre septiembre de 2002 y diciembre de 2009. Una vez realizado cada cálculo, se analizará la cantidad total de cooperativas que han sido subsidiadas sobre el total de las cooperativas inscritas. Este cálculo permitirá obtener el porcentaje aproximado que representa el financiamiento público del F.N.A a las cooperativas de teatro en el circuito de producción alternativo en cuanto a su cantidad.

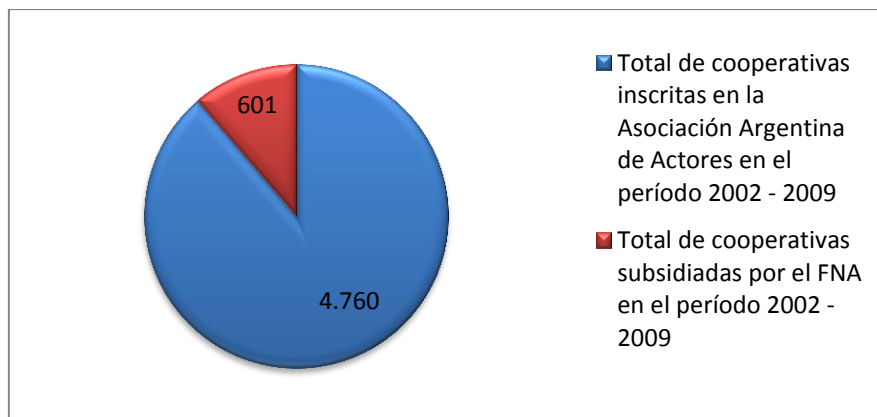
Datos referidos a la cantidad total de cooperativas inscritas entre septiembre de 2002 y diciembre de 2009

Total de cooperativas inscritas en la A.A.A en el período septiembre de 2002 a diciembre de 2010	5.881
Total de cooperativas inscritas en la A.A.A en 2010	-708
Total de cooperativas inscritas en la A.A.A desde enero a agosto de 2002	-413
Total de cooperativas inscritas en la A.A.A entre septiembre de 2002 y diciembre de 2009	4.760

Datos referidos a la cantidad de cooperativas subsidiadas por el F.N.A entre septiembre de 2002 y diciembre de 2009

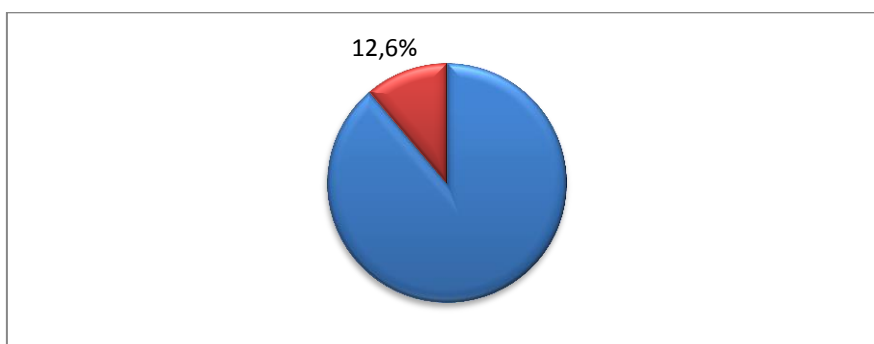
Total de cooperativas subsidiadas por el F.N.A en el período 2000 - 2009	717
Total de cooperativas subsidiadas por el F.N.A en el año 2000	-44
Total de cooperativas subsidiadas por el F.N.A en el año 2001	-31
Total de cooperativas subsidiadas por el F.N.A entre enero y agosto de 2002	-41
Total de cooperativas subsidiadas por el F.N.A entre septiembre de 2002 y diciembre de 2009	601

Total de cooperativas subsidiadas por el F.N.A sobre el total de cooperativas inscritas en la A.A.A en el período 2002 - 2009



Fuente: F.N.A y A.A.A

Porcentaje total de cooperativas subsidiadas por el F.N.A en el período 2002 – 2009



Fuente: F.N.A y A.A.A

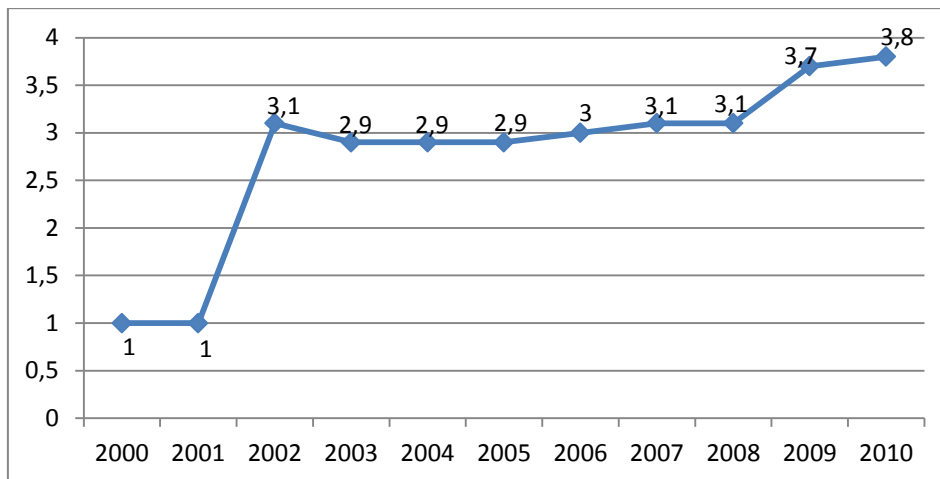
Hasta aquí se ha analizado los subsidios destinados del F.N.A y su incidencia en las cooperativas de teatro. Sin embargo, aún resta utilizar una referencia de medición que permita constatar si durante el período 2000 – 2009, los incrementos nominales de los presupuestos otorgados generaron mejores condiciones en el sector o simplemente alcanzaron a cubrir los incrementos de los costos de producción generados por la pérdida de valor del peso, producto del contexto inflacionario. La referencia de medición que se utilizará es el valor del dólar promedio fijado por el Banco Central durante el 2000 - 2009. De este modo, es posible establecer una relación entre la variación del dólar y los incrementos de los presupuestos otorgados en la categoría analizada de este organismo.

En los gráficos que se presentarán a continuación, se observará por un lado, la variación del dólar promedio (expresado en pesos)³⁴ y, por el otro, la variación del índice de precios – IPC que registró el INDEC³⁵ durante el período de análisis. Este último representa una referencia de medición oficial, pero se considera que no se ajusta a los valores inflacionarios en la medida en que lo hizo el valor del dólar recientemente mencionado.

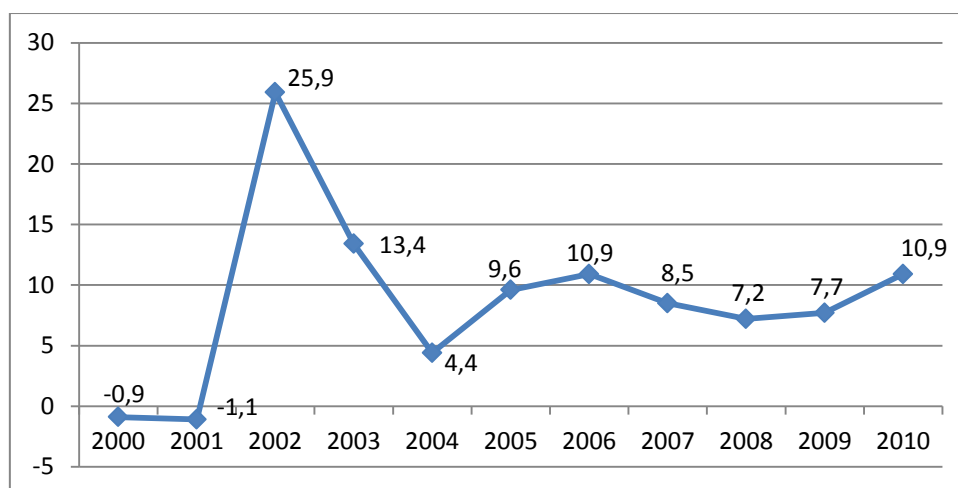
³⁴ FIDE. Fundación de investigación para el desarrollo. www.fide.com.ar

³⁵ <http://www.tasadeinflacion.com.ar/promotion/inflacion-indec-historica/>

Variación del dólar promedio anual (expresado en pesos)

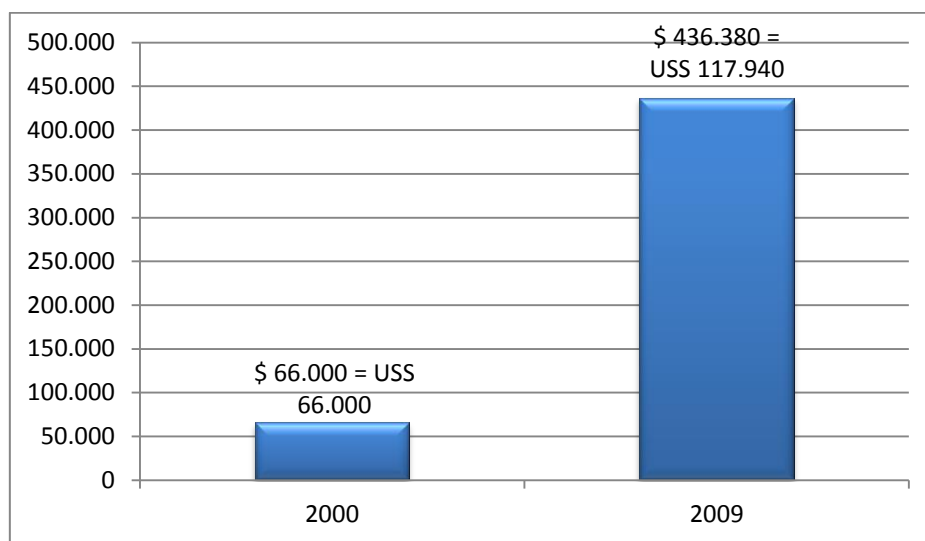


Índice de precios al consumidor – IPC - según INDEC



De acuerdo al primer gráfico, se observa que a partir de la crisis económica sucedida en 2001, se produjo una fuerte devaluación de la moneda. Esta devaluación representó un aumento del 280 %, según la relación con el valor del dólar durante todo el período. Sin embargo, entre 2002 y 2008, el valor del dólar promedio se mantuvo en un equilibrio constante. El gráfico que señala el índice de precios al consumidor, también permite observar el incremento recién mencionado, siendo el 2002, el año con mayor incremento en los costos de vida.

Valor de inicio y valor final del presupuesto otorgado a las cooperativas de teatro expresado en pesos y en dólares en el período de estudio



Fuente: F.N.A

El incremento presupuestario otorgado por este organismo alcanzó un 561 % de aumento medido en pesos, en el período 2000 – 2009. Teniendo en cuenta la variación del dólar oficial en este período, se puede afirmar que, en este caso, los presupuestos otorgados generaron un mayor aporte en términos económicos al sector alcanzando un incremento del 79% en relación a los valores expresados en dólares.

Finalmente, se espera que estos datos permitan aportar nuevas lecturas y análisis acerca de los subsidios que otorgó el Fondo Nacional de las Artes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se considera que este es el primer paso de una investigación que intenta plantear en términos estadísticos, la influencia del organismo en la escena alternativa y, particularmente, en las cooperativas de teatro.

II b – Subsidios otorgados a los grupos estables, eventuales y a las salas o espacios teatrales en el período 2002 – 2010 por el Instituto Proteatro.

El Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires (PROTEATRO), fue creado en 1999 por Decreto N° 845/00, mediante el cual se crea el Régimen de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial, con el objeto de proteger, propiciar y fomentar el teatro de la Ciudad de Buenos Aires.

Este instituto otorga tres líneas de subsidios: para las salas de teatro, a los grupos teatrales estables o eventuales y a los proyectos especiales. Las salas teatrales independientes deben estar domiciliadas en la ciudad de Buenos Aires y se requiere que hayan sido registradas previamente en este Instituto; la certificación de este registro, les permite tramitar la exención del pago de impuestos, sellados, tasas y contribuciones en la Dirección general de Rentas. Los subsidios solicitados podrán ser utilizados para gastos de infraestructura, equipamiento o funcionamiento. Los elencos o cooperativas denominados grupos estables son aquellos que acrediten dos años consecutivos mínimos de actividad y que previamente hayan sido registrados en Proteatro.

Mientras que los grupos eventuales son aquellos que se hayan reunido para la producción de un espectáculo teatral y que puedan o no tener continuidad. Ambas categorías de grupos pueden solicitar subsidios para la producción de obras a estrenarse en el año de la convocatoria. Las representaciones deben realizarse en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires dado que este organismo es municipal. Los grupos estables cuentan además con el beneficio adicional de solicitar subsidios para la adquisición de equipamiento y para realizar propuestas de entrenamiento, perfeccionamiento e investigación.

Finalmente, se denominan proyectos especiales a aquellas propuestas que no involucran necesariamente la producción de espectáculos y que pueden considerarse un aporte directo o indirecto por su consistencia y relevancia, tanto en los aspectos teóricos como prácticos referidos a las artes teatrales.

El Instituto Proteatro cuenta con un directorio a cargo que está compuesto por un director ejecutivo y un director administrativo propuestos por el Ministro de

Cultura, y un grupo de directores que integran el jurado de selección. Este jurado varía cada 2 años y se desempeña "ad honorem".

Este organismo, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, subsidia a aquellos elencos, compañías, cooperativas y salas que desarrollen su actividad en espacios registrados y habilitados por la Dirección General de Habilitaciones y Permisos de la agencia Gubernamental de control.

El presente estudio se propone analizar el apoyo del Estado a través de este organismo municipal, a los grupos de teatro y a las salas que forman parte del circuito de producción alternativo.

Para ello se utilizarán en primer lugar, los datos correspondientes a las distintas líneas de subsidio y luego, la cantidad de subsidios otorgados en cada categoría durando el periodo 2002-2010, incluyendo los tres llamados a convocatoria por año que hace Proteatro.

