



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Económicas
Escuela de Negocios y Administración Pública

MAESTRÍA EN ADMINISTRACIÓN DE ORGANIZACIONES
DEL SECTOR CULTURAL Y CREATIVO

TRABAJO FINAL DE MAESTRÍA

Análisis de las políticas de financiamiento público nacional
de la actividad de teatro alternativo
de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

-Estudio descriptivo sobre el Fondo Nacional de las Artes y
el Instituto Nacional del Teatro en el periodo 2005-2015-

Analysis of national public financing policies
for independent theatre of Buenos Aires City

-Descriptive study about National Found of Arts and
National Theatre Institute in the period 2005-2015-

AUTORA: LIC. BARBARA JAZMIN LEVY

DIRECTOR: DR. CRISTIAN ANTOINE FAUNDEZ

NOVIEMBRE 2022

Agradecimientos

A mi papá (z'1) y a mi mamá por impulsarme a estudiar.

A mi esposo y a mis hijos por acompañarme en este camino.

A mi director de tesis por ayudarme con mucha dedicación en cada etapa de elaboración de este trabajo.

A las personas que han colaborado brindándome reuniones que permitieron el desarrollo de esta investigación: Héctor Buzzo, Jorge Landaburu, Jorge Telerman, Raúl Brambilla y Claudia Caraccia.

Resumen

Esta investigación consiste en el análisis de las políticas de financiamiento público nacional del teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, centrado en las políticas implementadas por el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro en el periodo 2005-2015.

Se busca identificar la articulación llevada a cabo entre ambos organismos con el fin de detectar las formas en que la participación estatal interviene en el desarrollo y sostenibilidad de la actividad teatral de esta ciudad. Esto genera la posibilidad de mejorar el trabajo en conjunto en materia de elaboración e implementación de políticas de financiamiento, con el objetivo de fortalecer los procesos de eficacia y eficiencia al momento de otorgar apoyo financiero al sector teatral de CABA, evitando duplicar beneficios y líneas de financiamiento. Asimismo, permite otorgar más propuestas y soluciones específicas para las diversas necesidades del sector de teatro alternativo de esta Ciudad, abordando todas las instancias del proceso teatral y pudiendo beneficiar a más agentes del sector.

Palabras Claves

- Financiamiento público
- Políticas culturales
- Teatro alternativo

Abstract

This academic research consists in the analysis of national public funding policies for independent theatre in the City of Buenos Aires, focusing on the policies implemented by the National Fund of Arts and the National Theatre Institute in the period 2005-2015.

It seeks to identify the articulation carried out between both agencies in order to detect the ways in which state participation intervenes in the development and sustainability of theatrical activity in this city. This generates the possibility of improving joint work in the elaboration and implementation of financing policies, with the aim of strengthening the

processes of effectiveness and efficiency when granting financial support to the theatre sector in Buenos Aires City, avoiding duplication of benefits and lines of financing. Likewise, it allows granting more specific proposals and solutions for the diverse needs of the independent theatre sector of this City, addressing all the stages of the theatrical process and being able to benefit more agents of the sector.

Keywords

- Public financing
- Cultural Policies
- Independent theatre

Índice General

Introducción	1
Capítulo I Problema de Investigación: Políticas de financiamiento público nacional del teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires	3
1. Denominación del Proyecto	3
2. Justificación de la elección del tema	3
3. Formulación del Problema	5
4. Objetivos	6
4.1. Objetivo General.....	6
4.2. Objetivos Específicos.....	6
5. Hipótesis	6
6. Características clasificatorias del Proyecto	6
Capítulo II Marco Teórico	8
1. Abordaje sobre el concepto de políticas culturales de financiamiento público del teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires	8
1.1. Políticas culturales del ámbito público	9
1.2. Políticas de financiamiento público de la cultura.....	16
1.3. Políticas de financiamiento público del teatro	19
1.4. Rol del Estado en materia de políticas culturales y financiamiento de la cultura	24
1.5. Articulación entre organismos públicos	27
1.6. Actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires.....	31
1.7. Criterios de evaluación de proyectos teatrales para el otorgamiento de fuentes de financiamiento públicas	35
2. Presentación de los organismos	37
2.1. El Fondo Nacional de las Artes.....	37
2.1.1. Presentación del organismo.....	37
2.1.2. Estructura.....	38
2.1.3. Presupuesto.	39
2.1.4. Políticas de financiamiento cultural del organismo	39
2.1.5. Fuentes de financiamiento del organismo	41
2.2. El Instituto Nacional del Teatro	44
2.2.1. Presentación del organismo.....	44
2.2.2. Estructura.....	45
2.2.3. Presupuesto.	45
2.2.4. Políticas culturales del organismo.....	46
2.2.5. Fuentes de financiamiento del organismo.....	47
Capítulo III Metodología de investigación	51
1. Tipo de estudio	51
2. Diseño de investigación	51
3. Técnica de recolección de datos	52
4. Cuestionario propuesto	53
5. Categorías formuladas	54
6. Duración del proyecto	54

7. Plan de tareas	54
Capítulo IV Análisis de categorías y resultados.....	56
1. Análisis de categorías	56
1.1. Necesidades e instancias del proceso teatral.....	56
1.1.1. Necesidades del teatro alternativo	56
1.1.2. Proceso de producción teatral.....	58
1.1.3. Espectro de la actividad teatral.....	60
1.2. Políticas de financiamiento y rol del Estado	61
1.2.1. Objetivos de políticas de financiamiento	61
1.2.2. Metas del financiamiento teatral	62
1.2.3. Implementación de las políticas de financiamiento.....	63
1.2.4. Rol del Estado	64
1.2.5. Criterios de evaluación.....	66
1.3. Modos de articulación	67
1.3.1. Articulación entre organismos	67
1.3.2. Complementariedad de las líneas de financiamiento	68
2. Síntesis de los resultados obtenidos.....	69
Capítulo V Conclusiones.....	73
1. Conclusión sobre los resultados obtenidos	73
2. Conclusión sobre la hipótesis.....	74
3. Conclusión general	74
Bibliografía	76
Índice de Tablas.....	79

Listado de Siglas y Abreviaturas

AAA: Asociación Argentina de Actores

ARGENTORES: Sociedad General de Autores de la Argentina

ARTEI: Asociación Argentina del Teatro Independiente

CABA: Ciudad Autónoma de Buenos Aires

ESCENA: Espacios Escénicos Autónomos

FNA: Fondo Nacional de las Artes

INT: Instituto Nacional del Teatro

SADAIC: Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música

SAVA: Sociedad de Artistas Visuales Argentinos

Introducción

La articulación entre instituciones se lleva a cabo cuando dos o más entidades públicas, privadas o de la sociedad civil realizan un acuerdo y coordinan políticas traducidas en acciones concretas, en donde cada una asume tareas específicas y aporta su propio conocimiento. Esta relación de cooperación se entabla de forma horizontal, sin que existan relaciones de subordinación entre los organismos involucrados.

En relación con el financiamiento del teatro alternativo, existen políticas públicas que contemplan estas articulaciones. Sin embargo, en diversas ocasiones, no existe un trabajo en conjunto concreto entre las instituciones que financian a un mismo sector artístico, lo que provoca una duplicidad de líneas de financiamiento, apoyos que no contemplan la sostenibilidad de los proyectos a largo plazo y repetición de beneficiarios mientras que otros no obtienen ayuda financiera, entre otros.

En esta investigación, se pretende comprobar si existe una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes (FNA) y el Instituto Nacional del Teatro (INT) –ambos organismos descentralizados en la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación-, en la elaboración e implementación de las políticas de financiamiento para brindar apoyo a la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires en el período 2005-2015.

Es necesario identificar esta articulación –o la falta de ella- entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro, por dos razones. En primer lugar, brinda la posibilidad de optimizar el trabajo en conjunto entre ambos organismos en materia de elaboración e implementación de políticas de financiamiento, con el propósito de dinamizar los procesos de eficacia y eficiencia al momento de otorgar apoyo financiero al sector teatral de CABA, evitando duplicar beneficios y líneas de financiamiento. En segundo lugar, permite otorgar más propuestas y soluciones específicas para las diversas necesidades del

sector de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, abordando todas las instancias del proceso teatral y pudiendo beneficiar a más agentes del sector.

Para resolver este problema de investigación, se busca, por un lado, analizar las políticas de financiamiento público del FNA y del INT para la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, con el fin de conocer qué necesidades e instancias del proceso teatral se atendieron y cuáles fueron los criterios de evaluación, en el período 2005-2015. Por el otro lado, se busca identificar el rol del Estado -a través de estos dos organismos- en materia de financiamiento público con el fin de reconocer de qué manera intervino en el desarrollo de actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires y si existió una complementariedad en sus líneas de financiamiento para dicha actividad, en el periodo analizado.

Capítulo I

Problema de Investigación: Políticas de financiamiento público nacional del teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires.

1. Denominación del Proyecto

Análisis de las políticas de financiamiento público nacional de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Estudio descriptivo sobre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro en el periodo 2005-2015.

Este proyecto forma parte de los requisitos para obtener el grado de Magister en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires (FCE – UBA).

2. Justificación de la elección del tema

El tema de la investigación consiste en un estudio sobre las políticas de financiamiento público de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires en el ámbito de la Administración Pública Nacional de Argentina desde el año 2005 al 2015.

La realización de un análisis de las políticas de financiamiento de dicha actividad artística, desde la perspectiva de la Administración Pública del ámbito nacional en el período señalado, se centrará en las políticas de financiamiento implementadas por el Fondo Nacional de las Artes y en el Instituto Nacional del Teatro.

La elección del tema resulta relevante ya que pensamos que la identificación y caracterización de estas políticas es necesaria para poder detectar las formas en que la participación estatal de estos Organismos Públicos de financiamiento cultural interviene en el desarrollo y sostenibilidad de la actividad teatral de esta ciudad. Tanto el FNA como el INT son organismos descentralizados que se encuentran dentro de la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación y brindan recursos económicos de apoyo para la actividad teatral de

CABA, entre otros. En este aspecto, resulta imperativo reconocer la modalidad de articulación entre ellos y la formalización de políticas de financiamiento público del teatro alternativo del ámbito nacional para dar cuenta de la existencia -o falta de ella- de políticas de financiamiento público implementadas a largo plazo para este sector artístico.