Líneas y cantidad de subsidios otorgados por Proteatro

Año	Grupos estables	Grupos eventuales	Salas	Proyectos especiales	Total
2002	62	102	68	-	232
2003	60	108	63	-	231
2004	37	86	67	-	190
2005	61	92	72	-	225
2006	54	175	78	-	307
2007	21	221	80	-	322
2008	25	236	85	15	361
2009	33	263	88	39	423
2010	42	289	87	48	466

Fuente: Proteatro

La siguiente tabla muestra el crédito presupuestario destinado cada año al Instituto y el presupuesto otorgado por el mismo a cada categoría, lo que permite observar la evolución del crédito presupuestario y del presupuesto otorgado a cada categoría de forma interanual.

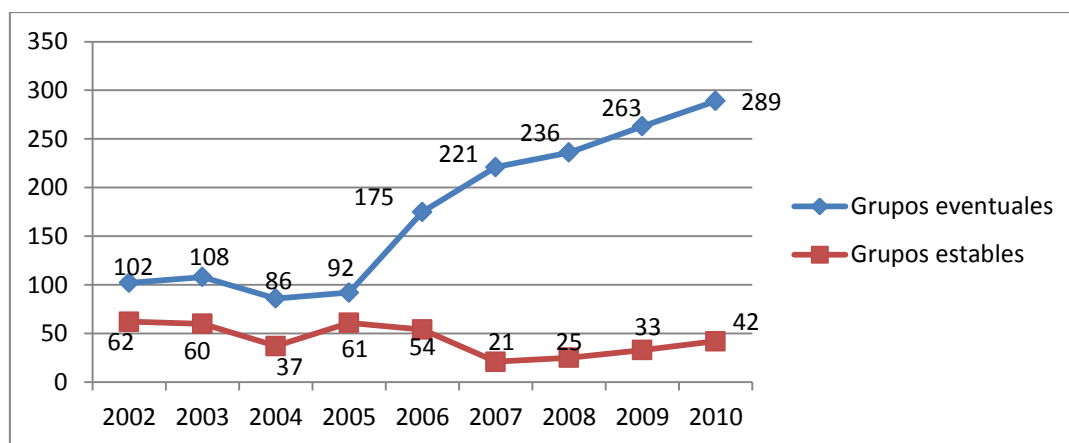
Crédito presupuestario y presupuestos otorgados a cada línea

Año	Crédito presupuestario	Presup. Otorgado - Grupos estables	Presup. Otorgado - Grupos eventuales	Presup. Otorgado - Salas	Presup. Otorgado - Proyectos especiales	Total
2002	\$ 1.000.000	\$ 129.700	\$ 167.400	\$ 258.250	-	\$ 555.350
2003	\$ 1.000.000	\$ 198.985	\$ 343.776	\$ 401.110	-	\$ 943.871
2004	\$ 1.000.000	\$ 175.067	\$ 354.386	\$ 338.581	-	\$ 868.034
2005	\$ 1.000.000	\$ 190.600	\$ 296.320	\$ 433.350	-	\$ 920.270
2006	\$ 1.500.000	\$ 197.200	\$ 790.000	\$ 504.744	-	\$ 1.491.944
2007	\$ 1.600.000	\$ 46.800	\$ 1.014.902	\$ 537.820	-	\$ 1.599.522
2008	\$ 3.600.000	\$ 136.200	\$ 1.686.150	\$ 1.479.850	\$ 199.100	\$ 3.501.300
2009	\$ 3.720.000	\$ 206.900	\$ 1.559.300	\$ 1.578.860	\$ 483.723	\$ 3.828.783
2010	\$ 3.720.000	\$ 270.584	\$ 1.588.150	\$ 1.500.000	\$ 744.861	\$ 4.103.595

Fuente: Proteatro

Por otro lado, se observará la evolución interanual de la cantidad de subsidios otorgados a los grupos estables y eventuales a través del siguiente gráfico.

Evolución de la cantidad de los grupos estables y eventuales



Fuente: Proteatro

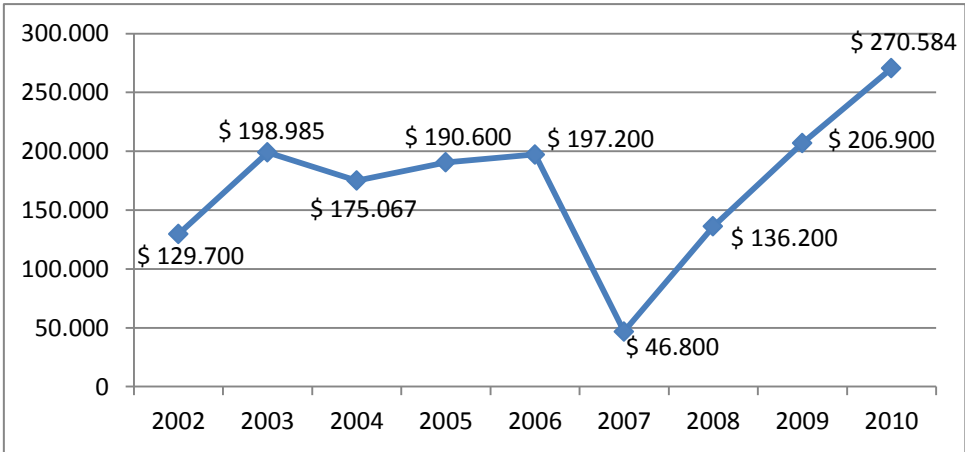
A partir de los datos presentados se puede afirmar que en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se produjo un crecimiento sostenido a partir de una mayor cantidad de grupos eventuales que han recibido apoyo de parte del Estado durante el período analizado. Se observa que, a partir del año 2006, se produjo un incremento notable en lo que refiere a los grupos eventuales que han recibido

subsidios, mientras que en el año 2007, disminuye la cantidad de grupos estables subsidiados anualmente.

Por un lado, se puede sostener que esta disminución se produjo por varios motivos. En principio, que el propio campo teatral, estableció ciertos condicionamientos que, en muchas ocasiones, perjudicaron a este tipo de organizaciones. Sin embargo el motivo principal se produjo debido a los magros presupuestos que destinó el Instituto Proteatro a esta categoría, debido a que no fomentó su proyección, donde se priorizó el apoyo que recibieron los grupos eventuales por sobre los grupos estables.

En este sentido, y como se presentarán en los gráficos a continuación, se observa que los presupuestos otorgados a los grupos estables fueron, considerablemente menores, que los que se destinaron a los grupos eventuales.

Evolución del presupuesto otorgado a los grupos estables



Fuente: Proteatro

De acuerdo a las conversaciones mantenidas con Carlos Andrada, del Instituto Proteatro (entrevista mencionada anteriormente abril, 2014), un motivo por el cual disminuyó la producción de los grupos estables está relacionada con la producción por proyecto, característica principal de este circuito. Esto significa que los grupos eventuales se reunieron para desarrollar proyectos específicos, siendo este su principal motivo de existencia y planteando así un modelo de trabajo, a corto plazo. Se constituyen con el fin de desarrollar determinados espectáculos, mientras que los grupos estables, tienen una estructura más

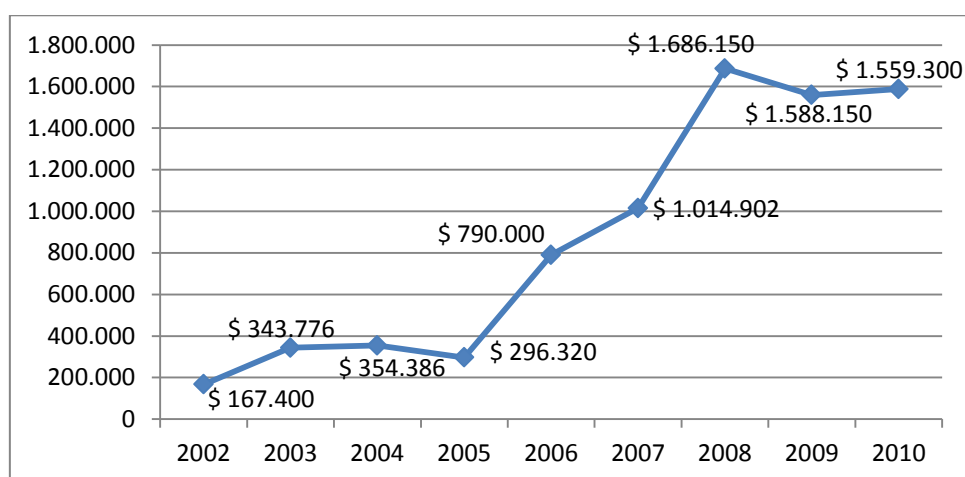
definida, con un tiempo de trabajo no menor a los dos años. Los grupos estables cuentan con un equipo de profesionales que ya vienen desarrollando las tareas artísticas, de producción y técnicas dentro de la organización. En algunas ocasiones, hasta desarrollan su actividad en su propia sala de teatro, tal es el caso de Timbre 4 (ver anexo³⁶).

En este caso, el rol que cumple el Estado es fundamental, al menos generando condiciones que favorezcan a uno u otro agente del campo teatral.

El aumento referido a la cantidad de grupos eventuales subsidiados expresó y, actualmente expresa, un modelo de trabajo.

Este crecimiento se manifestó en los progresivos aumentos presupuestarios destinados a esta categoría, tal como se expone a continuación.

Evolución del presupuesto otorgado a los grupos eventuales



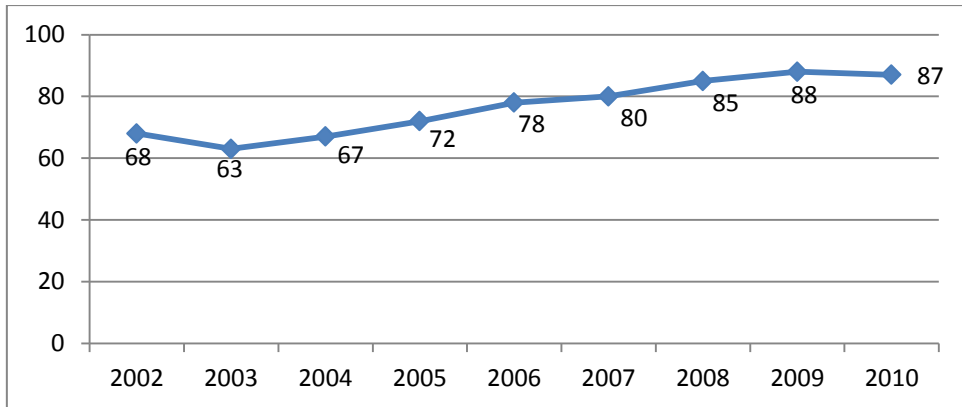
Fuente: Proteatro

Aquí se refleja que, como se ha señalado anteriormente, a partir del año 2006, se produjo un aumento considerable del presupuesto destinado a esta categoría. Este dato permite observar la decisión política de este organismo en lo que refiere a fomentar esta línea de subsidio.

En segundo lugar, se observa qué ha sucedido con la cantidad de salas subsidiadas y con el presupuesto otorgado a las salas de teatro en los gráficos que se presentan a continuación.

³⁶ Anexo.

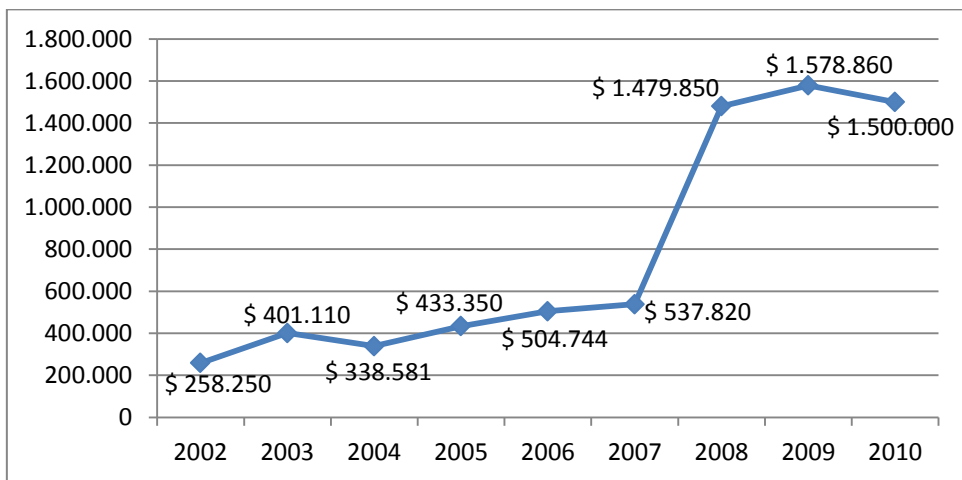
Evolución de la cantidad de salas subsidiadas por el Instituto Pro teatro



Fuente: Pro teatro

Se observa que, durante el período 2002 - 2010, se produjo un moderado incremento en la cantidad de salas que recibieron apoyo de este organismo del Estado.

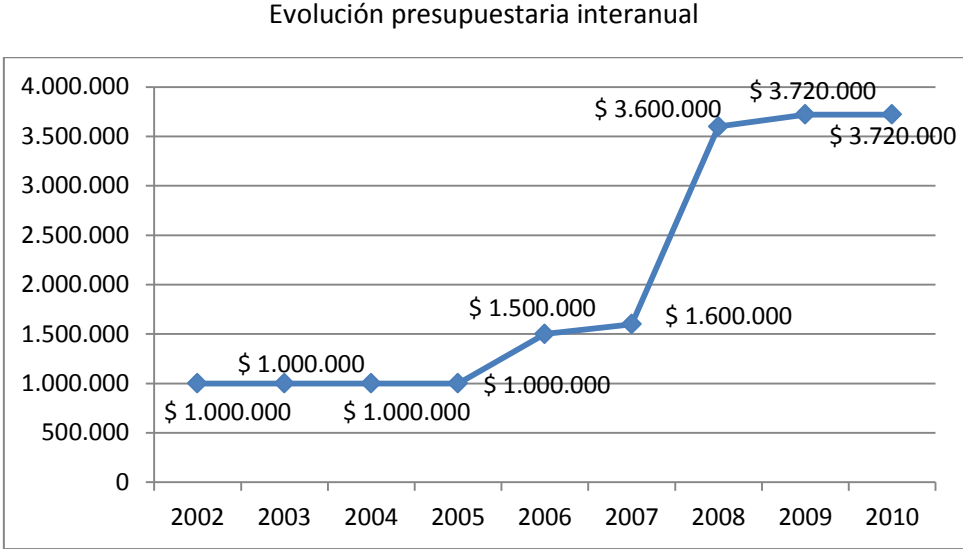
Evolución del presupuesto otorgado a las salas de teatro



Fuente: Pro teatro

En los primeros seis años, se observa un crecimiento paulatino, pero a partir del año 2008, se produjo un aumento importante en el presupuesto destinado a esta categoría que posibilitó una mejora en las condiciones para las salas. Como se observará más adelante, es en este mismo año, donde se incorpora la categoría *proyectos especiales*.