El sector del teatro alternativo es relevante para la Ciudad de Buenos Aires ya que estimula su circuito cultural ofreciendo una multiplicidad de actividades entre las que se encuentran el montaje de obras, las capacitaciones, la realización de festivales y eventos, las investigaciones, la gestión de salas, la actividad docente y la publicación de libros. Asimismo, CABA posee aproximadamente doscientas salas de teatro alternativo que, junto a la diversidad de agentes que abarcan todo el proceso de producción teatral, se gestionan de forma independiente promoviendo la variedad de lenguajes teatrales y la elección estética de sus actividades y puestas en escena.

Este abordaje resulta de utilidad tanto para funcionarios de ambos organismos -extensible a otros- y autoridades del sector público que planifican e implementan políticas de financiamiento en el ámbito teatral, como para profesionales que se desempeñan y realizan trabajos de asesoramiento en materia de políticas culturales y de financiamiento público. Esto se debe a que esta investigación brinda la posibilidad de mejorar el trabajo en conjunto entre ambos organismos en materia de elaboración e implementación de políticas de financiamiento, en pos de dinamizar los procesos de eficacia y eficiencia al momento de otorgar apoyo financiero al sector teatral de CABA, evitando duplicar beneficios y líneas de financiamiento. Por el otro lado, brinda un aporte para el sector de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, dado que promueve la posibilidad de elaborar e implementar propuestas y soluciones específicas detectando las distintas necesidades del sector, abordando todas las instancias del proceso teatral y pudiendo beneficiar a más agentes.

Asimismo, esta investigación resulta de interés en el ámbito académico para las maestrías, cursos de posgrado y otras capacitaciones tanto públicas como privadas, que aborden las temáticas de políticas culturales, financiamiento público, gestión teatral, administración, gestión y producción culturales del sector público de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, de la Argentina y a nivel internacional. En este sentido, el abordaje efectuado en este trabajo brinda herramientas para la formación de profesionales, productores y gestores del ámbito teatral y cultural.

Por otra parte, en esta investigación se efectúa el recorte temporal desde el año 2005 al 2015 dado que, en primer lugar, se pretende indagar esta temática a partir de un contexto de recuperación de la crisis político-económica argentina de los años 2002-2003, en coincidencia con un cambio de autoridades en ambos organismos a partir del 2004-2005. En segundo lugar, el periodo seleccionado es relativamente actual por lo que permite tener un acceso factible a las autoridades del FNA y del INT, entrevistadas en este trabajo. En tercer lugar, se elige este recorte atento a mi experiencia laboral en la Comisión de Teatro del Fondo Nacional de las Artes en esos años, vinculada estrechamente a la temática abordada en la presente.

3. Formulación del Problema

Este estudio surge a partir de la detección de la ausencia de estudios comparativos sobre organismos del Estado Nacional que brindan apoyo económico y fomentan al mismo sector de promoción artístico, en este caso el teatro alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

No se conoce sobre la existencia de una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro en materia de financiamiento de las actividades del teatro alternativo. Esto conlleva, por un lado, al desconocimiento sobre la eficacia y eficiencia del Estado Nacional -a través de estos organismos- al planificar e implementar políticas de financiamiento del teatro con el fin de generar una complementariedad de sus líneas de financiamiento y evitar una duplicidad de beneficios. Por otro lado, implica una falta de información sobre las necesidades e instancias del proceso de producción teatral atendidas por ambos organismos, como también sobre sus criterios de evaluación para el otorgamiento de las distintas fuentes de financiamiento. Conocer estos aspectos permitiría otorgar soluciones específicas al sector teatral de la Ciudad de Buenos Aires, buscando potenciarlo y contribuyendo a su desarrollo y sostenibilidad a largo plazo.

4. Objetivos

4.1. Objetivo General

- Analizar las políticas de financiamiento público del FNA y del INT para el fomento de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires en el período 2005-2015.

4.2. Objetivos Específicos

- Identificar el rol del Estado -a través del FNA y del INT- en materia de financiamiento público del teatro alternativo
- Analizar las necesidades e instancias del proceso teatral comprendidas en las líneas de financiamiento público para el teatro alternativo de CABA
- Indagar los modos de articulación entre ambos organismos en lo concerniente al financiamiento de la actividad de teatro alternativo

5. Hipótesis

Las políticas de financiamiento público de la actividad teatral se encuentran determinadas por una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro para promover el fomento y la sostenibilidad de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires.

6. Características clasificatorias del Proyecto

- Financiamiento público
- Políticas culturales
- Teatro alternativo

En el presente capítulo, se ha expuesto el problema de investigación sobre la existencia de una articulación -o la falta de ella- entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro para financiar la actividad del teatro alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, desde el año 2005 al 2015.

Para efectuar este análisis, es necesario conocer el marco teórico de referencia sobre las temáticas abordadas en esta investigación.

Capítulo II

Marco Teórico

1. Abordaje sobre el concepto de políticas culturales de financiamiento público del teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires.

En esta investigación, se pretende comprobar si existe una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro –ambos organismos descentralizados en la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación-, en la elaboración e implementación de las políticas de financiamiento para brindar apoyo a la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires en el período 2005-2015¹.

En efecto, la articulación se produce cuando dos o más instituciones públicas, privadas o de la sociedad civil realizan un acuerdo y coordinan políticas traducidas en acciones concretas, en donde cada una asume tareas específicas y aporta su propio conocimiento. Esta relación de cooperación se entabla de forma horizontal, es decir, sin que existan relaciones de subordinación entre las instituciones participantes. Para el financiamiento de teatro alternativo, existen políticas públicas que las contemplan. Sin embargo, en diversas oportunidades, no existe un trabajo en conjunto concreto entre las instituciones que financian a un mismo sector artístico, lo que provoca una duplicación de líneas de financiamiento, apoyos que no contemplan la sostenibilidad de los proyectos a largo plazo y repetición de beneficiarios mientras que otros no obtienen ayuda financiera, entre otros.

Poner en evidencia esta articulación –o la falta de ella- entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro, es necesario por dos cuestiones. Por un lado, brinda la posibilidad de mejorar el trabajo en conjunto entre ambos organismos en materia de elaboración e implementación de políticas de financiamiento, en pos de dinamizar los procesos de eficacia y eficiencia al momento de otorgar apoyo financiero al sector teatral de CABA, evitando duplicar beneficios y líneas de financiamiento. Por el otro, permite otorgar más propuestas y soluciones específicas para las distintas necesidades del sector de teatro

¹ Cabe señalar que existe otro organismo que financia la actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires denominado Proteatro, dependiente del gobierno de dicha ciudad. En esta investigación, se busca analizar las políticas de financiamiento público de organismos de rango nacional, por lo que el caso de Proteatro no va a ser abordado en la presente.

alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, abordando todas las instancias del proceso teatral y pudiendo beneficiar a más agentes del sector.

Para resolver este problema, se busca, por un lado, analizar las políticas de financiamiento público del FNA y del INT para la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, con el fin de conocer qué necesidades e instancias del proceso teatral se atendieron y cuáles fueron los criterios de evaluación, en el período 2005-2015. Por el otro lado, se busca identificar el rol del Estado -a través del FNA y del INT- en materia de financiamiento público con el fin de reconocer de qué manera intervino en el desarrollo de actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires y si existió una complementariedad en sus líneas de financiamiento para dicha actividad, en el periodo analizado.

En esta sección, se efectúa un abordaje sobre las políticas culturales del ámbito público, las políticas de financiamiento público de la cultura y, específicamente del teatro, y el rol del Estado en materia de políticas culturales y de financiamiento público de la cultura. Para ello, se utilizan los conceptos desarrollados por Néstor García Canclini, Alfons Martinell, Rubens Bayardo, Xavier Marcé, Ramón Bosch, Eduardo Nivón Bolán, Edwin Harvey, Lluís Bonet, Héctor Schargorodsky y Harry Hillman Chartrand.

Por otro lado, se presenta el concepto de articulación entre organismos públicos desarrollado por Daniel Cravacuore, Sergio Ilari y Alejandro Villar.

En cuanto a la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires y los criterios de evaluación de proyectos teatrales para el otorgamiento de fuentes de financiamiento públicas, se consideran las definiciones y análisis efectuados por Patrice Pavis, Roberto Perinelli, Juliana Cosentino y Marisa de León.

1.1. Políticas culturales del ámbito público

Para abordar este análisis, en primer lugar, es necesario considerar el concepto de políticas culturales y su aplicación en el ámbito público. Si bien este concepto se encuentra aún en discusión y existen múltiples abordajes, se considerarán las definiciones desarrolladas por Nestor García Canclini, Alfons Martinell y Rubens Bayardo para poder avanzar con esta investigación.

García Canclini (1987) define las políticas culturales como “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (p. 26). En efecto, es gracias a ellas que es posible poner en valor la promoción y el desarrollo de la actividad cultural, independientemente de cuál sea su especialidad y manifestación artísticas.

Asimismo, para plantear las políticas culturales de una gestión, tanto pública como privada, es necesario tener en consideración la diversidad cultural de una región, sus destinatarios, su contexto socio-histórico y todos los agentes que actúan alrededor de ellas.

En consonancia con este autor, el profesor Alfons Martinell (2000) describe las políticas culturales como un conjunto de decisiones y de intervenciones que persiguen objetivos que buscan incidir en algún tipo de cambio a nivel social.

Este autor considera que las políticas culturales son un ámbito de la acción pública:

relativamente nuevo en el conjunto de formas de intervención organizadas desde los poderes del Estado moderno. Esta afirmación no pretende corroborar que en otras formas de organización no existiera política cultural, sino situarla como un ámbito más de la intervención del Estado u otros agentes dentro de la evolución de las necesidades de la población (p. 27).

Asimismo, indica que es necesario analizarlas y comprenderlas como políticas sectoriales – del sector cultura- que se encuentran en relación, tanto directa como indirecta, con las políticas de otros sectores de la sociedad –aspecto global de las políticas-.