Como se ha mencionado anteriormente, el otro dato que se utilizará es el crédito presupuestario destinado a estas categorías. De esta manera, se analizará la evolución presupuestaria interanual del instituto Proteatro.



Fuente: Proteatro

En primer lugar, durante el período 2002 - 2005 no se produjo ningún incremento en el presupuesto general, mientras que en el período 2006 - 2010 se produjo un incremento en el presupuesto de 185%, siendo el mayor incremento en el año 2008. Ese mismo año, se refleja en los datos vertidos, se incorporó una nueva línea de subsidio, la categoría *proyectos especiales*.

Teniendo en cuenta los datos proporcionados por el Instituto Proteatro, se presenta a continuación el valor del subsidio promedio interanual en cada una de las categorías analizadas.

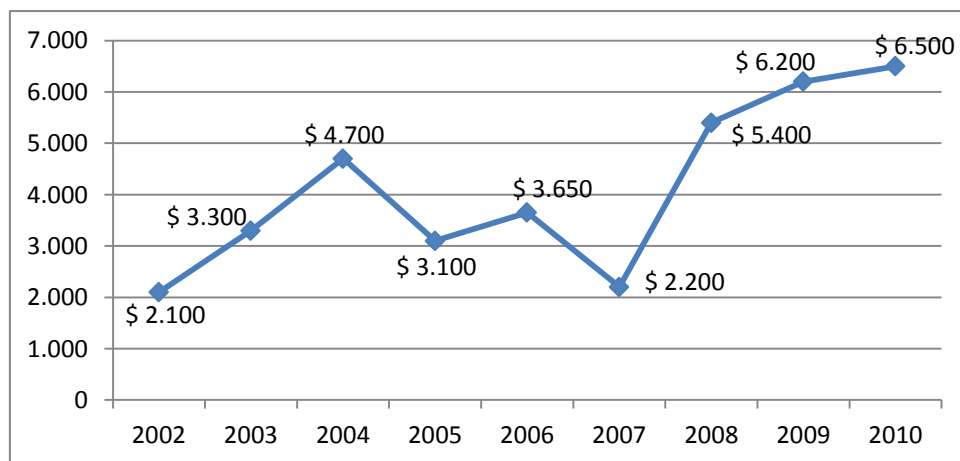
Subsidio promedio de cada línea

Año	Grupos estables	Grupos eventuales	Salas	Proyectos especiales
2002	\$ 2.100	\$ 1.640	\$ 3.800	-
2003	\$ 3.300	\$ 3.200	\$ 6.400	-
2004	\$ 4.700	\$ 4.100	\$ 5.000	-
2005	\$ 3.100	\$ 3.200	\$ 6.000	-
2006	\$ 3.650	\$ 4.500	\$ 6.500	-
2007	\$ 2.200	\$ 4.600	\$ 6.700	-
2008	\$ 5.400	\$ 7.100	\$ 17.400	\$ 13.200
2009	\$ 6.200	\$ 6.000	\$ 18.000	\$ 12.400
2010	\$ 6.500	\$ 5.500	\$ 17.000	\$ 15.500

Fuente: Proteatro

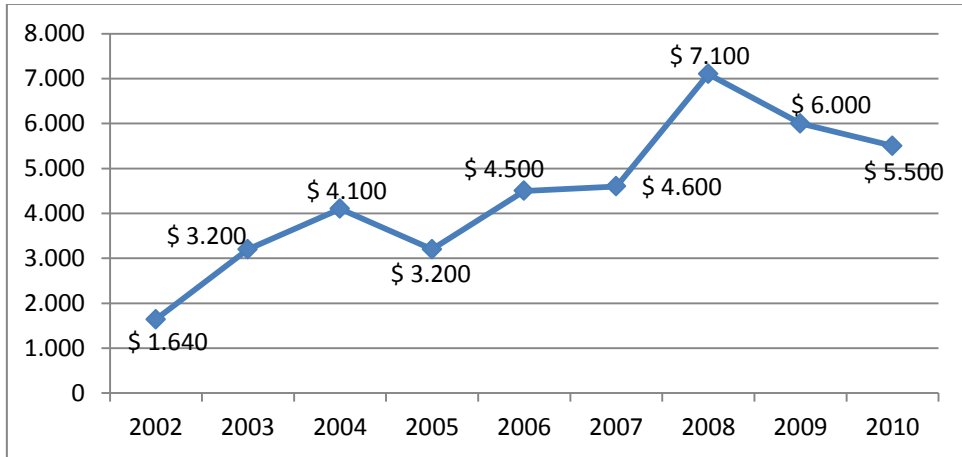
Luego de calcular el subsidio promedio en cada una de las categorías, se muestra la evolución interanual que se produjo durante el período analizado por medio de los siguientes gráficos:

Evolución del subsidio promedio en grupos estables



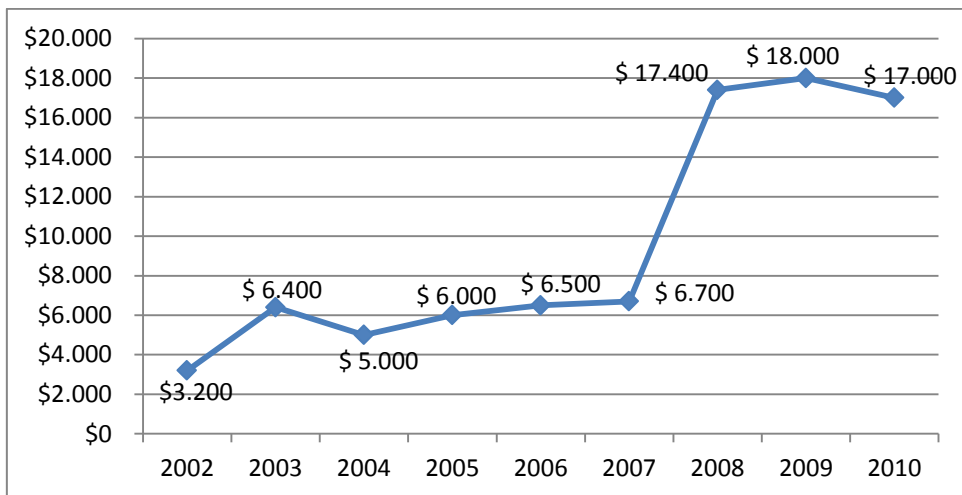
Fuente: Proteatro

Evolución del subsidio promedio en grupos eventuales



Fuente: Proteatro

Evolución del subsidio promedio en salas



Fuente: Proteatro

Independientemente de que el presupuesto destinado a los grupos eventuales haya sido considerablemente mayor que el de los grupos estables, se observa que el subsidio promedio en ambas categorías ha sido muy similar durante el período analizado. Esto significa que el impacto del financiamiento público ha sido dirigido a ampliar en términos cuantitativos la demanda de los grupos eventuales y no a incrementar el valor de los subsidios en esta categoría.

Como se ha señalado anteriormente, y de acuerdo a los números obtenidos por la Asociación Argentina de Actores en el primer capítulo, existe una mayor

participación y, por lo tanto, una mayor demanda de grupos eventuales en el circuito de teatro alternativo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El rol del Estado, en este caso representado a través del Instituto Proteatro, fomenta e impulsa la participación de grupos estables y eventuales. No obstante, los presupuestos destinados a cada categoría reflejan, por un lado, la necesidad del sector y por otro, el apoyo y fomento por parte del Estado municipal a las dos categorías mencionadas.

A partir de los datos obtenidos, se puede plantear una relación entre la cantidad total de grupos estables y eventuales que han sido subsidiados por Proteatro y la cantidad total de cooperativas inscritas durante el período 2002 - 2010 según los datos de la Asociación Argentina de Actores. Esto va a permitir tener conocimiento del porcentaje de grupos que han sido subsidiados por parte de este organismo del Estado en el circuito de producción alternativo.

Sin embargo, es necesario plantear la siguiente aclaración. En principio que para profundizar estas conclusiones, se debería tener acceso a los datos totales del circuito de producción alternativo, tanto desde la Asociación Argentina de Actores como también desde el Instituto Proteatro. Ninguno de los organismos cuenta con datos estadísticos elaborados, propios y específicos del sector, por lo tanto, estas aproximaciones que se presentarán son estimativas y los valores son proporcionales. Por un lado, se analizará la cantidad total de cooperativas inscritas en la A.A.A y por el otro, la cantidad total de grupos eventuales y estables subsidiados por Proteatro durante el período comprendido entre septiembre de 2002 y diciembre de 2010. Luego de presentar los datos referidos anteriormente, con el fin de obtener el porcentaje aproximado que representa el financiamiento público de Proteatro a las cooperativas del circuito de producción alternativo en cuanto a su cantidad, se analizará la cantidad total de grupos eventuales y estables que han sido subsidiados sobre el total de las cooperativas inscritas durante dicho lapso de tiempo.

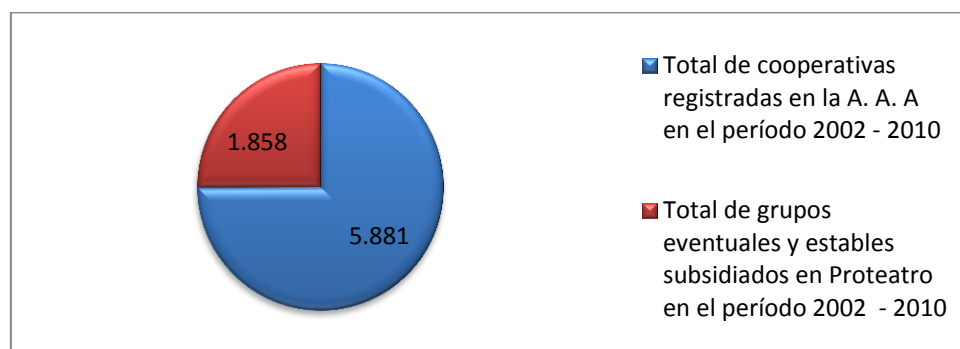
Datos referidos a la cantidad total de grupos eventuales y estables subsidiados por el Instituto Proteatro entre septiembre de 2002 y diciembre de 2010

Cantidad total de grupos eventuales subsidiados en el período 2002 - 2010	1.572
Cantidad total de grupos eventuales subsidiados entre enero y agosto de 2002	-68
Cantidad total de grupos estables subsidiados en el período 2002 - 2010	+395
Cantidad total de grupos estables subsidiados entre enero y agosto de 2002	-41
Cantidad total de grupos eventuales y estables subsidiados entre septiembre de 2002 y diciembre de 2010	1.858

Datos referidos a la cantidad total de cooperativas inscritas entre septiembre de 2002 y diciembre de 2010

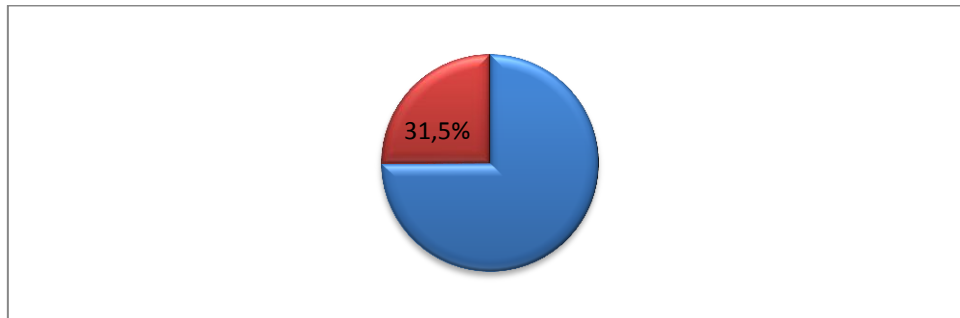
Cantidad total de cooperativas registradas en la A.A.A entre septiembre de 2002 y diciembre de 2010	5.881
Cantidad total de grupos eventuales y estables subsidiados en Proteatro entre septiembre de 2002 y diciembre de 2010	1.858

Total de grupos eventuales y estables subsidiados en Proteatro sobre el total de cooperativas registradas en la A.A.A en el período 2002 - 2010



Fuente: Proteatro y A.A.A

Porcentaje de cooperativas subsidiadas por Proteatro en el período agosto de 2002 - diciembre de 2010

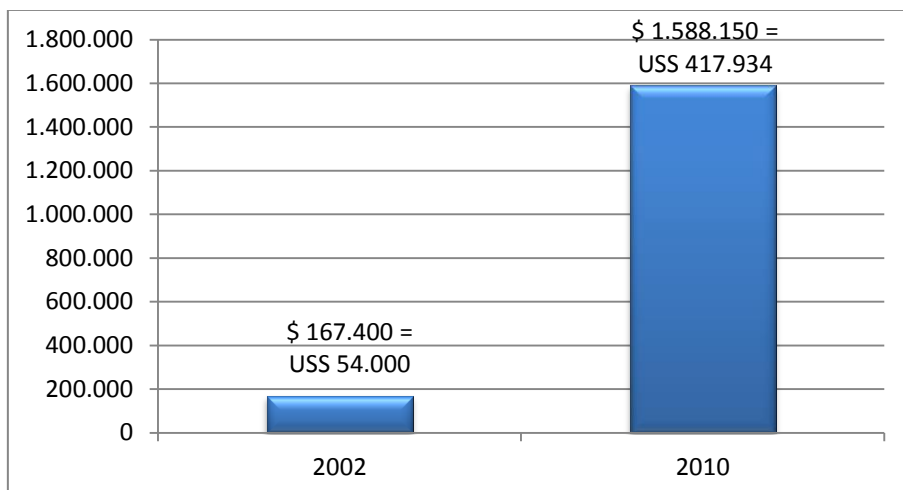


Fuente: Proteatro y A.A.A

Hasta aquí se ha observado el análisis de los subsidios del Instituto Proteatro y su incidencia en los grupos de teatros estables, eventuales y en las salas del circuito alternativo. Sin embargo, aún resta hacer uso de una referencia de medición que permita constatar si, durante el período 2002 – 2010, los incrementos nominales de los presupuestos otorgados generaron mejores condiciones en el sector o simplemente alcanzaron a cubrir los incrementos de los costos de producción generados por la pérdida de valor del peso, producto del contexto inflacionario. Nuevamente, la referencia de medición que se utilizará es el valor del dólar promedio fijado por el Banco Central, con la finalidad de utilizar un indicador. De este modo, es posible establecer una relación entre la variación del dólar oficial y los incrementos de los presupuestos otorgados en las diferentes categorías analizadas en este organismo.