De este modo, es en esta relación entre lo sectorial –política cultural en este caso- y lo global –conjunto de otras políticas- en donde los distintos agentes culturales cobran gran importancia. Por un lado, a través de una dimensión intelectual detectando una necesidad o problema en un contexto determinado y aportando soluciones para poder abordarlos. Por el otro, a través de una dimensión de poder “entendida como la capacidad de liderazgo, aproximación e influencia en los centros de toma de decisiones” (p. 7). Martinell señala que estos agentes culturales actúan en ambas dimensiones y, dependiendo del rol activo que tengan en una sociedad, pueden cumplir funciones de mediadores generando propuestas para la elaboración y puesta en práctica de nuevas políticas culturales, interviniendo –de forma positiva o negativa-, de este modo, en la articulación de las políticas sociales y culturales.

En efecto, este autor español subraya distintos aspectos preponderantes para la elaboración e implementación de las políticas culturales como la importancia de la participación activa de estos agentes culturales, el análisis del contexto de referencia y del conjunto de actores sociales, diseñando políticas centradas en las potencialidades reales de una sociedad.

Al mismo tiempo, Martinell distingue tres tipos de agentes de acuerdo a la realidad española –que puede equiparse con la argentina en este aspecto-: los agentes de la administración pública, los agentes de las instituciones privadas y los agentes de las organizaciones sin fines de lucro. Al respecto, el autor señala que:

La finalidad de la administración pública se fundamenta en el interés general y en el desarrollo de unas políticas y opciones concretas. Las instituciones sin ánimo de lucro se centran en la consecución de sus finalidades propias de su grupo asociativo, que pueden ser, también, de interés público. Las instituciones privadas se basan en conseguir el lucro o el mantenimiento de su potencial. Estos tres grandes agentes crean el tejido social donde se implantan una gran cantidad de organizaciones, relaciones, conexiones, redes, etc. que configuran un potencial significativo de una sociedad determinada y de su territorio (p. 15).

Por otro lado, cabe destacar que las políticas culturales pueden diseñarse e implementarse gracias a agentes que se pueden organizar según las posibilidades normativas y legislativas de un país. En efecto, es necesario considerar el conjunto de formas jurídicas que un Estado pone a disposición de sus actores sociales. A partir de ello, los modelos de gestión de los distintos agentes culturales se construyen sobre sus posibilidades reales y, además, a partir de la apropiación de formas jurídicas y organizativas existentes. La forma en que los agentes culturales se adapten al contexto y aprovechen las posibilidades ofrecidas por el marco legislativo, puede contribuir en mayor o menor medida en la elaboración de las políticas culturales de una sociedad.

Asimismo, la elaboración de las políticas culturales busca dar una respuesta o solución a un conjunto de expresiones de la población –necesidades, demandas o problemáticas- planteadas de diversas maneras. Para poder formularlas, es imperativo realizar un análisis y diagnóstico previos del contexto y las necesidades del sector cultural. Una vez efectuados, las políticas deben estar representadas en forma de plan de acción ejecutable. El autor español indica que la elaboración de estas políticas es un momento en donde prima lo técnico y lo político.

En primer lugar, el aspecto técnico se refleja en poseer los recursos de tipo normativo – capacidad restringida de producción y cambio de normas-, los recursos políticos –capacidad

de elaboración programática-, los recursos cognitivos –capacidad técnica y operativa y conocimiento de la información- y los recursos financieros –presupuesto y financiamiento para su puesta en práctica. Además, con el fin de poder implementarlas, es necesario evaluar el grado de posibilidad de gestión de las instituciones y de implementación en un contexto y momento determinados. También es necesario considerar el grado de disponibilidad de recursos humanos, económicos, de competencia técnica y profesional y de infraestructura, para poder implementarlas efectivamente.

En segundo lugar, en cuanto al aspecto político, Martinell indica que una política cultural debe diseñarse con realismo y pragmatismo teniendo en cuenta la política general a nivel local, nacional e internacional de un determinado contexto. Además, destaca que:

en el campo de las políticas culturales públicas la formulación técnica de propuestas ha de resolver la decisión fundamental sobre el interés general. El sistema político, dentro de sus posibilidades y competencias, decide qué aspectos de la vida cultural se asumirán por la vía del sistema público y cuáles por la vía del mercado (p. 42).

En este sentido, el sistema político decide de qué forma se va a intervenir en la amplia gama de posibilidades. El Estado debe asumir su propia responsabilidad: el interés general y la gestión de la dimensión política de la cultura, sin obviar la realidad del contexto y las formas culturales de una comunidad. Cabe señalar que en un primer abordaje, “las decisiones en políticas culturales se observan, en el sector público, en la destinación presupuestaria de las cuentas del Estado y las formas indirectas de fomento a la acción cultural por medio de exenciones fiscales, reducción de aranceles, protección del mercado interior, fomento de iniciativas de desarrollo cultural, financiación blanda u otras formas de ayuda indirecta” (p.43).

Una vez definidas y planificadas, las políticas culturales entran en la etapa intrínsecamente política, la de ejecución e implementación por medio de acciones concretas. Es a través de estas últimas que se intenta responder a las necesidades o problemáticas diagnosticadas en las fases previas. No es posible considerar una política cultural si no se ha ejecutado efectivamente.

Por su parte, Rubens Bayardo (2008) toma en consideración la definición de políticas culturales efectuada por García Canclini, entre otras, citada con anterioridad y profundiza el concepto indicando que las políticas culturales planifican y ejecutan acciones en función de metas establecidas a mediano y largo plazo, “con criterios para monitorear y evaluar

procesos e impactos, adecuando sus cursos acorde a los resultados y a los cambios contextuales” (p. 20). Asimismo, la planificación y puesta en práctica de políticas culturales requiere de un espacio especializado en acción cultural, de la creación de infraestructuras, del establecimiento de un marco normativo y de los medios de financiamiento para poder ejecutarlas.

Por otro lado, Bayardo (2005) refiere a que las políticas culturales son formas de intervención sobre el desarrollo simbólico y económico, en sociedades que han legislado los derechos culturales. Las mismas “pueden bregar por la participación en la producción cultural, por el acceso democrático y pleno a los bienes y los servicios culturales, por la visibilidad y el reconocimiento de la diversidad cultural sin negar la desigualdad social, por el goce por parte de todos de los beneficios del desarrollo artístico, intelectual y tecnocientífico” (p. 3).

En cuanto a las necesidades que abordan las políticas culturales, el autor destaca la formación y el desarrollo de creadores y de públicos, favoreciendo la diversidad cultural y, a su vez, el fomento, la distribución y la comercialización de las industrias culturales. Para ello, resulta imperativo poseer un conocimiento riguroso sobre el territorio en donde se aplican las políticas culturales y sobre sus resultados, lo que permite una planificación adecuada y una implementación de acciones informadas y acordes a las necesidades del sector cultural.

Con respecto a los agentes culturales, el autor indica tres: el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios. Sin embargo, considera que el agente predominante es el Estado dado su injerencia en los otros agentes y, también, por la mayor capacidad de intervención con respecto a los otros. Asimismo, en el ámbito público, Bayardo (2005) señala que el Estado tiene la obligación, para con la ciudadanía, de planificar e implementar políticas culturales. En este sentido, las políticas culturales públicas tienen la responsabilidad de atender y resolver los asuntos de la sociedad, ya sea como obligatoriedad o bien como exigencia social.

En consonancia con el rol del Estado en materia de políticas culturales, cabe destacar el aporte que realizan Xavier Marcé y Ramón Bosch (2007). Refieren a la accesibilidad como objetivo primordial y democrático, indicando que “es la idea clave que determina la legitimidad de la acción pública respecto de la cultura” (p. 25). Estos autores plantean que existen diferentes necesidades en cada sector y que, para cada uno, se planean distintas soluciones. Dentro de la gestión pública y cultural, es preciso que el Estado se comprometa y participe activamente apoyando al sector a través de planes de viabilidad y que se pueda

gestionar a largo plazo de manera eficaz y útil para el desarrollo de la actividad cultural. Esta viabilidad debe estar dada por tres factores: “el normativo, el conocimiento de las demandas sociales o del mercado y los impulsos institucionales o personales” (p. 39).

Por último, se tendrá en consideración el análisis que realiza el antropólogo Eduardo Nivón Bolán (2006), sobre las políticas culturales. En efecto, el autor refiere a que:

la política cultural ha llegado a ser algo más que la suma de las políticas sectoriales relacionadas con el arte y la educación artística, pues supone un esfuerzo de articulación de todos los agentes que intervienen en el campo cultural; esto es, del sector público y el privado; del Estado y los diferentes actores de la cultura; del sector artístico y también del de la ciencia y la tecnología; (...) De ahí que la institucionalización de la política cultural sea una de las características básicas del período que vivimos. Indudablemente la creación del Ministerio de Asuntos Culturales en Francia en 1959, el primer ministerio de cultura en el mundo, es un suceso clave para comprender este cambio en la comprensión de la política cultural (pp. 3-4).

Nivón Bolán efectúa distintos abordajes sobre las políticas culturales. En esta investigación, se tomará en cuenta el que tiene su enfoque en el ámbito público, es decir, las políticas culturales consideradas como acciones de gobierno (p. 6).

El autor mexicano indica que las políticas culturales, en tanto políticas públicas, son un conjunto de actividades prácticas o simbólicas planificadas y gestionadas por autoridades gubernamentales. Tienen como fin la resolución de diversos conflictos colectivos y es el Estado quien define los objetivos, los medios y las modalidades de acción para llevarlas a cabo.

Asimismo, su elaboración y ejecución se encuentran condicionadas por las normas jurídicas, los recursos humanos y materiales y la persuasión. Al respecto, Nivón Bolán manifiesta que “por medio de las normas jurídicas —recurso propio y exclusivo del Estado— se autorizan y definen las actividades que constituyen las políticas y limitan la discrecionalidad en el proceder de quienes las elaboran y ejecutan. Las políticas culturales deben movilizar recursos tanto de personal como materiales a financieros” (p. 8). Además, cabe señalar que tienen injerencia y son influidas por otras políticas públicas llevadas a cabo por un gobierno. Del mismo modo, el objetivo de las políticas culturales públicas es el cumplimiento de una necesidad social, a través de la planificación eficaz y la legitimidad. Su eficiencia depende de la capacidad gubernamental de movilizar los recursos humanos y económicos para su desarrollo. Para ello, dichas políticas deben establecer metas alcanzables, plazos, instrumentos legales y agentes para poder ejecutarlas y evaluar sus resultados.