Teniendo en cuenta las diferentes categorías del Instituto Proteatro, se considerarán los presupuestos otorgados a los grupos eventuales, estables y a las salas.

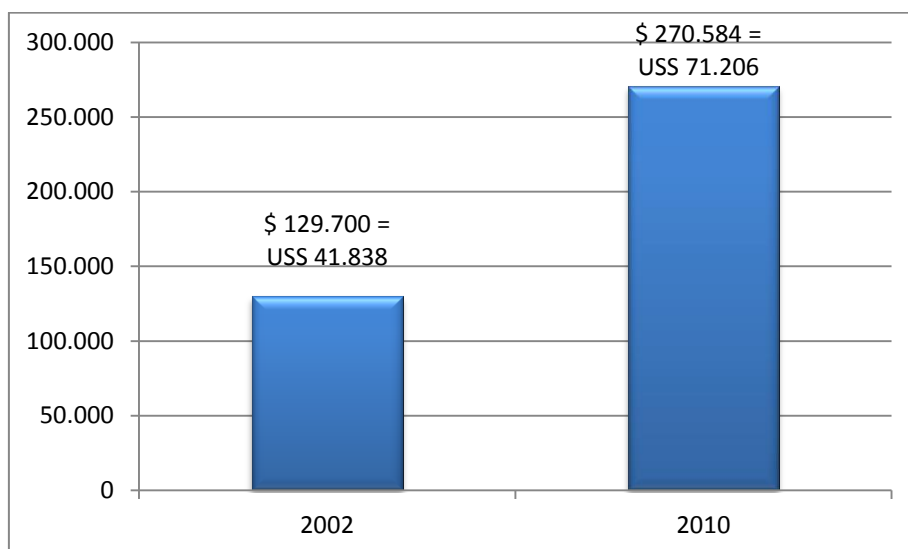
Presupuesto expresado en pesos y en dólares otorgados a los grupos eventuales en 2002 y 2010



Fuente: Proteatro

En relación a los grupos eventuales, el incremento medido en pesos alcanzó un 848% de aumento durante el período 2002 – 2010, mientras que el incremento medido en dólares fue del 674%. Se observa que, en esta categoría, se produjo un mayor aporte económico que favoreció el crecimiento de los grupos eventuales en el circuito alternativo.

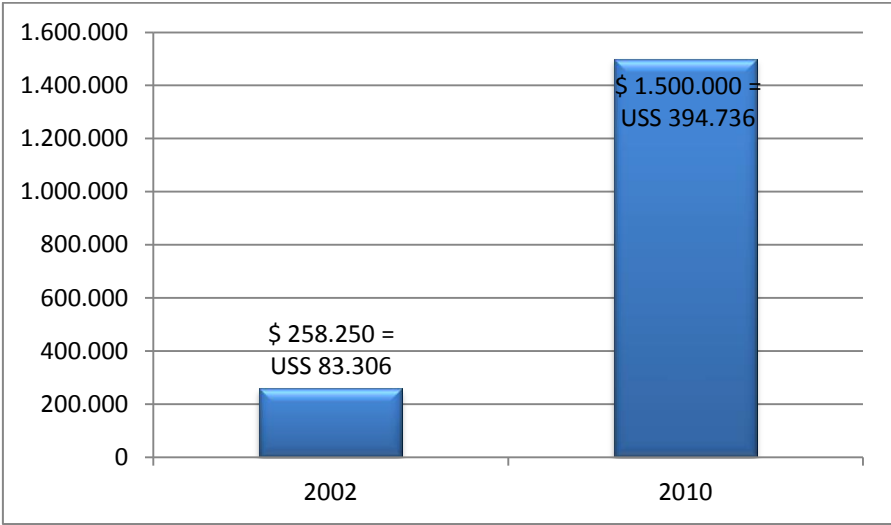
Presupuesto expresado en pesos y en dólares otorgados a los grupos estables en 2002 y 2010



Fuente: Proteatro

En este caso, se observa como el presupuesto otorgado a los grupos estables en el periodo 2002 – 2010 alcanzó un 108% de aumento medido en pesos, y de un 70% medido en dólares. Teniendo en cuenta las características mencionadas de los grupos estables en el capítulo anterior, este aspecto también plantea que si bien hubo un crecimiento real, el Estado no ha contribuido del mismo modo con estos grupos durante este período.

Presupuesto expresado en pesos y en dólares otorgados a las salas en 2002 y 2010



Fuente: Proteatro

En relación al presupuesto otorgado a las salas de teatro, se observa que se incrementó un 480% en montos expresados en pesos en el período 2002 – 2010, mientras que medido en dólares el incremento fue del 395%. Nuevamente, en esta categoría, se plantearon mejores condiciones en términos económicos que favorecieron a determinadas salas del sector.

Finalmente, se espera que estos datos permitan aportar nuevas lecturas y análisis acerca de los subsidios que otorga el Instituto Proteatro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se considera que este es el primer paso de una investigación que intenta plantear en términos estadísticos, la influencia del organismo en la escena alternativa.

II c – Subsidios otorgados a la producción de obras en el período 2004 - 2010 y a las salas o espacios teatrales en el período 2000 – 2010 por el Instituto Nacional del Teatro.

A partir de la sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800 (1997), se crea el Instituto Nacional del Teatro como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país. Las amplias facultades que otorga la Ley al Instituto permiten la elaboración, ejecución y seguimiento de una política teatral en todo el territorio del país, y su carácter federal hace de las provincias las principales beneficiarias de la promoción y apoyo que realiza este Instituto.

El Instituto Nacional del Teatro otorga preferente atención a las obras de autores nacionales y a los grupos que las representen, impulsando la actividad teatral, favoreciendo su más alta calidad artística y posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura.

Asimismo, se fomentan las actividades teatrales a través de concursos, certámenes, muestras y festivales; se otorgan premios y becas, se respetan las particularidades locales y regionales y se estimula la conservación y creación de espacios teatrales, a la vez que se difunde el conocimiento del teatro, su enseñanza, su práctica y su historia.

El Instituto Nacional del Teatro está compuesto por un consejo de dirección integrado por un director ejecutivo, un representante del Ministerio de Cultura de la Nación, un secretario general, representantes nacionales del quehacer teatral y representantes regionales de las seis regiones en que se divide el mapa teatral: región Centro, región Centro Litoral, región Nea, región Noa, región Nuevo Cuyo y región Patagonia.

Las políticas teatrales que impulsa el INT se implementan en cada una de estas. Pero este capítulo se focalizará en la región centro, particularmente, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el período 2000 – 2010.

Dentro de las líneas de subsidio existentes en este Instituto se pueden diferenciar las siguientes categorías:

Grupos

- Subsidio para Actividad de Grupo
- Subsidio para Producción de Obra
- Subsidio para Asistencia Técnica para Grupo de Teatro Independiente

- Subsidio para Grupos de Teatro Vocacional
- Subsidio para Gira de Espectáculo

Salas

- Subsidio para Funcionamiento de Sala o Espacio de Teatro Independiente
- Subsidio para Adecuación de Sala o Espacio de Teatro Independiente para Habilitación
- Subsidio para Asistencia Técnica para Sala o Espacio de Teatro Independiente

Eventos

- Subsidio para Realización de Evento de Teatro Independiente
- Subsidio para Asistencia Técnica para Evento de Teatro Independiente

Publicaciones

- Subsidio para edición de Publicación Periódica de Teatro
- Subsidio para edición de Publicación Eventual de Teatro

Actividades complementarias

- Subsidio de Actividades Complementarias que aporten al desarrollo teatral nacional

Teniendo en cuenta las categorías mencionadas, este capítulo intentará proporcionar datos que refieren, particularmente, a la categoría *subsidio para producción de obra* y la categoría *subsidio para funcionamiento de salas o espacios de teatro independientes*. De esta manera, se analizarán los subsidios que han recibido los elencos de teatro y las salas o espacios teatrales.

Se utilizarán estas dos líneas de subsidio dado que son similares a las categorías que se han observado en los anteriores capítulos.

En primer lugar, se utilizará la cantidad de espectáculos subsidiados cada año. De esta manera se podrá analizar de forma interanual la cantidad de espectáculos que han recibido apoyo de este organismo en el período de estudio.

Es importante señalar que la documentación provista por el área de estadísticas del I.N.T no cuenta con los registros realizados entre los años 2000 y 2003, por lo tanto, los datos vertidos en en esta línea de subsidio comienzan a partir del año 2004. Los datos presentados a continuación incluyen los tres llamados a convocatoria por año que realizó el I.N.T.

En segundo lugar, se analizarán los montos que recibieron los elencos que han obtenido un subsidio para observar, por un lado, cómo han evolucionado de forma interanual los subsidios destinados a esta categoría y, por otro lado, cómo ha evolucionado el presupuesto otorgado a esta línea de subsidio.

I.N.T / 2004

Cantidad de espectáculos subsidiados	Año	Subsidio otorgado a cada espectáculo
49	2004	\$ 1.600
14	2004	\$ 1.200
Total = 63	2004	\$ 95.200

Fuente: I.N.T

I.N.T / 2005

Cantidad de espectáculos subsidiados	Año	Subsidio otorgado a cada espectáculo
44	2005	\$ 3.000
20	2005	\$ 2.400
1	2005	\$ 1.800
Total = 65	2005	\$ 181.800

Fuente: I.N.T

I.N.T / 2006

Cantidad de espectáculos subsidiados	Año	Subsidio otorgado a cada espectáculo
81	2006	\$ 5.000
26	2006	\$ 4.000
5	2006	\$ 3.750
1	2006	\$ 4.997
1	2006	\$ 4.935
1	2006	\$ 4.680
1	2006	\$ 4.545
1	2006	\$ 4.352
1	2006	\$ 4.312
1	2006	\$ 4.151
1	2006	\$ 3.910
1	2006	\$ 3.818
1	2006	\$ 3.814
1	2006	\$ 3.795
1	2006	\$ 3.780
1	2006	\$ 3.755
1	2006	\$ 3.675
1	2006	\$ 3.514
1	2006	\$ 3.491
1	2006	\$ 3.412
1	2006	\$ 3.320
1	2006	\$ 3.317
1	2006	\$ 3.280
1	2006	\$ 3.030
1	2006	\$ 3.015
1	2006	\$ 2.983
1	2006	\$ 2.948
1	2006	\$ 2.689
1	2006	\$ 2.616
1	2006	\$ 2.550
1	2006	\$ 2.396
1	2006	\$ 2.030
1	2006	\$ 2.025
1	2006	\$ 1.972
1	2006	\$ 1.613
Total = 144	2006	\$ 636.470

Fuente: I.N.T

I.N.T / 2007

Cantidad de espectáculos subsidiados	Año	Subsidio otorgado a cada espectáculo
22	2007	\$ 5.000
20	2007	\$ 4.000
3	2007	\$ 3.200
2	2007	\$ 3.750
1	2007	\$ 2.708
Total = 48	2007	\$ 209.808

Fuente: I.N.T

I.N.T / 2008

Cantidad de espectáculos subsidiados	Año	Subsidio otorgado a cada espectáculo
14	2008	\$ 7.150
8	2008	\$ 6.000
5	2008	\$ 6.500
3	2008	\$ 7.700
3	2008	\$ 7.000
3	2008	\$ 6.000
1	2008	\$ 5.000
Total = 37	2008	\$ 247.700

Fuente: I.N.T

I.N.T / 2009

Cantidad de espectáculos subsidiados	Año	Subsidio otorgado a cada espectáculo
18	2009	\$ 11.880
12	2009	\$ 10.560
2	2009	\$ 10.800
2	2009	\$ 9.600
2	2009	\$ 6.600
1	2009	\$ 13.200
1	2009	\$ 10.670
1	2009	\$ 9.977
1	2009	\$ 9.816
1	2009	\$ 9.776
1	2009	\$ 7.945
1	2009	\$ 7.722
1	2009	\$ 7.206
1	2009	\$ 6.852
1	2009	\$ 6.611
Total = 46	2009	\$ 484.335

Fuente: I.N.T

I.N.T / 2010

Cantidad de espectáculos subsidiados	Año	Subsidio otorgado a cada espectáculo
13	2010	\$ 12.320
8	2010	\$ 11.000
6	2010	\$ 12.650
4	2010	\$ 13.200
4	2010	\$ 11.200
3	2010	\$ 12.100
2	2010	\$ 12.000
2	2010	\$ 11.550
2	2010	\$ 10.500
2	2010	\$ 8.250
2	2010	\$ 6.750
1	2010	\$ 13.860
1	2010	\$ 11.880
1	2010	\$ 11.500
1	2010	\$ 10.450
1	2010	\$ 10.230
1	2010	\$ 9.900
1	2010	\$ 9.680
1	2010	\$ 8.800
1	2010	\$ 8.250
1	2010	\$ 6.820
1	2010	\$ 6.750
1	2010	\$ 6.500
1	2010	\$ 2.860
Total = 61	2010	\$ 673.540

Fuente: I.N.T

En primer lugar, se observa a continuación el total de los espectáculos subsidiados por el INT en el período de estudio.