Por otro lado, el autor indica que, para el desarrollo de las políticas culturales públicas, es imperativa la existencia de una institucionalidad normativa y de un espacio institucional en donde se puedan planificar, coordinar y ejecutar las políticas culturales de un Estado o una región (p. 9). Esta institución administrativa puede asumir distintas formas, ya sea una secretaría o ministerio de cultura de una nación, o bien, puede ser un organismo descentralizado, una coordinación, un consejo con cierto grado de autonomía, entre otros. De acuerdo a la modalidad que asuma el modelo administrativo, influirá directamente en la capacidad de elaboración y ejecución de las políticas culturales.

En cuanto al caso argentino, se reconocen tres niveles del Estado: Nacional, Provincial y Municipal. En lo que compete a esta investigación, el modelo administrativo cultural a nivel nacional se organiza, en la actualidad, a través de un Ministerio de Cultura de la Nación creado en el año 2014. Previamente, en la mayor parte del periodo abordado en este trabajo, tenía el rango de Secretaría de Cultura de la Nación. Independientemente de estos rangos, en la estructura nacional se distingue este organismo superior y, en su órbita, existen diversos organismos descentralizados y desconcertados. En los casos a analizar del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional del Teatro, son dos instituciones descentralizadas con recursos de financiamiento propios.

Los aportes realizados por los autores aquí mencionados en materia de políticas culturales son enriquecedores dado que permiten dar cuenta de las distintas etapas del proceso de las políticas culturales públicas, desde su diseño, ejecución y evaluación posteriores. Asimismo, permiten comprender y conocer sus complejas dinámicas, los agentes que deben implicarse activamente para llevarlas adelante, los grandes sistemas requeridos –normativos, de infraestructura, económicos, tecnológicos- y los ejes a tener en cuenta como las necesidades de la sociedad y el conocimiento del territorio, para que las políticas culturales públicas puedan elaborarse e implementarse de forma efectiva.

Desde el punto de vista de estos autores, se ha expuesto el concepto de políticas culturales como un conjunto de decisiones e intervenciones cuyo objetivo persigue algún cambio o solución de una problemática social en materia cultural. A nivel público, las políticas culturales son consideradas acciones de gobierno y es imperativa la intervención de los agentes culturales para llevarlas a cabo. El Estado es tenido en cuenta como el mayor agente cultural para poder elaborarlas e implementarlas. En este sentido, es importante comprender el rol del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional del Teatro, como organismos

del Estado, para llevar adelante políticas culturales y si existe una articulación entre ellos para dar respuesta o soluciones a demandas y problemáticas del sector de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires. Para ello, es necesario también comprender la especificidad y la relación de las políticas culturales con el financiamiento público.

1.2. Políticas de financiamiento público de la cultura

Para llevar adelante las políticas culturales, se debe tener en cuenta como uno de los ejes principales el financiamiento público dado que se encuentran intrínsecamente relacionados para la factibilidad y el desarrollo de una política pública del ámbito cultural. En efecto, el financiamiento público es uno de los mecanismos necesarios para que una política pública cultural se lleve a cabo y consiste en otorgar distintos tipos de recursos -financieros y técnicos entre otros- a través de diversas modalidades a la comunidad artística para que esta pueda desarrollarse en todas sus instancias de producción.

Siguiendo la línea planteada por Marcé y Bosch (2007), se debe salir de la lógica reduccionista del subsidio convencional y promover, al contrario, la cultura de la inversión a largo plazo analizando las necesidades particulares de cada sector cultural. Asimismo, al financiar las actividades culturales, se debe considerar que a medida que este sector productivo se desarrolla, “el incremento de tecnologías y el avance de los procesos industriales no abaratan los costos de la producción cultural, sino que deviene un factor de multiplicación de las posibilidades creativas que tiene como efecto natural un incremento de los presupuestos” (p. 118). Estos autores proponen ampliar y especificar los modelos de apoyo público “clarificando el destino al que se dirigen y exigiendo en cada caso cierta corresponsabilidad en el retorno de los beneficios obtenidos” (p. 121). En efecto, para incentivar la creación, producción y difusión artísticas, la ayuda financiera directa al sector cultural tiene un carácter positivo pero debe estar condicionada a los resultados. Por otra parte, es imperativo promover la sostenibilidad de los proyectos y ampliar el financiamiento cultural desarrollando fondos reintegrables, créditos blandos y un modelo de desgravación fiscal.

Por otro lado, Edwin Harvey (1977) realiza un valioso aporte analizando el concepto de política cultural y su estrecho vínculo con los aspectos económicos y el financiamiento de la cultura.

En primer lugar, describe que el financiamiento de la actividad cultural es una de las principales funciones de una política cultural pública. En este sentido, indica que esta última “no puede implementarse de manera positiva y sostenida si no cuenta con una estructura financiera de instituciones, prestaciones y cursos de acción adecuados para satisfacer los requerimientos y las necesidades del desarrollo cultural de la comunidad” (p. 49). Por ello, es preciso que se destinen recursos financieros específicos al sector cultural con el fin de cubrir la demanda real y fomentar “las actividades culturales de los particulares, (...) el aliento de la producción de bienes y servicios culturales y el estímulo de la propia acción cultural de los poderes públicos” (p. 50).

Por otro lado, el abogado especializado en financiamiento cultural, manifiesta que existen tres aspectos económicos del desarrollo cultural que son rasgos esenciales de la política cultural del Estado moderno. El primero se trata de las necesidades financieras de los distintos agentes culturales -ya sea individuos, empresas o instituciones públicas y privadas; el segundo refiere a las fuentes y mecanismos de financiamiento para impulsar ese desarrollo; y por último, las relaciones que se entrelazan entre ese y el desarrollo social y económico (p. 45).

En relación a esto, el autor indica que el financiamiento de la cultura “en sus diferentes aspectos, juntamente con un planteamiento adecuado de las instituciones y de los programas de acción, de aliento a la creación, de difusión, de conservación y de formación, constituyen los pilares de la actividad cultural compartida por las instituciones privadas y por los organismos de la comunidad organizada” (p. 45). Harvey destaca que, para que el financiamiento cultural sea efectivo, es necesario que se establezcan recursos públicos de distinta índole, generados y destinados específicamente a cubrir las necesidades de los diversos sectores culturales.

En consonancia con Harvey en cuanto a la relación entre política cultural y financiamiento público de la cultura, Rubens Bayardo (2002) refiere a que “una política cultural no es tal si no tiene posibilidades de ser puesta en funcionamiento, y las posibilidades de ser puesta en funcionamiento tienen que ver con que hayan sido elaborados los mecanismos por los cuales se va a financiar esta política” (p. 61). Asimismo, reflexiona que este financiamiento debe ser considerado como una inversión.

Por otro lado, este autor destaca que la intervención del estado en materia cultural ha influido frecuentemente en que el direccionamiento de los fondos públicos tienda a solventar gastos de producción o bien, de consumo, obviando a todo un espectro de agentes culturales que se encuentran en el medio entre ambas instancias. En efecto, indica que la intervención del Estado en cultura “se ha inclinado por momentos a financiar a los creadores por la vía de becas, subsidios, créditos y premios. En otras ocasiones desentendiéndose de la producción se ha enfocado hacia el consumo, financiando a los públicos por la vía de ofrecer espectáculos gratuitos, reducir el precio de las entradas, aproximar las actividades a los barrios” (p. 64). Por esta razón, Bayardo propone que el financiamiento público cultural amplíe sus horizontes, pudiendo promover convocatorias para solventar gastos de distribución, comercialización y circulación de los distintos agentes culturales, para fomentar la creación de pequeñas y medianas empresas del ámbito cultural, planteando también distintas regulaciones y controles sobre el sector, entre otros. Estas acciones darían lugar a que “esa producción que existe en abundancia y que ese consumo cultural que también nos caracteriza, dispusieran de los canales adecuados de acceso de los usuarios a los bienes y los servicios, para posibilitar un encuentro democrático y representativo de la pluralidad de las necesidades y de las demandas en nuestra sociedad” (p. 65).

El aporte de estos autores es valioso para la comprensión de la relación que existe entre las políticas culturales y el financiamiento público de la cultura. Las políticas culturales no pueden concretarse si no existe el financiamiento aplicado para tal fin.

Asimismo, cabe destacar la observación necesaria realizada por Rubens Bayardo en cuanto a la tendencia estatal de financiar la creación por un lado o bien, el consumo por el otro, obviando las otras instancias del proceso de producción cultural y el amplio espectro de agentes que, muchas veces, no son tenidos en cuenta al momento de diseñar líneas de financiamiento y que son fundamentales para el proceso cultural y la concreción de los proyectos artísticos.

A partir del análisis efectuado por estos autores, se ha expuesto la necesidad de tener en cuenta el financiamiento público para poder llevar adelante e implementar una política cultural, dado que es preciso una estructura financiera de instituciones, prestaciones y cursos de acción para satisfacer las necesidades del sector cultural. En efecto, para poder implementar una política cultural, es indispensable haber elaborado los mecanismos para financiarla, estableciendo recursos públicos de distinta índole para cubrir las diferentes

demandas de este sector. En este sentido, es preciso comprender los mecanismos establecidos por el Fondo Nacional de las Artes y por el Instituto Nacional del Teatro para financiar y satisfacer las distintas problemáticas de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, verificando además si existe un trabajo en conjunto entre ambas instituciones, que financie todas las instancias del proceso teatral. Para ello, es imperativo discernir la especificidad de las políticas de financiamiento público de la actividad teatral.

1.3. Políticas de financiamiento público del teatro

Para abordar esta investigación, es imperativo conocer el funcionamiento, los principales ejes y las dinámicas de las políticas de financiamiento público específicas para el teatro.