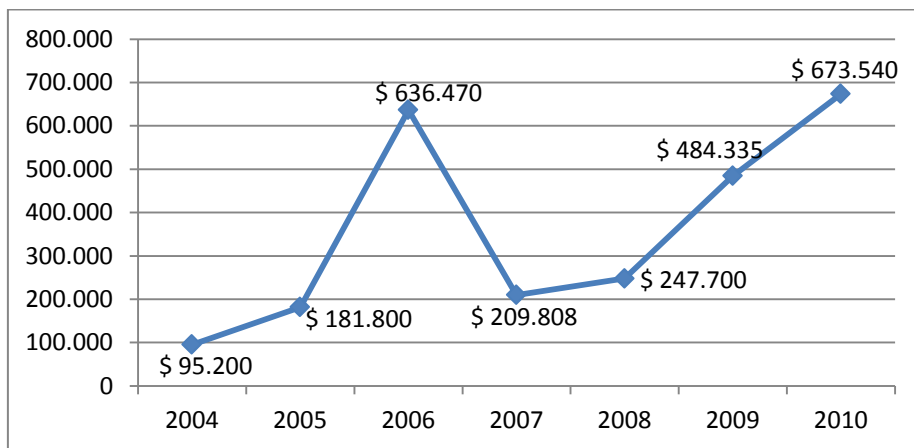
I.N.T / Total de espectáculos subsidiados

Período	Total de espectáculos subsidiados
2004 - 2010	464

Fuente: I.N.T

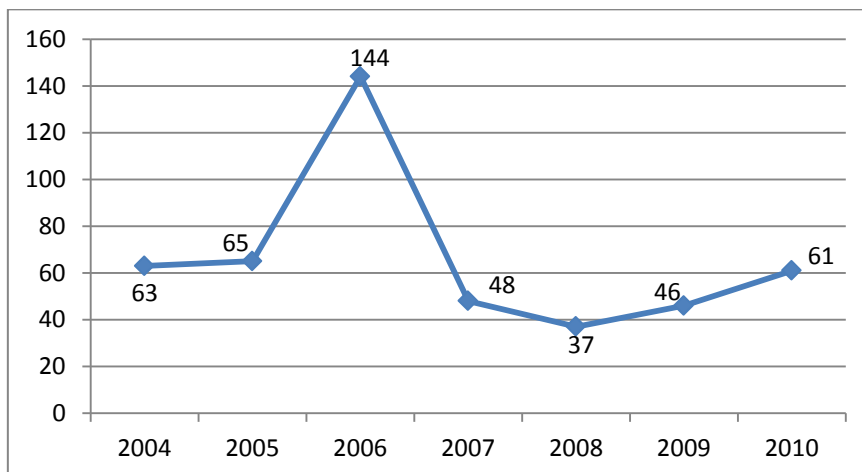
A partir de la información obtenida, se han elaborado los siguientes gráficos donde se expresa por un lado, el presupuesto otorgado a la producción de obra y por otro, teniendo en cuenta la cantidad de espectáculos subsidiados de forma interanual, el valor obtenido correspondiente al subsidio promedio anual:

Evolución presupuestaria interanual



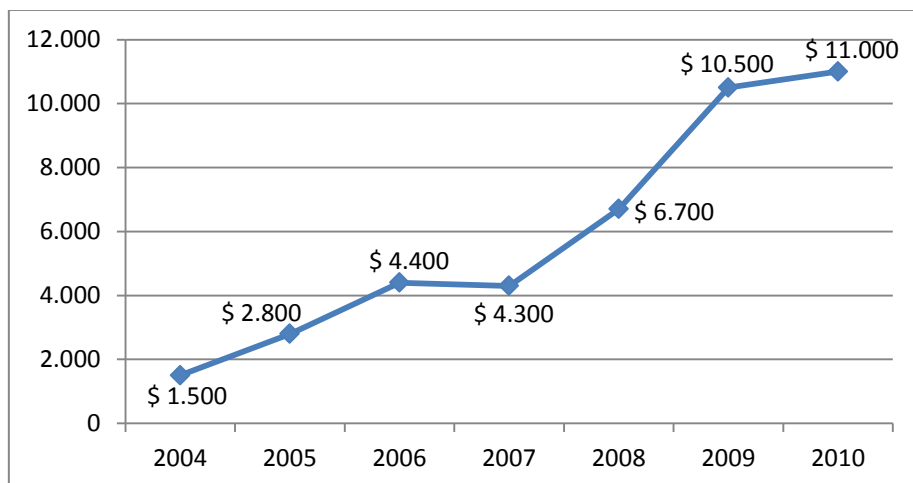
Fuente: I.N.T

Espectáculos subsidiados



Fuente: I.N.T

Evolución del subsidio promedio



Fuente: I.N.T

I.N.T / Presupuesto otorgado, espectáculos subsidiados y subsidio promedio

Año	Presupuesto destinado a producción de obra	Espectáculos subsidiados	Subsidio promedio
2004	\$ 95.200	63	\$ 1.500
2005	\$ 181.800	65	\$ 2.800
2006	\$ 636.470	144	\$ 4.400
2007	\$ 209.808	48	\$ 4.300
2008	\$ 247.700	37	\$ 6.700
2009	\$ 484.335	46	\$ 10.500
2010	\$ 673.540	61	\$ 11.000

Fuente: I.N.T

En primer lugar, se observa el aumento que se produjo en términos presupuestarios durante el período 2004 – 2010. Este incremento tan significativo responde a dos acontecimientos específicos. Por un lado, las condiciones favorables y de crecimiento económico que atravesó el país en el período 2004 – 2010, tal como se ha mencionado en los anteriores casos. Por otro lado, la decisión política del Estado Nacional de impulsar, a través de este organismo, un apoyo creciente al circuito de producción alternativo.

Con respecto a la evolución del subsidio promedio, se observa un incremento en el período de forma interanual. No obstante, es necesario dejar en claro que el incremento presupuestario no se tradujo en un aumento cuantitativo de los espectáculos subsidiados. Esta situación permite diferenciar, por un lado, la

cantidad de espectáculos subsidiados y, por otro lado, el monto destinado a cada uno. En ese sentido, se observa que el presupuesto destinado a la producción de obra ha evolucionado en términos económicos, pero no así en relación a la cantidad de espectáculos que han sido subsidiados.

I.N.T / Presupuesto total

Período	Presupuesto total otorgado a producción de obra
2004 - 2010	\$ 2.528.853

Fuente: I.N.T

Finalmente, a partir de lo recientemente expuesto, se plantea una relación entre la cantidad total de espectáculos que han sido subsidiados por el I.N.T y la cantidad total de cooperativas inscritas durante el período 2004 – 2010, según los datos de la Asociación Argentina de Actores. Esto permitirá observar qué porcentaje de espectáculos han sido subsidiados por parte de este organismo del Estado en el circuito de producción alternativo.

Sin embargo, aquí también se plantea la siguiente aclaración. En principio que para profundizar estas conclusiones, se debería poder contar con datos totales del circuito de producción alternativo, tanto desde la Asociación Argentina de Actores como también desde el Instituto Nacional del Teatro. Ninguno de los organismos cuenta con datos estadísticos elaborados, propios y específicos del sector, por lo tanto, estas aproximaciones que se presentarán son estimativas y los valores son proporcionales. Por un lado, se analizará la cantidad total de cooperativas inscritas en la A.A.A y, por el otro, la cantidad total de espectáculos subsidiados por el I.N.T durante el mismo período. Esto significa que se circunscribirá el período comparativo entre 2004 y 2010. Una vez realizado cada cálculo, se analizará la cantidad total de espectáculos que han sido subsidiados sobre el total de las cooperativas inscritas durante el mismo período de análisis. Esto permitirá obtener el porcentaje aproximado que representa el financiamiento público del I.N.T a las cooperativas del circuito de producción alternativo.

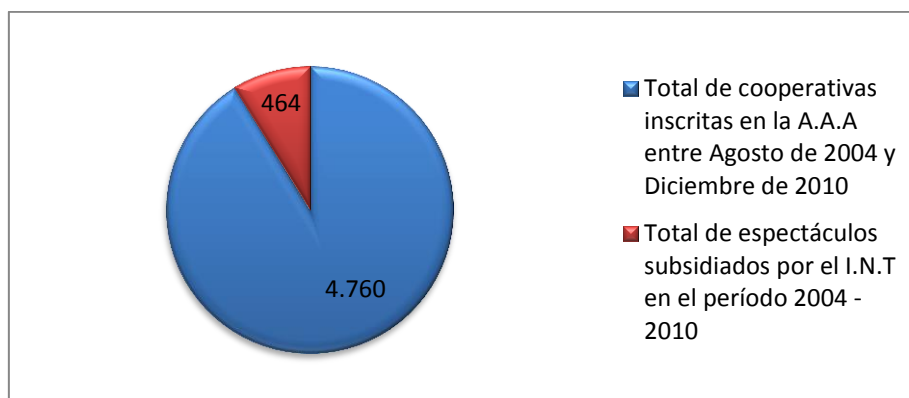
Datos referidos a la cantidad total de cooperativas inscritas entre 2004 y 2010

Total de cooperativas inscritas en la A.A.A entre agosto de 2002 y diciembre de 2010	5.881
Total de cooperativas inscritas en la A.A.A en el año 2003	-708
Total de cooperativas inscritas en la A.A.A entre enero y agosto de 2004	-413
Total de cooperativas inscritas en la A.A.A entre agosto de 2004 y diciembre de 2010	4.760

Datos referidos a la cantidad total de espectáculos subsidiados entre 2004 y 2010

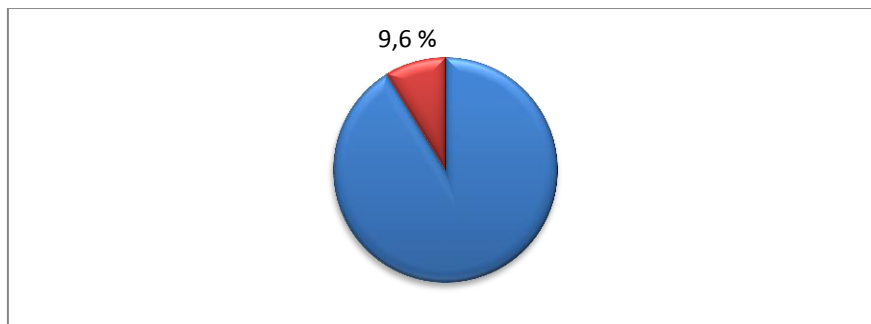
Total de espectáculos subsidiados por el I.N.T en el período 2004 - 2010	464
--------------------------------------------------------------------------	-----

Total de espectáculos subsidiados por el I.N.T sobre el total de cooperativas inscritas en la A.A.A entre agosto de 2004 – diciembre de 2010



Fuente: I.N.T y A.A.A

Porcentaje de espectáculos subsidiados por el I.N.T en el período 2004 - 2010



Fuente: I.N.T y A.A.A

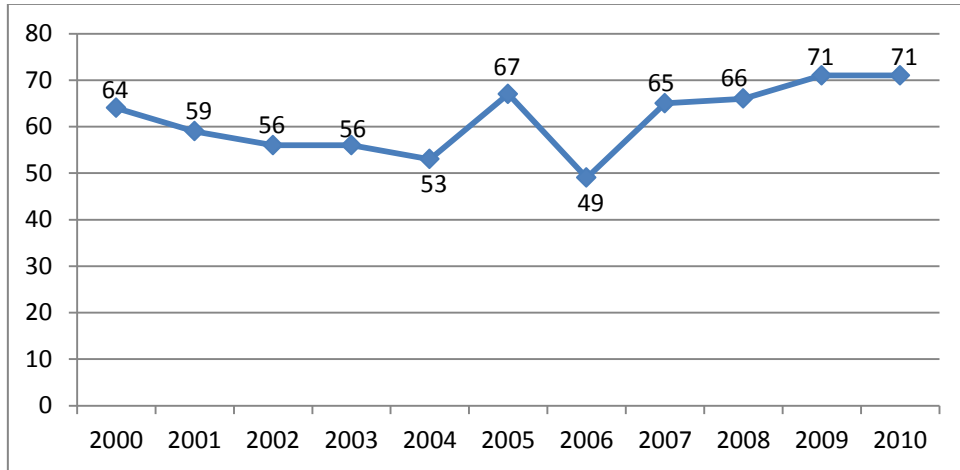
Por último, los datos proporcionados por este organismo refieren a los subsidios destinados a la categoría *funcionamiento de sala* en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el período 2000 - 2010.

I.N.T / Subsidio a salas de teatro

Año	Línea de subsidio para salas de teatro	Cantidad de salas subsidiadas	Presupuesto otorgado	Subsidio promedio
2000	Funcionamiento	64	\$ 909.045	\$ 14.203
2001	Funcionamiento	59	\$ 435.031	\$ 7.373
2002	Funcionamiento	56	\$ 367.050	\$ 6.554
2003	Funcionamiento	56	\$ 637.973	\$ 11.392
2004	Funcionamiento	53	\$ 532.559	\$ 10.048
2005	Funcionamiento	67	\$ 693.090	\$ 10.344
2006	Funcionamiento	49	\$ 817.685	\$ 16.687
2007	Funcionamiento	65	\$ 1.345.061	\$ 20.693
2008	Funcionamiento	66	\$ 1.367.418	\$ 20.718
2009	Funcionamiento	71	\$ 1.886.890	\$ 26.575
2010	Funcionamiento	71	\$ 2.566.511	\$ 36.148
Total		677	\$ 11.558.313	\$ 16.430