Para ello, se tomará en cuenta el análisis efectuado por uno de los ex presidentes del Fondo Nacional de las Artes, Edwin Harvey (2005). Este abogado describe las políticas y el financiamiento públicos, específicos para el ámbito teatral de diversos países. En efecto, destaca que las políticas públicas de apoyo y fomento a las actividades teatrales se producen dado que se reconoce al teatro como un bien público y se implementan, en su mayoría, a través de subsidios no reintegrables “destinados a los diversos protagonistas del hecho teatral, tanto a las compañías de teatro como a los autores dramáticos, a los empresarios de salas, a los actores y a los directores de escena, así como a las instituciones especiales que integran el campo no gubernamental, comercial o no comercial, de dicha actividad” (p. 21). Asimismo, considera que estas políticas deben estar orientadas, en primer lugar, a la conservación del patrimonio teatral, tanto a nivel edilicio preservando las salas de teatro, como también el repertorio clásico y actual de las obras teatrales de autores nacionales y universales. En segundo lugar, destaca que estas políticas deben tener el eje en el fortalecimiento del teatro como un servicio público, afianzándolo como “un sector cultural, económico y social, indispensable para la calidad de vida de la población, como una herramienta de inclusión social” (p. 466). De este modo, uno de los objetivos fundamentales de estas políticas es la consolidación del teatro como “un sector productivo en términos de empleo y de recursos disponibles, a la vez que como un componente positivo en términos de la creatividad requerida para el desarrollo de la sociedad moderna” (p. 466).

En cuanto al caso específico argentino, Harvey señala distintas políticas de fomento y financiamiento público de la actividad teatral llevadas a cabo a partir de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Entre ellas, destaca en primer lugar, las políticas de protección y preservación del teatro nacional. La conservación del patrimonio teatral se realiza, en gran medida, a través de una antigua institución pública, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro. En segundo lugar, recalca el apoyo a la creación de la dramaturgia nacional respaldando a los creadores teatrales y sus obras a través de créditos, subsidios, exención de impuestos a los espectáculos teatrales en idioma nacional de autores argentinos, otorgamiento de premios a distintos agentes teatrales y beneficios por producir espectáculos de autores nacionales o incluirlos en la programación de salas de teatro, entre otros. Asimismo, destaca que la vigencia de los derechos de propiedad intelectual de los autores teatrales es “uno de los más relevantes instrumentos de protección de la dramaturgia nacional” (p. 255), reforzado también por “la consolidación institucional de la sociedad de gestión de derechos de autor de los titulares de la creación teatral, que respalda la labor de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores)” (p. 255). Por otro lado, señala que, en 1959, se aprobó una ley que fomenta la conservación de las salas de teatro en la Ciudad de Buenos Aires, disponiendo que “en los casos de demolición de salas teatrales, el propietario del inmueble respectivo tiene la obligación de construir, en el nuevo edificio, un espacio teatral de características semejantes a la sala demolida” (p. 253).

Asimismo, Harvey recalca otra política nacional de incentivo y fomento a la actividad teatral en la Ciudad de Buenos Aires a través de la exención de impuestos, estableciéndose “a favor de los espectáculos teatrales (...), cuando se trate de la representación de obras en idioma nacional de autores argentinos o extranjeros con no menos de cinco años de residencia en el país” (p. 307).

En cuanto a los organismos públicos que prestan su apoyo a la actividad teatral argentina, este autor presenta al Fondo Nacional de las Artes y al Instituto Nacional del Teatro como dos instituciones fundamentales para el desarrollo de la actividad teatral, ofreciendo distintas fuentes de financiamiento. Analizaremos ambos casos en profundidad en el siguiente capítulo.

El aporte efectuado por Harvey es enriquecedor dado que permite dar cuenta de cuáles son los ejes y el funcionamiento de las políticas de financiamiento público de la actividad teatral.

Por su parte, Bonet y Schargorodsky (2016) describen el rol determinante de las políticas de la administración pública de la mayoría de los países occidentales al financiar la actividad

teatral. Indican que estos proveen de forma directa o a través de subsidios, gran parte de los servicios de producción y exhibición escénicas “con el objetivo de reducir las barreras sociales y económicas de acceso” (p. 30). Este apoyo gubernamental hacia estos dos ejes del desarrollo teatral, se complementa con el fomento a la formación de distintos agentes culturales como artistas y técnicos, la promoción de la investigación, la conservación del patrimonio y “una política educativa que incentive el gusto de las personas por el espectáculo en vivo en sus distintas tradiciones y géneros escénicos” (p. 30). Asimismo, estas políticas tienen por objetivos promover una oferta teatral de mayor calidad y fomentar un incremento de nuevas audiencias.

Por otro lado, describen distintas fuentes de financiamiento de apoyo público a la actividad teatral. Entre ellas, se encuentran los subsidios directos a las producciones teatrales y a las salas de teatro, así como también las subvenciones directas al espectador a través del pago de las entradas de los espectáculos por parte de la administración pública. Cabe destacar que estos autores mencionan también el apoyo –más modesto- del sector público a los grupos de teatro independiente, otorgando subsidios para la producción de obras teatrales o bien, facilitando su exhibición en infraestructuras públicas (p. 39).

Además, refieren a otra fuente de financiamiento de apoyo gubernamental fomentando la desgravación fiscal. La misma puede manifestarse de diversas formas, ya sea por “una imposición indirecta más baja (IVA reducido para la entrada a los espectáculos), mediante impuestos directos exentos o a tasas más accesibles, o a través de la desgravación a donaciones a actividades de interés general, cosa que fomenta el mecenazgo filantrópico y el patrocinio empresarial” (p. 32).

En cuanto a las políticas de fomento a la actividad teatral de América Latina, Bonet y Schargorodsky realizan una salvedad al indicar que allí “las políticas de apoyo nacen de forma más circunstancial o incluso azarosa como respuesta a necesidades puntuales o fruto de liderazgos personales, más que como resultado de una planificación generalizada” (p.40). Esta observación es importante dado que genera el interrogante sobre la existencia -o la falta de ella- de una planificación e implementación generalizadas de políticas de financiamiento de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, por parte del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional del Teatro.

Sin embargo, los autores destacan que, en rasgos generales, las políticas contemporáneas de fomento a la actividad teatral no sólo tienen como eje la producción y la exhibición, sino también abarcan otras instancias como la formación artística, la investigación, la promoción de nuevos lenguajes estéticos, el fomento de las iniciativas de inclusión social, la creación

de nuevas audiencias, el acervo del legado escénico, la dinámica de los artistas incipientes, la producción profesional y la exhibición comercial, entre otras (p. 40). Esta reflexión lleva a plantearse si las políticas de financiamiento de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires impulsadas por el Fondo Nacional de las Artes y por el Instituto Nacional del Teatro abarcan todas las instancias del proceso de producción teatral o bien, si apuntan a apoyar sólo algunas necesidades del sector.

Cabe señalar que, si bien los subsidios tienen una preponderancia como fuente de financiamiento de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, existen otro tipo de fuentes de financiamiento provenientes de organismos públicos. Entre ellas se encuentran las becas, los premios, los concursos, los préstamos con tasas diferenciales o subvencionadas, las capacitaciones técnicas, la promoción directa de actividades, el mecenazgo cultural y los fondos públicos de cooperación internacional, entre otros.

En este sentido, Marisa De León (2011, pp. 59-74) define distintas fuentes de financiamiento en el ámbito de los espectáculos escénicos. En el caso de los subsidios, indica que se establece un monto de recursos económicos asignados de forma permanente o periódica a un organismo, institución o grupo para colaborar en la realización de sus programas, proyectos y/u operación cotidiana.

En cuanto a las becas, refiere a que consisten en dinero otorgado para la realización de una causa valiosa con un resultado que tiene un valor social real.

Por su parte, define a los préstamos como un mecanismo de ayuda o colaboración para el logro de una cosa. Estos pueden ser en dinero o en especie. En su devolución, se pueden aplicar intereses económicos.

En relación al mecenazgo cultural, De León indica que consiste en el apoyo desinteresado a proyectos no lucrativos a través de dinero, materiales e información. También lo define como el apoyo económico que un individuo, organización o el Estado le otorgan al gestor cultural en general o bien a un proyecto cultural en particular. Este financiamiento puede ser total o parcial y asimismo, puede costear todos los gastos vitales de un artista o bien, únicamente la realización una obra puntual.

Por otro lado, se tendrán en cuenta las definiciones sobre distintas fuentes de financiamiento público expuestas en la Diplomatura de Producción Cultural de la Universidad de Buenos Aires (Levy, 2019, inédito).

En cuanto a los concursos, consisten en la realización de convocatorias en donde un jurado o comité de selección elige uno o más ganadores por orden de mérito teniendo en cuenta distintos criterios de selección.

En la misma línea, se encuentran los premios cuyo fin suele ser el reconocimiento a una obra o a un artista en particular.

Cabe señalar que el apoyo a la comunidad artística no siempre es monetario. Es el caso de las capacitaciones técnicas en donde se ofrece algún curso, seminario o taller en donde se le brinda información y se les trasmite algún tipo de conocimiento específico al artista para contribuir en alguna de las instancias de su producción.

En consonancia, la promoción directa de actividades consiste en propiciar espacios de reunión, encuentro y difusión para que la comunidad artística establezca relaciones estratégicas con productores, empresarios, entre otros y, a su vez, pueda exhibir su trabajo.

Por último, cabe destacar los fondos públicos de cooperación internacional en los que distintos países realizan acuerdos y llevan adelante distintos programas para la promoción de diversas disciplinas artísticas. Cada país provee recursos humanos y financieros para llevarlos a cabo.

A partir del análisis efectuado por estos autores, se han expuesto las características específicas de las políticas de financiamiento público de la actividad teatral. Estas se llevan a cabo dado que se reconoce al teatro como un bien público y se implementan, en su mayoría, a través de subsidios, créditos y exenciones impositivas. Asimismo, los ejes del desarrollo teatral financiados son la producción, la exhibición, la formación, la investigación, la conservación del patrimonio y el incremento de las audiencias, entre otros. De acuerdo con estos autores, la administración pública, a través del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional del Teatro, cumplen un rol fundamental para el desarrollo de la actividad teatral. Sin embargo, surge el interrogante sobre si existe una planificación a mediano y/o largo plazo y una implementación generalizadas, por parte de estos organismos, de políticas de financiamiento de la actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Para ello, es imperativo comprender el rol que cumple el Estado en cuanto al desarrollo e implementación de políticas culturales y del financiamiento cultural.

1.4. Rol del Estado en materia de políticas culturales y financiamiento de la cultura

Para poder abordar este trabajo de investigación, es necesario comprender el rol que cumple el Estado y las formas de su intervención en materia de políticas y financiamiento culturales.

Para ello, por un lado, se considerará el análisis efectuado por el antropólogo mexicano Nivón Bolán (2006, p. 21) sobre las distintas modalidades de intervención estatal en la cultura.

En primer lugar, el autor refiere a que el Estado interviene en cultura través de la acción normativa, es decir, a través de la reglamentación o legislación cultural. En esta instancia, el Estado crea, junto con la participación de distintos agentes y comunidades culturales, las condiciones para la creación, producción, protección, fomento e inversión de bienes culturales y de artistas, entre otras. Por otro lado, otro tipo de legislación puede tener un impacto directo en el sector cultural. Es el caso de “las leyes fiscales que gravan los libros o a los creadores, y las de importación y exportación [que] tienen un importante papel en el fomento de la vida cultural” (p. 21).

En segundo lugar, Nivón Bolán indica otro tipo de injerencia estatal en el sector cultural por medio de la intervención indirecta. En este caso, el Estado suele dar apoyo a través de subsidios, becas, premios y exenciones fiscales. El autor indica que esta modalidad puede ser motivo de debate, ya sea porque puede ser considerada como una intromisión a la creación artística o bien porque los beneficiarios pueden no ser los más necesitados sino quienes tienen las mayores facilidades o vínculos con la administración política. Sin embargo, destaca como aspecto positivo que, a través de la intervención indirecta, el Estado redistribuye los recursos públicos a sectores que se encuentran en condiciones más desfavorables. Al respecto, señala que “los instrumentos indirectos de intervención cultural son una manera de garantizar la igualdad y el pluralismo en un contexto en que los sectores desfavorecidos podrían tender al aislamiento y la marginalidad” (p. 23).

En tercer lugar, el investigador mexicano menciona como modalidad de intervención, la gestión directa de las instituciones culturales, proveyendo bienes y servicios a grandes instituciones culturales y educativas. Es el caso de museos, bibliotecas, compañías de danza y teatro, entre otros, que se caracterizan por ser difíciles de gestionar por lo que el Estado interviene de forma directa, dado que representan un enorme gasto de mantenimiento y operación o bien, una ausencia de rentabilidad –aunque sean considerados prestigiosos y

legítimos. Cabe destacar que este tipo de intervención facilita la accesibilidad a dichas instituciones y creaciones, a sectores que, de otro modo, no tendrían acceso a las mismas.

Por otra parte, Nivón Bolán indica que la intervención estatal difiere entre los distintos sectores culturales. Esto se debe a que cada disciplina artística requiere necesidades diferentes para su creación, producción, difusión y comercialización. En efecto, se evidencia en la diversidad de recursos humanos, económicos, tecnológicos, de infraestructura, de materiales, entre otros, para su desarrollo. La especificidad de cada disciplina artística y de cada sector cultural requiere que las modalidades de intervención y de gestión del Estado varíen según el caso.

Por último, el autor destaca los distintos momentos de la intervención del Estado en la cultura, de acuerdo a las diferentes instancias del proceso cultural. En este sentido, Nivón Bolán distingue seis: capacitación y formación artística, creación, producción, distribución, consumo y conservación. Al respecto, el autor mexicano señala que:

Las experiencias internacionales han privilegiado la intervención pública en los momentos de la producción y la distribución de los bienes culturales y en cambio, han establecido con precisión que el Estado debe abstenerse de participar en el proceso creativo. Sin embargo, aún en este campo, es importante que el Estado participe, al menos para defender la libertad y los derechos de los creadores. De este modo la participación pública ocurre en todos los momentos del proceso de elaboración de un bien cultural y se puede estudiar en cada sector cultural determinado (literatura, teatro, cine, música, etc.) y en cualquiera de los niveles de gobierno (nacional, regional, municipal) (p. 30).

El aporte realizado por Nivón Bolán resulta enriquecedor para comprender las modalidades de intervención del Estado en materia de políticas culturales. Asimismo, la distinción que efectúa de las diversas etapas del proceso cultural resulta útil para comprender el modo en que ambos organismos analizados en esta investigación, intervienen en cada instancia del proceso y si, efectivamente, el apoyo y fomento que brindan, abarcan todas estas instancias o no.

Por otro lado, para el desarrollo de esta investigación, es necesario analizar el rol que cumple el Estado en materia de financiamiento cultural. Para ello, se tendrán en cuenta los conceptos desarrollados por el economista especializado en cultura, Harry Hillman Chartrand (2016), quien describe cinco roles alternativos que puede cumplir un Estado al financiar las artes: facilitador, mecenas, arquitecto, ingeniero y custodio. Si bien este autor describe estos roles

aplicados al financiamiento de las bellas artes en particular, los mismos pueden emplearse al financiamiento de cualquier disciplina artística.

En primer lugar, el Estado facilitador es el que financia las artes a través del gasto tributario, aplicando exenciones de impuestos a donaciones caritativas. Un gobierno puede optar por no gravar ciertos ingresos o gastos si se encuentran vinculados a alguna actividad que se considere de interés social. Este tipo de rol se basa exclusivamente en las preferencias de los donantes particulares por lo que no se financia algún tipo específico de arte, sino que es aleatorio y fluctuante de acuerdo al gusto particular de los donantes. Estos últimos escogen a qué disciplinas artísticas e instituciones apoyar y no se tienen en cuenta los estándares de excelencia.

En segundo lugar, el Estado mecenas es aquel que financia las artes bajo el principio del *arm's length*, a través de instituciones intermediarias como son los consejos de las artes, integrados por miembros designados por el gobierno. En este caso, el Estado es quien define la totalidad del dinero a otorgar, pero son los consejos quienes realizan la evaluación de los proyectos, priorizando la excelencia artística profesional como criterio de selección.

En tercer lugar, se encuentra el Estado arquitecto que financia las artes a través de un Ministerio o Secretaría de Cultura. Este tipo de Estado diseña servicios, financia operaciones de organizaciones artísticas y “reconoce el status especial del artista” (p. 5). Posee una tendencia a apoyar proyectos de excelencia artística establecidos más que profesionales.

Por otro lado, el autor describe el Estado ingeniero que es propietario de todos los medios artísticos de producción. En este caso, se distribuyen los fondos de acuerdo a una estética impuesta por el Estado. Este tipo de rol pretende una educación o reeducación política y no promueve la excelencia artística. Este tipo de rol se aproxima a regímenes totalitaristas en donde el arte es subordinado al ámbito político.

Por último, Chartrand desarrolla el concepto del Estado custodio que refiere a la responsabilidad que tiene el Estado del acceso a la conservación de la base del conocimiento nacional, tanto los dominios público y privado del conocimiento. Es decir que el Estado es el encargado del cuidado y mantenimiento de la base del conocimiento nacional. Esto se ve reflejado por las instituciones de archivos nacionales, bibliotecas, museos, entre otros. También por la existencia de secretarías gubernamentales encargadas de la conservación, promoción y preservación de la cultura nacional. Otro ejemplo se produce “a través de la legislación de la propiedad intelectual [por la cual] el gobierno también es responsable de la preservación y extensión del dominio público o la base del conocimiento nacional. Esta

también incluye tácitamente el conocimiento incorporado en las personas físicas como habilidades, repertorios y técnicas” (p. 24).

Tomando como referencia la descripción efectuada por Chartrand sobre los cinco roles del Estado en materia de financiamiento de las artes y teniendo en cuenta que un Estado puede fluctuar de un rol a otro según las épocas, tendencias o disciplinas artísticas, se puede considerar la posibilidad de que exista otro tipo de rol estatal que escape a estos cinco descriptos con anterioridad.

De acuerdo al análisis efectuado por estos autores, por un lado, se han descripto las distintas modalidades de intervención estatal en la cultura a través de la legislación, la intervención indirecta a través del financiamiento cultural, la gestión directa de instituciones culturales y la intervención de acuerdo a las diferentes necesidades de los distintos sectores culturales. Asimismo, existen distintos momentos de la intervención del Estado en la cultura de acuerdo a las instancias del proceso cultural: formación, creación, producción, distribución, consumo y conservación. Por otro lado, se han expuesto cinco roles alternativos del Estado en materia de financiamiento cultural: Facilitador, Mecenaz, Arquitecto, Ingeniero y Custodio.

El abordaje efectuado por estos autores permite dar cuenta de los mecanismos con que el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro intervienen en el proceso de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires a través del financiamiento, dependiendo de las distintas instancias del proceso teatral. Asimismo, el rol de estos organismos se aproxima al del Estado Arquitecto por el funcionamiento de ambos que desarrollaremos en los siguientes capítulos. Sin embargo, es necesario comprender si existe una articulación entre ellos para financiar la actividad teatral. En tal sentido, se desarrollará el concepto de articulación entre organismos públicos.

1.5. Articulación entre organismos públicos

Para abordar esta investigación, es preciso dar cuenta si existe una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro.

En relación al concepto de articulación entre instituciones, cabe señalar que existe escasa bibliografía especializada que refiera al término y menos aún, en referencia al ámbito público

cultural. En este último caso, en ciertas publicaciones, se suele hacer alusión a la articulación entre organismos públicos de un modo general, mencionando la cooperación, la colaboración y el intercambio para dar cuenta de un trabajo en conjunto. Es el caso de *Los Estados de la Cultura*, en donde se hace referencia a las instituciones del sector, señalando que “en la medida que coordinen de mejor forma su accionar con diferentes instancias públicas, pueden también fortalecer los alcances de los programas” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012, p. 127).

Al referirse a Argentina, la misma publicación realiza menciones sobre trabajos interinstitucionales en materia de planificación e implementación de programas conjuntos entre el nivel central –Secretaría de Cultura de la Nación– con las áreas de cultura provinciales y municipales. Asimismo, se destaca que las políticas culturales de dicha institución se articulan a través de programas, concursos, becas y de las instituciones descentralizadas que se encuentran en su órbita (pp. 115-127).

Del mismo modo, otra mención realizada en relación al concepto de articulación institucional en el ámbito público es la que efectúa Rubens Bayardo (2007), refiriendo a los casos en que existen dificultades en dicha articulación. El autor señala que, en diversas ocasiones, “las reparticiones e instituciones nacionales son espacios compartimentados sin colaboración y en competencia, donde se reduplican programas y actividades, como puede verse en informes anuales de gestión faltos de sistematicidad y de criterios de elaboración comunes” (p. 77). Esta observación es significativa porque da cuenta de los posibles conflictos que pueden suceder en la articulación entre organismos del ámbito público o la falta de ella. En efecto, en los casos del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional del Teatro analizados en esta investigación, es imperativo dar cuenta si existe una articulación entre ambos y una complementariedad en sus líneas de financiamiento para la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires. En caso afirmativo, podría evitarse un solapamiento en sus líneas de financiamiento y en los recursos otorgados a dicha actividad artística.