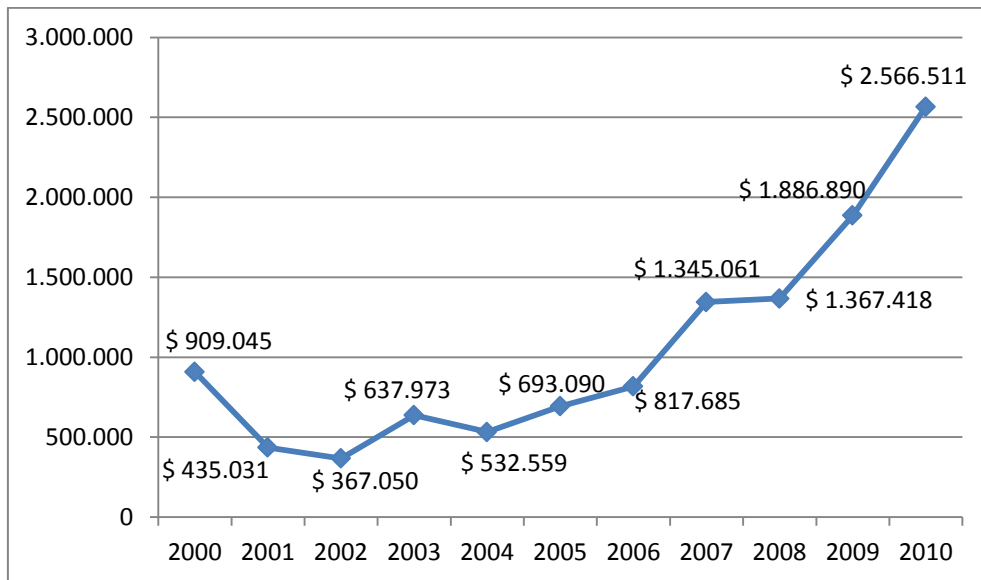
Fuente: I.N.T

Evolución de la cantidad de salas subsidiadas



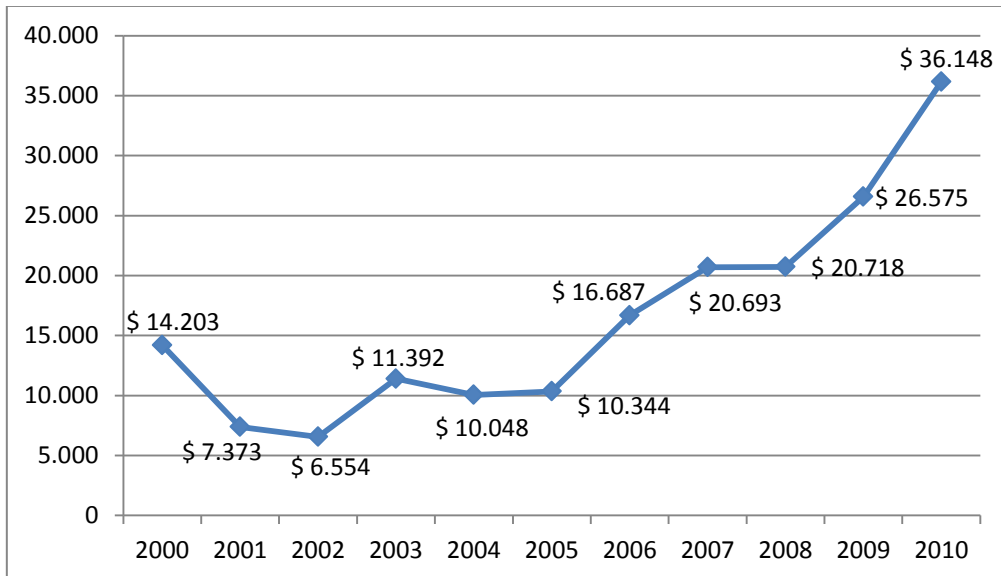
Fuente: I.N.T

Evolución del presupuesto otorgado a las salas



Fuente: I.N.T

Evolución del subsidio promedio



Fuente: I.N.T

I.N.T / Cantidad de salas subsidiadas y presupuesto otorgado

Período	Subsidio para salas de teatro	Cantidad de salas subsidiadas	Presupuesto otorgado
2000 - 2010	Funcionamiento	677	\$ 11.558.313

Fuente: I.N.T

Los datos obtenidos muestran que, en el transcurso del período 2000 – 2010, no se produjeron incrementos en términos cuantitativos. Es decir que no se produjo un aumento en la cantidad de salas subsidiadas por parte del I.N.T, siendo el promedio de salas subsidiadas bastante similar durante todo el período.

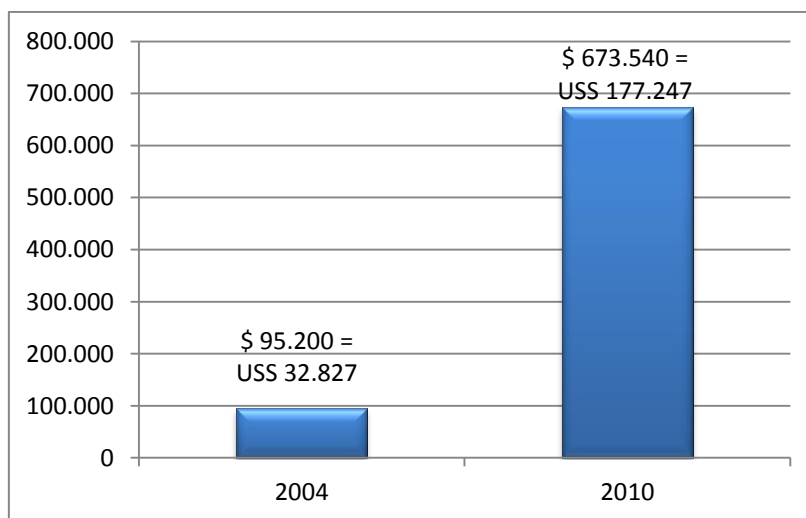
Con respecto al presupuesto otorgado en esta categoría, se observa que, entre el año 2007 y 2010, se produjo un incremento en términos económicos, alcanzando casi un aumento del 95%.

Teniendo en cuenta el dato que refiere al subsidio promedio interanual, se observa que entre 2009 y 2010 se produjeron importantes incrementos en el subsidio promedio. De acuerdo a este análisis se puede sostener que la decisión

del I.N.T ha sido generar mejores condiciones en términos económicos para aquellos proyectos subsidiados, y no en términos cuantitativos.

Hasta aquí se ha analizado los subsidios públicos del I.N.T y su incidencia en la producción de obras y funcionamiento de las salas del circuito alternativo. Sin embargo, aún resta utilizar una referencia de medición que permita constatar si, durante el período 2004 – 2010, en la categoría producción de obra) y el 2000 – 2010 (en la categoría funcionamiento de salas), los incrementos nominales de los presupuestos otorgados generaron mejores condiciones en el sector o simplemente alcanzaron a cubrir los incrementos de los costos de producción generados por la pérdida de valor del peso, producto del contexto inflacionario. En este último caso también, la referencia de medición que se utilizará es el valor del dólar promedio fijado por el Banco Central, con la finalidad de utilizar un indicador. De este modo, se establece una relación entre la variación del dólar oficial y los incrementos de los presupuestos otorgados en las categorías analizadas de este organismo.

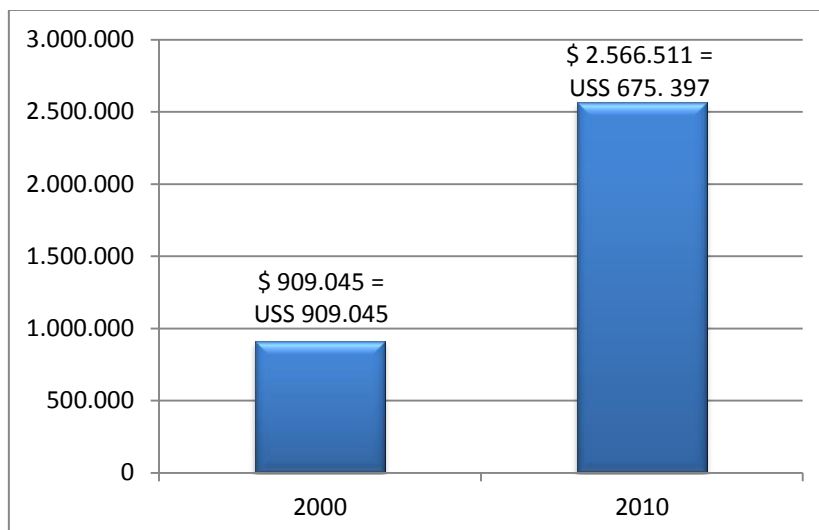
Presupuesto expresado en pesos y en dólares otorgado a la producción de obras en 2004 y 2010



Fuente: I.N.T

El incremento presupuestario otorgado a la producción de obra en el período 2004 - 2010 alcanzó el 607 % de aumento medido en pesos y del 440 % medido en dólares, lo que implica que este organismo del Estado Nacional, generó mejores condiciones en términos económicos.

Presupuesto expresado en pesos y en dólares otorgado al funcionamiento de salas en 2000 y 2010



Fuente: I.N.T

En relación al presupuesto otorgado al funcionamiento de salas, este representó un incremento del 182 % medido en pesos en el período 2000 – 2010, mientras que si es medido en dólares, los montos disminuyeron en un 26 % en el mismo período. En este caso, el incremento es menor teniendo en cuenta el valor del dólar oficial. De este modo se comprueba que un incremento nominal en pesos no representa un incremento en términos reales. Dicho en otras palabras, no se observa un crecimiento real en cuanto al crecimiento del presupuesto, como ocurrió en los casos anteriores.

Finalmente, se espera que estos datos permitan aportar nuevas lecturas y análisis acerca de los subsidios que otorga el Instituto Nacional del Teatro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se considera que este es el primer paso de una investigación que intenta plantear en términos estadísticos, la influencia del organismo en la escena alternativa.

II d – Evolución cuantitativa de las cooperativas y de los presupuestos destinados del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro al circuito de producción alternativo.

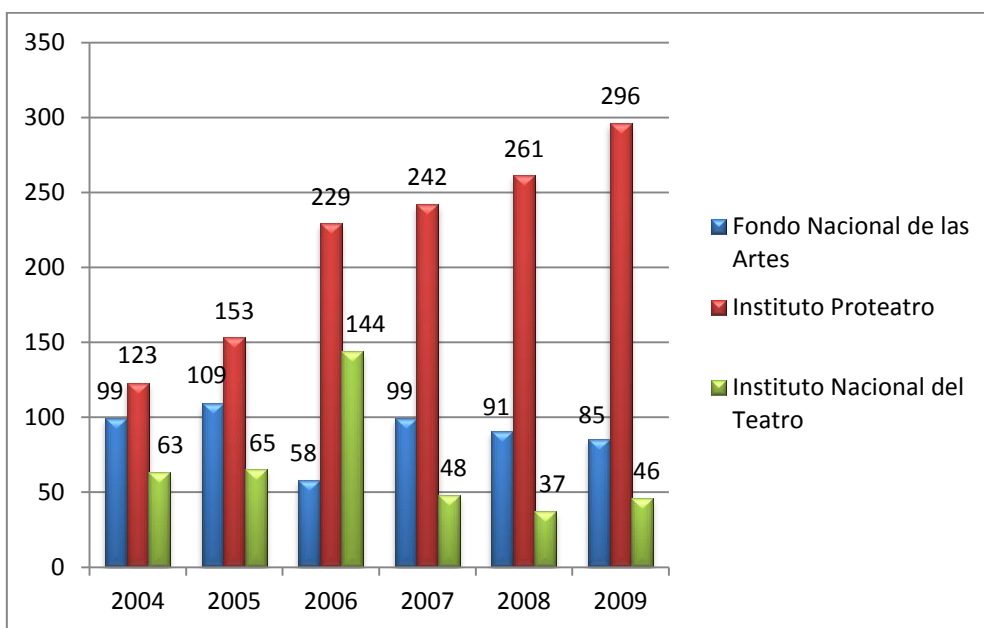
Finalmente, los gráficos que se presentan a continuación plantean una interrelación de los tres organismos analizados teniendo en cuenta el principal aporte del Estado a las cooperativas, grupos estables, eventuales y los elencos que producen espectáculos en el circuito alternativo. Esta comparación permitirá observar el aporte de cada organismo al sector, teniendo en cuenta la incidencia de cada uno de ellos a la actividad.

Por un lado se podrá observar la evolución cuantitativa de las cooperativas (incluye a los grupos estables, eventuales y producción de obra), como así también la evolución presupuestaria destinada por cada organismo.

Cabe señalar dos aclaraciones al respecto. La primera es en relación al período abarcado. El mismo ha sido delimitado considerando la obtención de los datos de los tres organismos seleccionados, siendo en consecuencia, el período 2004 – 2009, aquel común a las instituciones analizadas.

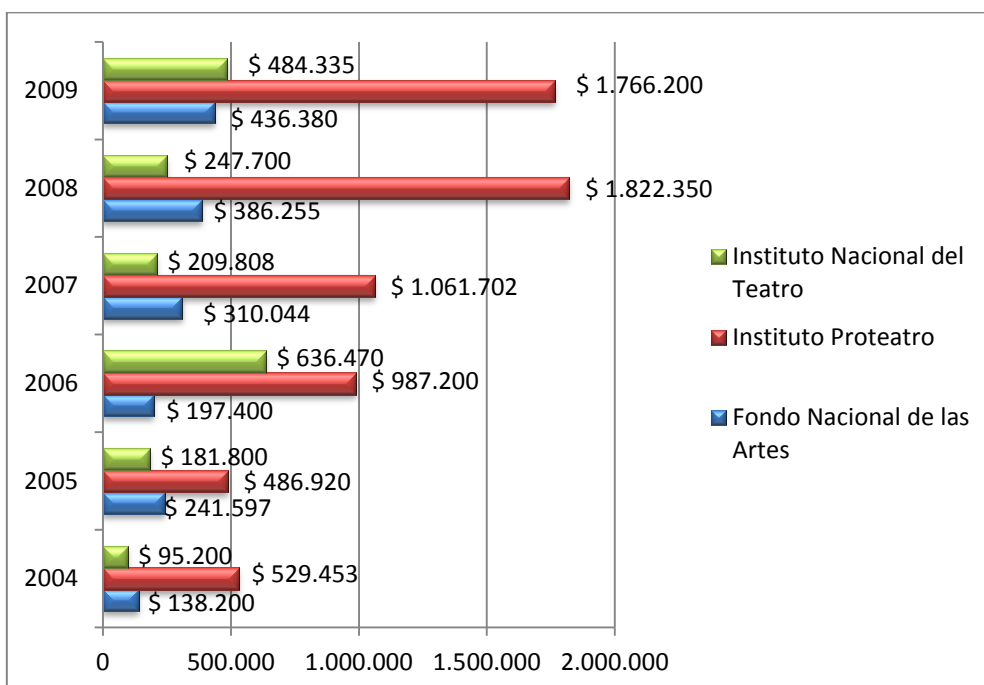
La segunda aclaración tiene como finalidad especificar que, en el Instituto Proteatro, están incluidas las dos categorías mencionadas en el trabajo (grupos estables y eventuales). Esta situación genera algunas diferencias dado que en lugar de comparar una línea de subsidio con otra, en el organismo mencionado, se incluyen dos líneas de subsidio en la misma categoría. De esta manera se evidencia una mayor evolución tanto por la cantidad de grupos subsidiados como también por el presupuesto que abarca a las dos categorías.