Por otro lado, para comprender más específicamente el concepto de articulación institucional, será necesario recurrir a otro ámbito académico que el desarrollado en esta investigación, teniendo en cuenta el abordaje realizado por los investigadores argentinos especializados en temas urbanos, Daniel Cravacuore, Sergio Ilari y Alejandro Villar (2004).

Estos autores contribuyen a la comprensión del término, enfocando su análisis en las políticas públicas y la articulación que se produce en el ámbito municipal.

En efecto, refieren a que la articulación se produce cuando dos o más instituciones públicas, privadas o de la sociedad civil realizan un acuerdo y coordinan políticas traducidas en acciones concretas, en donde cada una asume tareas específicas y aporta su propio conocimiento. Esta relación de cooperación se entabla de forma horizontal, es decir, sin que existan relaciones de subordinación entre las instituciones participantes. La articulación permite evitar superposiciones, buscando que las acciones de las partes implicadas se ensamblen de manera coherente para la obtención de los objetivos establecidos. Para llevarla a cabo, requiere una coordinación que tenga conocimiento sobre las capacidades y objetivos de todas las partes, buscando la integración entre ellas en pos de un objetivo en común, para que no existan contradicciones entre sí.

En cuanto a la articulación entre dos organismos públicos, se refieren a ella como articulación interinstitucional y se suele producir para resolver problemas específicos o implementar proyectos que requieran la participación de diferentes instituciones públicas. Estos investigadores consideran que la articulación es una “herramienta utilizada prácticamente en la totalidad de las políticas, planes, programas y proyectos innovadores desarrollados por los gobiernos locales argentinos, a través de la generación de redes, consorcios y alianzas” (p. 18). Al compartir los recursos disponibles, la articulación entre organismos genera un mayor grado de racionalización, eficacia y eficiencia.

Por otro lado, distinguen tres momentos de articulación interinstitucional en el proceso de las políticas públicas. El primero es el de la elaboración, identificando el problema o necesidad de la sociedad, buscando distintas opciones para solucionarlo y elaborando un plan de acción concreto. El segundo momento refiere a la formulación, implementación y ejecución. En este sentido, señalan que “la formulación es la definición formal de la política, la declaración de los objetivos y el marco jurídico, administrativo y financiero. La implementación implica la planificación y organización del aparato administrativo necesario para ejecutar la política. Por último, la ejecución es el conjunto de acciones destinadas a alcanzar los objetivos establecidos” (p. 25). Mientras que el tercer momento representa el seguimiento o control del proceso de la ejecución de la actividad y el posterior análisis de los impactos producidos en la sociedad tras la implementación de la acción o programa. En relación con estos momentos, los autores indican que, idealmente, la articulación interinstitucional abarcaría todas las instancias pero que, en la práctica, esto no suele suceder. Esto ocurre mayormente por la problemática administrativa y política dado que la mayor

dificultad es sostener un proyecto articulado en el tiempo ya que demanda un mayor esfuerzo de los organismos involucrados y mayores recursos de ambas partes.

El aporte de estos autores es enriquecedor para comprender el concepto de articulación institucional. Sin embargo, en la bibliografía especializada no se describen las distintas modalidades en que puede producirse una articulación institucional en el ámbito público. En efecto, para el fomento de una política pública o el desarrollo de un programa o acción, la articulación entre organismos puede implementarse de diferentes formas en las etapas de elaboración, ejecución y seguimiento. Una vez efectuada la formalización de la articulación a través de un convenio institucional en donde se manifiesta el compromiso del trabajo en conjunto para el desarrollo de un plan específico, ambas partes implicadas pueden disponer de agentes técnicos y profesionales determinados, de recursos de financiamiento, legales, tecnológicos y de infraestructura para llevar a cabo la articulación. Puede ocurrir, por el contrario, que una de las partes disponga de ciertos recursos mientras que la otra, ponga a disposición otros elementos. En este sentido, se pueden producir distintas combinaciones: una parte establece un equipo de recursos humanos para trabajar mientras que la otra, financia el desarrollo del programa en su totalidad; una institución puede ofrecer sus recursos tecnológicos, mientras que la otra, brinda su infraestructura, entre otras combinaciones posibles.

Se ha descripto el concepto de articulación en tanto que ocurre cuando dos o más instituciones realizan un acuerdo y llevan adelante políticas que se traducen en acciones concretas. Esta relación institucional se produce de forma horizontal y, a su vez, permite evitar solapamientos entre ellas. Por su parte, en el ámbito público, la articulación se denomina interinstitucional y suele producirse para resolver problemáticas específicas, desarrollándose en tres momentos: 1) identificación del problema; 2) formulación, implementación y ejecución; y 3) seguimiento de la ejecución y posterior análisis del impacto. Estos momentos funcionan en la teoría dado que en la práctica no suele completarse este proceso. El abordaje del concepto de articulación permite reflexionar sobre si el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro realizan este tipo de articulaciones para apoyar la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires. Para ello, es necesario también conocer las características y el funcionamiento específicos del sector teatral alternativo de dicha ciudad que se desarrollará a continuación.

1.6. Actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires

En relación a la actividad teatral planteada en la temática a tratar, se considerarán las producciones, las cooperativas de teatro registradas en la Asociación Argentina de Actores, las salas y todo proyecto desarrollado tanto por una persona física como jurídica, en el ámbito de teatro alternativo –muchas veces equiparado con el término de teatro independiente-, en todas sus formas y expresiones, en el marco de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Siguiendo la definición de Patrice Pavis (2015) sobre teatro alternativo, el teórico francés refiere a “la alternativa al teatro comercial y al teatro público subvencionado es (...) la que ofrece un tercer teatro que propone una programación, un estilo y un modo de funcionamiento completamente originales” (pp. 436-437).

Por su parte, el reconocido dramaturgo argentino, Roberto Perinelli (2014, p. 86), también realiza la distinción entre el teatro oficial –público-, el comercial y el alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, si bien existe un intercambio dinámico entre actores y directores entre uno y otro tipo de teatro.

En cuanto a la escena de teatro alternativa, señala que ofrece sus producciones una o dos veces por semana, abandonando el concepto de temporada que sí se aplica en los otros dos tipos de teatro, y suelen ser de pequeño formato. Algunas, inclusive, pueden tener una duración de 30 minutos.

Asimismo, los espacios de representación pueden ser espacios teatrales o centros culturales con una capacidad máxima de hasta trescientos espectadores, o bien, espacios no convencionales como galpones o incluso casas particulares (p. 87).

En la Ciudad de Buenos Aires, existen aproximadamente doscientas salas con estas características². Son espacios teatrales que se autogestionan y que promueven una diversidad de lenguajes teatrales. Se manejan de forma independiente en cuanto a la elección estética

² De acuerdo con un informe elaborado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, al 2018, se registran 192 salas de teatro alternativo. Ver en Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, *Culturas independientes: caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires, 2018-2019*, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019, p. 36.

de la investigación, la formación y los espectáculos que promueven. Suelen programar espectáculos por los que apuestan estéticamente y los mismos deben poder adecuarse a las características técnicas de cada espacio para poder realizar las puestas en escena. Muchas de estas salas se encuentran agrupadas bajo la órbita de la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI)³ y de Espacios Escénicos Autónomos (ESCENA)⁴.

En cuanto a los grupos de teatro que se conforman para la representación de una obra, suelen registrarse como cooperativas eventuales en la Asociación Argentina de Actores (AAA)⁵, lo que les brinda un marco de legalidad y respaldo en la instancia de producción y de realización de funciones. Asimismo, suele ser un requisito para solicitar fondos en los organismos de financiamiento públicos.

Por su parte, en lo concerniente a los artistas de teatro alternativo, se encuentran los dramaturgos, los directores, los actores, los escenógrafos, los iluminadores, los vestuaristas, los maquilladores, los técnicos, los investigadores, los docentes, entre otros. Todos ellos forman parte del amplio espectro de artistas de teatro en todas sus formas.

Por otro lado, se pueden distinguir diversas actividades de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires. Entre ellas, se destacan los montajes de obras teatrales, la realización de festivales o eventos, las capacitaciones, las actividades docentes, la gestión de espacios de teatro, la investigación y publicación de libros, por nombrar algunas.

En este sentido, se pueden distinguir distintas instancias del proceso teatral que agrupan todas las actividades teatrales de la Ciudad de Buenos Aires, descriptas con anterioridad. Entre ellas, -algunas ya mencionadas en este marco teórico en referencia a las publicaciones de Bonet, Schargorodsky (2016) y Nivón Bolán (2006)-, se destacan la creación, la producción, la formación, la investigación, la exhibición, la difusión, la comercialización, la conservación, la gestión de espacios y el consumo teatrales.

De acuerdo con un informe efectuado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, cabe destacar que existen ciertos elementos que caracterizan el ámbito del teatro alternativo de dicha Ciudad, como la condición de informalidad en sus vínculos

³ La Asociación Argentina del Teatro Independiente es una organización creada en 1998 con el objetivo de representar a los espacios teatrales independientes, protegiendo y promoviendo el teatro en todas sus formas. Hasta el año 2020, representa a 111 salas de teatro alternativo.

⁴ Nacida en 2010, Espacios Escénicos Autónomos es una organización artística y cultural que, hasta el 2020, representa a aproximadamente 40 espacios teatrales.

⁵ La Asociación Argentina de Actores es un sindicato surgido en 1919 y se ocupa de la defensa de los derechos de los actores. Tiene su sede central en la Ciudad de Buenos Aires y cuenta con 13 delegaciones en ciudades del interior del país.

laborales y la importancia de las relaciones directas como parentesco o amistad en la conformación de equipos y redes de trabajo, entre otras (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2019, p. 14).