Evolución de la cantidad de cooperativas, grupos estables y eventuales y los espectáculos subsidiados por el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro



Fuente: F.N.A, Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro

Evolución de los presupuestos destinados a las cooperativas, grupos estables y eventuales y los espectáculos subsidiados por el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro



Fuente: F.N.A, Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro

Teniendo en cuenta los datos de los tres organismos observados, es posible afirmar que el Instituto Proteatro es aquel organismo que mayor incidencia tiene en el circuito alternativo, a través de la cantidad de grupos estables y eventuales que subsidia como también por el presupuesto que destina a esta categoría.

Finalmente se observa la evolución que han tenido los tres organismos del Estado, tanto en términos cuantitativos como también por los presupuestos destinados a este sector. En términos generales, esta evolución se produjo en los tres organismos del Estado pero su incidencia e impacto en el sector ha sido diferente en cada caso.

Conclusiones

De acuerdo a los objetivos planteados en la introducción del trabajo, se han obtenido las siguientes conclusiones.

En primer lugar, es posible afirmar que el circuito de producción alternativo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires constituye un pilar importante dentro del campo teatral, teniendo en cuenta la cantidad de cooperativas teatrales inscritas en la Asociación Argentina de Actores durante el período 2000 - 2010, las salas o espacios teatrales registrados y el rol que ocupa el Estado a través de los distintos organismos que financian esta actividad.

En segundo lugar, se observa que el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro han incrementado los presupuestos destinados a las categorías analizadas, considerando la variación del dólar durante el período de estudio, exceptuando el caso del subsidio a la categoría funcionamiento de salas de este último. De acuerdo a los presupuestos invertidos en los organismos seleccionados, es posible señalar que los mismos representaron mejores condiciones en términos económicos a la actividad teatral alternativa.

Aún tomando como referencia de medición el valor del peso o el dólar, se observa el modo en que se incrementaron los presupuestos destinados a las cooperativas de teatro, los grupos eventuales, los grupos estables y las salas o espacios teatrales del circuito alternativo. Los datos obtenidos señalan que, el F.N.A subsidió al 12,6%, el Instituto Proteatro al 31,5 % y el I.N.T al 9,6 % del total de las cooperativas inscritas en cada caso. Cabe destacar que el aporte del Estado a la actividad teatral alternativa da lugar a futuras líneas de investigación complementarias a este trabajo. Una propuesta que se desprende de este estudio consiste en un análisis que permita indagar qué cantidad de cooperativas que recibieron subsidios de un organismo público también han recibido de otras instituciones. Esta iniciativa permitiría identificar aquellas cooperativas que son subsidiadas por distintos organismos del Estado. Esto permitiría aportar datos novedosos vinculados al sector aquí abordado.

En esta misma línea y, a partir de la falta de datos sobre los subsidios otorgados mencionado en el inicio del trabajo, se desprende otra propuesta posible como es la creación de un sitio web, el cual permitiría analizar, comparar y estudiar los

subsidios otorgados por cada organismo analizado. Mediante este sitio se podría construir una base de datos que posibilite actualizarse de forma interanual y que sea capaz de transparentar aquellos datos que aún siguen privados por parte de los diferentes organismos del Estado y que, tal como se planteó en el comienzo del trabajo, se encuentran dispersos en distintas publicaciones. Esto implicaría observar y analizar el rol del Estado y del impacto que significan las políticas públicas destinadas al circuito de producción alternativo en el campo teatral.

En tercer lugar, y tal como se ha señalado en el primer apartado, la evolución del teatro alternativo configuró un sistema de producción con características específicas que definen el circuito. Por un lado, queda en evidencia una característica del teatro alternativo, que responde a la cultura de lo efímero, de la producción inmediata. Los factores son múltiples pero marcan el ritmo y el modo de producción. Los responsables son las cooperativas, las salas o espacios teatrales y las políticas públicas de los organismos del Estado; ya que como señala Bourdieu, son los agentes del campo aquellos que le dan sentido y establecen las reglas que configuran y definen el actual funcionamiento. Asimismo, a partir de lo desarrollado en el trabajo se puede afirmar que el teatro alternativo representa en términos de Gramsci, una función de contrapoder, en el sentido de que viene a cuestionar las estructuras sociales hegemónicas estableciendo una ruptura con ellas.

Los datos obtenidos en relación a la cantidad de cooperativas que se han registrado durante el período 2000 – 2010 invitan a revisar y elaborar posibles estrategias de trabajo para llevar a cabo diferentes proyectos escénicos. A partir del recorrido iniciado como actor, posteriormente en la producción y gestión de proyectos escénicos y, desde hace unos años en la docencia universitaria, se desprende otra propuesta como es la creación de una carrera de grado que desarrolle los contenidos sobre producción y gestión en artes escénicas, y que permita formar a aquellos agentes que realizan producciones artísticas en este circuito. Un sector como el teatro alternativo que se ha ido expandiendo y que encuentra en la actualidad diferentes problemáticas que se deben discutir y analizar para posteriormente generar condiciones que permitan dar respuestas a esas necesidades.

Por último, a lo largo de esta investigación se pudo aportar nuevos datos específicos al sector que permiten analizar los subsidios otorgados al circuito de

producción alternativo, y que, como se dijo anteriormente, dan origen a nuevos estudios capaces de enriquecer y fomentar la investigación del campo teatral.

Las prácticas teatrales están atravesadas por un conjunto de rasgos que definen los agentes del campo y reflexionar acerca de su funcionamiento permite identificar las relaciones de poder entre quienes llegan y buscan posicionarse y aquellos que buscan mantener su consagración y legitimación así como su vínculo de dominación con la esfera estatal.

Este trabajo ha permitido visibilizar el comportamiento de estos agentes, darle sentido al lugar que ocupan en la estructura social, y abrir nuevos horizontes que sean el puente hacia nuevas investigaciones.

Índice bibliográfico

- Aguilar, M. y Fernández Torres, A. (2005). *Tras la escena*. Ciudad Real: Ñaque.
- Baumol, W y Bowen, W. (1966). *Performing Arts: The economic Dilemma: a Study of problems common to theater, opera, music and dance*. Twentieth Century Fund.
- Bayardo, R. (1990). Economía de la escena. *Las cooperativas de teatro*, en: Boletín del Instituto de Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Bayardo, R. (2007). *Cultura y desarrollo. ¿Nuevos rumbos y más de lo mismo?* Eudeba, Buenos Aires.
- Bayardo, R. (2002). *Sobre el financiamiento público de la cultura. Políticas culturales y economía cultural*. Primer Seminario Políticas Culturales y Relaciones económicas, Ciclo de Seminarios Internacionales sobre Pensamiento y Gestión Cultural, Bolsa de Comercio, Buenos Aires.
- Benhamou, F. (1997). *La economía de la cultura*. Ed: Trilce. Uruguay.
- Bordegaray, L (2009). *Sendas estrechas para la escena independiente*. Funámbulos, Nº 29.
- Bourdieu, P. (2007). *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Eudeba.
- Bourdieu, P. (2005). *Capital Cultural, Escuela y espacio social*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Chauviré, C. y Fontaine, O. (2008). *El vocabulario de Bourdieu*, Buenos Aires: Atuel.
- Cimarro, J. (1997). *Producción, gestión y distribución del teatro*, Madrid, Edita: Fundación Autor.
- Colomer, J. (2006). *La gestión de las artes escénicas en tiempos difíciles*. Cáp. Marketing de las artes escénicas, Gescenic, Universidad de Barcelona.
- De León, M. (2012). *Producción de espectáculos escénicos*, 1ª ed.- Caseros: RGC Libros.
- Elía, C. (2009). *La economía del espectáculo: una comparación internacional*, Universidad de Barcelona. Editorial Gescénic.
- Elía, C. y Schargorodsky, H. (2007). *Economía de la cultura*, Observatorio Cultural y Posgrado en Administración de Artes del Espectáculo. 1er ed: Buenos Aires, Argentina.

- Feinmann, J. (2003). ¿De qué es independiente el teatro independiente?, en revista *Teatro*. La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXIV, Nº 70, Buenos Aires. Pág. 6.
- Friend, G. y Zehle, S. (2008). *Cómo diseñar un plan de negocios*. 1ª ed. – Buenos Aires: Cuatro Media.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*, Cap. II. Los paradigmas políticos de la acción cultural. Ed: Grijalbo. México.
- García Canclini, N. (2005). *Definiciones en transición*, Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización, Compilador: Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CABA, Argentina. pp. 69 – 81.
- García Canclini, N. (2003). *Economía y cultura: Los países latinos en la esfera pública trasnacional*, OEI, Organización de estados iberoamericanos.
- Grimson, A. (2006). *El Estado como agente clave de procesos de democratización de la cultura*. Trabajo presentado en la Facultad de Ciencias Económicas, UBA.
- Halfón, Mercedes y Jaroslavsky, Sonia. *Después del temblor*. Funámbulos Nº 29, 2009.
- Harvey, E. (2005). *Política y financiación pública del teatro*, Ed. Fundación Autor. Madrid.
- Heras, G. (2012). *Pensar la gestión de las artes escénicas: Escritos de un gestor*, 1º Ed- Caseros. RGC libros.
- Hintze, Susana. (2003). *Trueque y economía solidaria*. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/icounings/20110914114945/trueque.pdf>
- Kotler, P. (2004). *Marketing de las artes escénicas*, Ed. Iberautor promociones culturales, Madrid.
- Kotler, P. (1999). *El marketing según Kotler*, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Moreno, O. (2013). *Políticas Culturales. Algunos conceptos necesarios para el debate sobre su significado*. En Cuaderno de Políticas culturales. Indicadores culturales. Cáp. Ejes de reflexión: Políticas culturales, locales y regionales. Ed: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Pallini, V. (1997). *El rol del Estado en las políticas culturales*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

- Pallini, V. (1990). *Hacia nuevas organizaciones culturales*, Trabajo realizado para el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Pavis, P (1983); *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona.
- Pellettieri, O. (2004). *Teatro argentino y crisis (2001- 2003)*, Buenos Aires: Eudeba.
- Pérez Martín, M. (2002). *Gestión de proyectos escénicos*, Ed: Ñaque, 1era edición, España.
- Pérez Martín, M (2004). *Gestión de salas y espacios escénicos*, Ed: Ñaque, España.
- Pérez Martín, M. (2006). *Técnicas de organización y gestión aplicadas al teatro y al espectáculo*, Ed: Ñaque, España.
- Puente, S. (2007). *Industrias culturales y política de Estado*, Cáp. I. Industrias culturales: concepto y evolución. Buenos Aires: Ed. Prometeo, pp. 19 – 27.
- Rapetti, S. (2005). *El problema del financiamiento de la Cultura: una aproximación a partir del estudio de casos*, www.administracionespectaculos.com
- Rozenholc, A. (2012). *Producción teatral*. Cap I. El campo teatral y el circuito alternativo, ed: Argus-a, Buenos Aires.
- Schargorodsky, H. (2009). *Los mercados del espectáculo en Argentina: circuitos alternativo, comercial y público*. La economía del espectáculo: una comparación internacional, Editorial Gescénic, Universidad de Barcelona.
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral 1*. Cáp. La producción teatral, pág 20 – 22 y Cáp. Sistemas de producción teatral, pág. 25 – 37. Editorial Atuel. Buenos Aires, 2008.

Índice de Tablas, Figuras, Gráficos, Planos, etc.

<i>Cantidad de salas alternativas en todo en todo el país</i>	<i>29</i>
<i>F.N.A / 2000.....</i>	<i>38</i>
<i>F.N.A / 2001.....</i>	<i>39</i>
<i>F.N.A / 2002.....</i>	<i>39</i>
<i>F.N.A / 2003.....</i>	<i>39</i>
<i>F.N.A / 2004.....</i>	<i>40</i>
<i>F.N.A / 2005.....</i>	<i>40</i>
<i>F.N.A / 2006.....</i>	<i>41</i>
<i>F.N.A / 2007.....</i>	<i>42</i>
<i>F.N.A / 2008.....</i>	<i>43</i>
<i>F.N.A / 2009.....</i>	<i>44</i>
<i>F.N.A / Subsidio promedio y presupuestos anuales.....</i>	<i>45</i>
<i>F.N.A / Presupuesto total</i>	<i>45</i>
<i>Evolución de las cooperativas subsidiadas por año.....</i>	<i>46</i>
<i>Evolución del subsidio promedio anual</i>	<i>47</i>
<i>Evolución del presupuesto otorgado.....</i>	<i>47</i>
<i>Total de cooperativas subsidiadas por el F.N.A sobre el total de cooperativas inscritas en la A.A.A en el período 2002 - 2009</i>	<i>49</i>
<i>Porcentaje total de cooperativas subsidiadas por el F.N.A en el período 2002 – 2009.....</i>	<i>50</i>
<i>Variación del dólar promedio anual (expresado en pesos).....</i>	<i>51</i>
<i>Índice de precios al consumidor – IPC - según INDEC</i>	<i>51</i>
<i>Valor de inicio y valor final del presupuesto otorgado a las cooperativas de teatro expresado en pesos y en dólares en el período de estudio</i>	<i>52</i>
<i>Líneas y cantidad de subsidios otorgados por Proteatro.....</i>	<i>54</i>
<i>Crédito presupuestario y presupuestos otorgados a cada línea</i>	<i>55</i>
<i>Evolución de la cantidad de los grupos estables y eventuales.....</i>	<i>55</i>

<i>Evolución del presupuesto otorgado a los grupos estables</i>	<i>56</i>
<i>Evolución del presupuesto otorgado a los grupos eventuales.....</i>	<i>57</i>
<i>Evolución de la cantidad de salas subsidiadas por el Instituto Proteatro.....</i>	<i>58</i>
<i>Evolución del presupuesto otorgado a las salas de teatro</i>	<i>58</i>
<i>Evolución presupuestaria interanual.....</i>	<i>59</i>
<i>Subsidio promedio de cada línea</i>	<i>60</i>
<i>Evolución del subsidio promedio en grupos estables</i>	<i>60</i>
<i>Evolución del subsidio promedio en grupos eventuales.....</i>	<i>61</i>
<i>Evolución del subsidio promedio en salas</i>	<i>61</i>
<i>Datos referidos a la cantidad total de grupos eventuales y estables subsidiados por el Instituto Proteatro entre septiembre de 2002 y diciembre de 2010</i>	<i>63</i>
<i>Datos referidos a la cantidad total de cooperativas inscritas entre septiembre de 2002 y diciembre de 2010</i>	<i>63</i>
<i>Total de grupos eventuales y estables subsidiados en Proteatro sobre el total de cooperativas registradas en la A.A.A en el período 2002 - 2010</i>	<i>63</i>
<i>Porcentaje de cooperativas subsidiadas por Proteatro en el período agosto de 2002 - diciembre de 2010</i>	<i>64</i>
<i>Presupuesto expresado en pesos y en dólares otorgados a los grupos eventuales en 2002 y 2010</i>	<i>65</i>
<i>Presupuesto expresado en pesos y en dólares otorgados a los grupos estables en 2002 y 2010</i>	<i>65</i>
<i>Presupuesto expresado en pesos y en dólares otorgados a las salas en 2002 y 2010.....</i>	<i>66</i>
<i>I.N.T / 2004</i>	<i>69</i>
<i>I.N.T / 2005</i>	<i>69</i>
<i>I.N.T / 2006</i>	<i>70</i>
<i>I.N.T / 2007</i>	<i>71</i>
<i>I.N.T / 2008</i>	<i>71</i>
<i>I.N.T / 2009</i>	<i>72</i>
<i>I.N.T / 2010</i>	<i>73</i>

<i>I.N.T / Total de espectáculos subsidiados</i>	<i>73</i>
<i>Evolución presupuestaria interanual.....</i>	<i>74</i>
<i>Espectáculos subsidiados.....</i>	<i>74</i>
<i>Evolución del subsidio promedio.....</i>	<i>75</i>
<i>I.N.T / Presupuesto otorgado, espectáculos subsidiados y subsidio promedio... </i>	<i>75</i>
<i>I.N.T / Presupuesto total.....</i>	<i>76</i>
<i>Datos referidos a la cantidad total de cooperativas inscritas entre 2004 y 2010</i>	<i>77</i>
<i>Datos referidos a la cantidad total de espectáculos subsidiados entre 2004 y 2010.....</i>	<i>77</i>
<i>Total de espectáculos subsidiados por el I.N.T sobre el total de cooperativas inscritas en la A.A.A entre agosto de 2004 – diciembre de 2010.....</i>	<i>77</i>
<i>Porcentaje de espectáculos subsidiados por el I.N.T en el período 2004 - 2010</i>	<i>78</i>
<i>I.N.T / Subsidio a salas de teatro</i>	<i>78</i>
<i>Evolución de la cantidad de salas subsidiadas</i>	<i>79</i>
<i>Evolución del presupuesto otorgado a las salas</i>	<i>79</i>
<i>Evolución del subsidio promedio.....</i>	<i>80</i>
<i>I.N.T / Cantidad de salas subsidiadas y presupuesto otorgado</i>	<i>80</i>
<i>Presupuesto expresado en pesos y en dólares otorgado a la producción de obras en 2004 y 2010</i>	<i>81</i>
<i>Presupuesto expresado en pesos y en dólares otorgado al funcionamiento de salas en 2000 y 2010.....</i>	<i>82</i>
<i>Evolución de la cantidad de cooperativas, grupos estables y eventuales y los espectáculos subsidiados por el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro</i>	<i>84</i>
<i>Evolución de los presupuestos destinados a las cooperativas, grupos estables y eventuales y los espectáculos subsidiados por el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro</i>	<i>84</i>

Anexo

Entrevista realizada a Jonathan Zak, integrante del equipo de producción de Timbre 4.

Luego de analizar el circuito de producción alternativo, a través del rol que cumplen las cooperativas de teatro y las salas, se considera un aporte necesario estudiar el funcionamiento y financiamiento de uno de los espacios referentes del sector. Teniendo en cuenta la estructura organizacional que ha desarrollado como también la auto sustentabilidad que ha logrado en términos económicos, este espacio teatral ha generado cierto posicionamiento fuera de los cánones habituales, logrando condiciones favorables en su organización. Por lo tanto, se ha realizado esta entrevista con el objetivo de aportar aquellas herramientas que han permitido este crecimiento y que evidencian un trabajo que se ha consolidado en el circuito alternativo.

¿Cómo y por qué nace el espacio timbre 4? ¿Quiénes están a cargo?

Timbre 4 nace a partir de la necesidad de Claudio Tolcachir, que es el director de la compañía. Ante la necesidad de trabajar, formarse y producir, y la dificultad de esperar a que alguien lo convoque, empezó a trabajar con su espíritu creativo en el fondo de su casa. En el año 2001, compró la casa situada en Boedo 640, timbre 4. A partir de ahí, se fue desarrollando el proyecto de manera orgánica y naturalmente.

¿Qué tipo de formato jurídico adquirieron? En la organización, ¿de qué manera funciona la toma de decisiones?

En timbre 4 funciona una escuela y un teatro que están gestionados por una sociedad, una SRL, integrado por seis socios. Cada uno de los integrantes tiene voz y voto y las decisiones se toman entre los seis. La estructura de la organización es horizontal, no hay una verticalidad en términos jerárquicos, sino que las tareas están divididas entre los integrantes. Tenemos reuniones semanales entre los integrantes de la SRL y otra reunión semanal con el equipo de producción. De este modo, se va planificando las actividades que tiene el teatro, que son de lunes a lunes.

Las principales actividades están vinculadas a la programación de espectáculos y a la escuela – taller. De todos modos, dentro de la organización, en general, existe cierta verticalidad. Pero se aplica con otras áreas del teatro como la secretaría de la escuela, los técnicos, la boletería, etc. Estas áreas funcionan de acuerdo a las decisiones que toman los integrantes de la SRL.

¿Están registrados como una cooperativa de teatro?

Cada obra que se programa en la sala está constituida como una cooperativa, se produce por proyecto, son los denominados “grupos concertados”. No hay una compañía estable, tal como se lo entiende en el teatro.

¿Era parte del proyecto inicial tener un espacio propio?

Con respecto a la adquisición del nuevo espacio, esto se fue dando solo, a partir del trabajo que se fue produciendo desde los inicios. Pero no fue la idea original tener este otro espacio. La sala ubicada en la calle México es un espacio que permitió continuar con el crecimiento del teatro.

¿Cuáles son los objetivos de timbre a corto, mediano y largo plazo?

Básicamente, el objetivo más importante es generar un espacio donde poder producir de manera independiente. También, la posibilidad de formarse y formar a través de la escuela es otro de los objetivos. Y, fundamentalmente, poder dedicarnos a esto, vivir de este proyecto. Uno de los objetivos de la compañía es participar en festivales nacionales e internacionales tal como venimos haciendo y que otros grupos o compañías vengan a presentarse y formen parte de la programación (trabajamos tanto con proyectos del circuito oficial como también del alternativo)

En esta estructura del teatro, ¿Cuáles son las principales áreas? ¿Cuántas personas trabajan diariamente? ¿Qué funciones cumplen los responsables de cada área? ¿Qué tareas realizan?

Las principales áreas son la escuela – teatro y el área de producción. En la escuela, las tareas son exclusivamente el dictado de clases mientras que en el área de producción realizamos tareas de comunicación, producción, programación, mantenimiento, y las giras de la compañía, entre otras.

En principio, en la estructura hay dos personas que trabajan en el equipo de producción, tres personas que trabajan en la escuela, una persona en boletería, dos personas que trabajan en la puerta / ingreso del teatro.

En estos años, en el teatro, siempre trabajamos de la misma manera, con un equipo integrado por un director, dos productores, un técnico, un iluminador, un escenógrafo y un asistente.

Dentro de la organización, este año trabajamos haciendo foco en la comunicación, desarrollando por ejemplo la comunicación virtual (donde se comunica la internacionalización de la compañía). Esta ha sido una decisión estratégica que hemos incorporado este año.

¿De qué forma financian los costos de los empleados fijos? De acuerdo a todas las actividades mencionadas recientemente, ¿cuál sería la principal fuente de ingresos que tiene timbre 4?

Con respecto al financiamiento de los costos fijos, las principales fuentes de ingresos de nuestras actividades se producen a través de la venta de la boletería y las clases de la escuela.

¿Tienen un modelo de teatro referente? ¿Cuál sería?

No tenemos un modelo de teatro referente, lo vamos armando en función de las necesidades que tenemos.

Teniendo en cuenta la gran cantidad de actividades que ofrece hoy timbre 4 tales como espectáculos, talleres, cursos de formación, capacitación teatral para empresas, alquiler de salas (de 7 espacios), ¿Es timbre 4 un modelo sustentable en términos económicos? ¿Se puede hablar de un modelo de negocio que surge del sector alternativo? ¿Planifican financieramente las diferentes propuestas? ¿Qué sistema utilizan? ¿Proyecciones? ¿Plan de negocios?

Sí, es un modelo sustentable en términos económicos. A pesar de las dificultades que presenta el contexto, podemos decir que este espacio es autosustentable. No sé si es un modelo de negocio, si generó o no algo que no existía, pero sí que funciona.

En lo que refiere a la capacitación teatral para empresas, se ha lanzado pero no hemos avanzado, dado que no tenemos tiempo en relación a los objetivos

principales y con la cantidad y variedad de programación que tenemos se nos ha dificultado llevar adelante este programa.

Con respecto al alquiler de salas, lo hacemos pero en un horario que no es muy utilizado, de 10 a 17 hs, horario que no tenemos programación de espectáculos ni de escuela.

Dentro de la organización, ¿elaboran un presupuesto general que contempla todas las actividades?

Con respecto al presupuesto, trabajamos por proyecto. El ingreso fuerte proviene de la escuela y los talleres. Y con respecto al teatro, tenemos un poco más de incertidumbre, hacemos lo que nos interesa en término de programación pero sabemos que desde la escuela están los principales ingresos. Y sabemos que con los ingresos de la escuela cubrimos el presupuesto del año, que mucho no varía.

¿Han recibido subsidios de organismos públicos para acondicionar el espacio? ¿De qué instituciones? ¿En cuántas ocasiones? ¿Qué montos han recibido? ¿Para qué lo destinaron?

Con respecto a los subsidios públicos, hemos recibido del Instituto Nacional del Teatro y Proteatro. Nos presentamos anualmente y, en la actualidad, recibimos un monto de alrededor de \$ 100.000 que lo utilizamos para cubrir distintas necesidades.

¿Han realizado alianzas con otras instituciones? ¿Privadas? ¿Qué tipo de alianzas?

En lo que refiere a las alianzas estratégicas, hemos establecido vínculos con alternativateatral, con el Paseo la Plaza, dado que tenemos un espectáculo en cartel. Con la FUC también hemos trabajado. Y con el Gobierno de la Ciudad, el Gobierno de la Nación y con la Universidad Tres de Febrero que abrió un espacio en el Margarita Xirgu y hemos participado con alguna obra. También tuvimos algún sponsor de bodega, entre otras cosas.

Pero no tenemos vínculo con los sponsors, no lo hemos desarrollado y no lo sabemos hacer. Y en alguna ocasión que lo hicimos, no nos ha ido muy bien.

Actualmente tienen aproximadamente 15 espectáculos en cartel, varios de ellos lo integran elencos o cooperativas que no forman parte de la compañía timbre 4

¿cuál es el criterio de la programación? ¿Qué características deben tener estas propuestas para integrar la cartelera de timbre 4?

En principio, espectáculos de calidad, gente con la que seamos afín. Puede ser a través de la temática, la calidad, los integrantes del elenco, entre los principales motivos.

A través de toda la programación de actividades, se desprende que tienen un segmento de público muy variado. Trabajan con la comunidad más cercana (del barrio), pero también generan propuestas para estudiantes de teatro, presentan espectáculos para chicos, sostienen un público de distintas características y franjas etáreas. ¿Cómo han identificado su público en estos años? ¿Se puede decir que tienen un público propio? ¿Cuál sería?

Sí, hay un público propio. Tenemos una franja etarea que ronda los 40 años, ahora intentamos bajar un poco la edad a través de las promociones (club La nación tiene 2 x 1, Sub-28 invita a que los menores de 28 años paguen un 50 % menos el valor de la entrada). Y también a través de la programación de espectáculos. Intentamos ser bastante amplios en este sentido.

Con respecto a la comunidad, tenemos un taller de teatro para chicos en situación de calle que funciona en la actualidad, que coordinamos desde hace tres años con la Fundación SI. También tenemos otra participación como por ejemplo, en Teatro x la Identidad o Tecnópolis, pero siempre en relación al Estado.

Por otro lado, trabajamos con escuelas, a través de un proyecto que se llama "Carrusell" que lo dirigen Sonia Jaroslavsky y Ana Duran, la escuela de formación de espectadores. En ocasiones, se presentan los espectáculos a las 10 hs y 14 hs en nuestra sala.

¿Qué medios utilizan para dar a conocer sus actividades? ¿Cómo funciona el plan de comunicación de acuerdo al público que identificaron?

Los medios que utilizamos para dar a conocer las propuestas son principalmente facebook y la página web del teatro. También utilizamos para realizar alguna campaña, algún programa de radio (Metro 95.1). En ese caso, contratamos el servicio. Cada tanto realizamos comunicación en la vía pública, y en la tv hacemos en cablevisión.

¿Por qué hoy crees que timbre 4 se posicionó como un espacio de referencia en el teatro alternativo? ¿Es posible hablar de un modelo exitoso?

Yo supongo que lo que se hace acá gusta, lo que se hace con amor, dedicación, pasión y se trata de cuidar. Y, fundamentalmente, la calidad de las propuestas.

Desde Mayo de 2014, "La omisión de la familia Coleman" se presenta en el paseo la plaza. ¿Qué significa para ustedes la inserción de este proyecto en el circuito de producción privado comercial?

Significa un paso más, una vuelta de tuerca para lo que seguimos desarrollando. De hecho, el año próximo está programado nuevamente "La omisión de la familia Coleman" y también se incorpora "El viento en un violín" a la cartelera del Paseo La Plaza.

De acuerdo al recorrido realizado en estos doce años. ¿Cuáles son los próximos desafíos?

En este momento, el desafío grande es manejar con calma la difícil situación que se produjo a nivel mundial, al menos para las giras en las que veníamos trabajando y también para las taquillas que tenemos en la actualidad. Luego de estos cinco, seis, siete años de gran crecimiento, es importante seguir trabajando.

Al largo plazo, el objetivo es el mismo, seguir creciendo, seguir produciendo, seguir viajando, apostando a la escuela, y no mucho más.