Según esta publicación, los productos –obras, bienes y servicios- resultados de trabajo de este tipo de teatro, “se despliegan o circulan en espacios locales –aunque en ocasiones puedan trascenderlos-, mantienen una escala reducida que difícilmente llega a masificarse, cuyo contenido se suele vincular con particularidades sociales y culturales locales y, si bien no desaparece, el lucro tiende a ser desplazado por objetivos artísticos, sociales o estéticos” (p. 15).

En cuanto a los espacios en donde se desarrollan las actividades de teatro alternativo, se identifican por tener una escala reducida en términos de tamaño y cantidad de público, por poseer una escasa división del trabajo en su gestión y por estar inscriptos fuertemente en circuitos locales o barriales (p.15).

Al 2018, se destacan cuatro barrios en donde se concentra la mitad de las salas de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires: Balvanera y Almagro “con un total de 31 y 28 salas respectivamente (el 30,73% del total de las salas), seguido por Palermo y Villa Crespo con un total de 22 salas por barrio (el 22,92% del total de salas). En su conjunto, estos cuatro barrios concentran más de la mitad de las Salas de Teatro independiente de la ciudad con una cantidad de 103 espacios sobre 202, lo que representa un 53,65% del total de la ciudad” (p. 127).

Con respecto a la configuración económica de estas salas de teatro y de acuerdo a unas encuestas realizadas por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, cabe destacar que, en el 2018, sus principales fuentes de ingresos provinieron de actividades de formación brindadas -clases, talleres y seminarios- (28,57%) y de subsidios (28,57%), dejando en tercer lugar, el ingreso a través de la venta de entradas por boletería (17,46%) (p. 82).

La mayoría de los ingresos obtenidos se destinan a cubrir los gastos básicos de mantenimiento y funcionamiento de las salas. Los principales gastos a cubrir son el alquiler del espacio (48,72%) y el pago de sueldos (23,08%). Asimismo, los servicios representan un gran gasto para el mantenimiento de cada sala: luz (50,31%), agua (25,79%) y gas (19,50%) (p. 88). En este sentido, cabe señalar que la caída de ingresos y de público por un lado, y el incremento del costo de los servicios y el alquiler por el otro, representan grandes dificultades para estos espacios teatrales por lo que demandan soluciones que busquen la sostenibilidad y las mejoras en las políticas de subsidios para su mantenimiento y funcionamiento.

En cuanto a los criterios para la selección de la programación de espectáculos que ofrecen, los mismos son elegidos por una afinidad o apuesta estética, por una adecuación con la infraestructura y por ser una producción propia. En consonancia, “se observa que la mayoría de las Salas de Teatro programa principalmente artes escénicas (90,60%). Sin embargo, surgen como relevantes también el Clown (50%), la Danza (46,90%), propuestas escénicas emergentes (45,30%), la Performance (40,60%) y los Infantiles (40,60%)” (p. 92).

En relación a la cantidad de espectáculos programados mensualmente, existe una variación heterogénea según cada sala de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires. En efecto, “el 28,60%, afirmó programar hasta 5 funciones mensuales, el 31,70% de 11 a 20 funciones y el 27% afirma programar más de 20 al mes (con una media de 30 funciones)” (p. 96). Asimismo, existe una preponderancia en programar los espectáculos los días sábados seguido de los viernes.

En cuanto a la participación de las salas en la producción o coproducción de las obras que programa, suele ser activa y se destaca el hecho de brindar el espacio para ensayar (64,76%), siendo este dato significativo ya que “se entiende que la Sala cede el ingreso económico que podría generarle el ensayo de dicha obra, con el fin de acompañar al proyecto artístico” (p.100).

Por otro lado, si bien este informe citado no se centró en un análisis del público que concurre a estas salas, incluyó en sus encuestas una percepción del público por parte de los espacios teatrales, quienes caracterizaron al público concurrente entre joven y adulto (63,52%), haciendo hincapié en que, entre las motivaciones para asistir a dichas salas, predomina el tipo de programación que ofrecen (75,80%) (pp. 104-106).

Por otro lado, en un relevamiento efectuado por Alternativa Teatral –página web especializada con información sobre las artes escénicas- y Enfoque Consumos Culturales – asociación civil dedicada a la gestión e investigación cultural- (2020), con respecto al público que asiste a espectáculos de teatro alternativo, se acentúa una participación creciente entre un público más joven que oscila entre los 18 y 29 años. Asimismo, se destaca la participación de “asistentes de frecuencia intensiva y con más experiencia en cantidad de años como públicos de teatro independiente; personas vinculadas profesional o vocacionalmente con el teatro; participantes que suelen asistir a ver obras de teatro independiente con compañeros de talleres de actuación y concurrentes que valoran más la disponibilidad de descuentos y los utilizan con más frecuencia” (p. 41).

Del mismo modo, los motivos de selección de los espectadores para concurrir a las diversas salas suelen ser la valoración de los directores, actores y/o actrices que forman parte de las obras, la propuesta artística de programación de un espacio teatral y en menor medida, la confortabilidad de una sala (p. 52).

En este apartado, se ha descripto al teatro alternativo como un tercer teatro –diferente al oficial y al comercial- que propone una programación, un estilo y un funcionamiento originales.

En cuanto a dicha actividad específica de la Ciudad de Buenos Aires, se distinguen diversos agentes teatrales como directores, actores, iluminadores, escenógrafos, vestuaristas y maquilladores, por nombrar algunos que, a su vez, realizan múltiples actividades como puestas en escena, eventos, investigación, docencia y creación, entre otros. Asimismo, los espacios teatrales son de hasta 300 localidades y pueden ser no convencionales, caracterizados por la autogestión, la diversidad de lenguajes teatrales con objetivos estéticos. Es imperativo dar cuenta de las características y funcionamiento específicos de la actividad teatral alternativa de la Ciudad de Buenos Aires para comprender su dinámica particular y las posibles y variadas necesidades del sector. Esto permite reflexionar sobre si los organismos abordados en esta investigación tienen en cuenta este espectro de espacios, actividades y agentes al momento de elaborar e implementar políticas de financiamiento para dicha actividad. A su vez, es preciso dar cuenta de los criterios de evaluación con que el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro seleccionan los proyectos, agentes e instituciones teatrales a ser financiados.

1.7. Criterios de evaluación de proyectos teatrales para el otorgamiento de fuentes de financiamiento públicas

Para comprender las políticas de financiamiento aplicadas en el Fondo Nacional de las Artes y en el Instituto Nacional del Teatro, es necesario discernir los criterios de evaluación puestos en práctica para el otorgamiento de las distintas fuentes de financiamiento a los diversos beneficiarios del ámbito del teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires.

Cabe señalar que la bibliografía especializada sobre los criterios de evaluación de proyectos teatrales y culturales es escasa. Si bien ciertos autores nombran al pasar algún que otro criterio o ciertas convocatorias para fondos públicos realizan alguna aclaración sobre las preponderancias que se tomarán en cuenta al momento de la evaluación de las presentaciones, sólo se encontró una descripción específica efectuada por Juliana Cosentino (2020), Directora –rubro Trayectoria- entre los años 2018 y 2021 en Proteatro, organismo de financiamiento público del teatro no oficial, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Cosentino indica los criterios de evaluación de los proyectos teatrales llevados a cabo por el Directorio de este organismo en el período 2018-2019. Señala que la evaluación efectuada tiene una inclinación economicista y no se consideran en profundidad los aspectos artísticos de los proyectos teatrales –falcia que sugiere modificar para que se ponga especial énfasis en la dimensión artística del objeto a subvencionar-. En efecto, refiere a que se efectuó un relevamiento minucioso de las salas de teatro de esta ciudad y se priorizó el otorgamiento de subsidios a quienes poseían menos recursos y a quienes las alquilaban por sobre quienes eran propietarios (p. 28).

Además, menciona que se tienen en cuenta las presentaciones que se encuentran completas en cuanto a los requisitos solicitados, brindando igualdad de oportunidades tanto a los artistas emergentes como a los de amplia trayectoria, sin establecer un orden de prioridades. Cosentino da cuenta de los criterios puestos en práctica en el organismo en el que se desempeña. Sin embargo, no son los únicos que se pueden establecer para evaluar proyectos teatrales. En efecto, se pueden considerar la calidad artística y la propuesta estética, la viabilidad de los proyectos, su impacto social, la cantidad de personas que los integran, la distinción entre artistas emergentes y de trayectoria, el público destinatario de los proyectos y la capacidad y ubicación de la sala, entre otros.

En resumen, los criterios de evaluación de proyectos teatrales de la Ciudad de Buenos Aires pueden tender a criterios economicistas, preponderando a quienes poseen menos recursos y dejando de lado la calidad y los aspectos artísticos de los proyectos. Sin embargo, existen más criterios como son la calidad y la propuesta estética, la viabilidad y el impacto social de los proyectos, la cantidad de integrantes que lo componen y si son elaborados por artistas emergentes o de trayectoria, entre otros.

Los conceptos desarrollados en esta sección permiten abordar la problemática de esta investigación que consiste en reconocer si existe una articulación entre el Fondo Nacional

de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro, para el diseño y ejecución de políticas de financiamiento con el fin de brindar apoyo a la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires en el período 2005-2015.

Para resolver este problema, se busca analizar las políticas de financiamiento público de ambos organismos para el teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, con el fin de conocer qué necesidades e instancias del proceso teatral se atendieron y cuáles fueron los criterios de evaluación. Por el otro lado, se busca identificar el rol del Estado en materia de financiamiento público con el fin de reconocer de qué manera intervino en el desarrollo de actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires a través de estos organismos descentralizados y si existió una complementariedad en sus líneas de financiamiento para dicha actividad, en el periodo analizado.

Para ello, es preciso describir el funcionamiento y la estructura de las instituciones analizadas.

2. Presentación de los organismos

Para dar cuenta de la existencia o de la falta de una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro, es preciso describir el funcionamiento y la estructura de ambos organismos.

En primer lugar, se presenta al Fondo Nacional de las Artes, desarrollando su estructura, su presupuesto, las políticas de financiamiento cultural y las fuentes de financiamiento implementadas por el organismo entre el 2005 y el 2015.

2.1. El Fondo Nacional de las Artes

2.1.1. Presentación del organismo.

El Fondo Nacional de las Artes (FNA) es un organismo gubernamental financiero, de carácter autárquico, creado el 03 de febrero de 1958 por el Decreto-Ley N° 1224/58. Desde

el año 2014, se encuentra en la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación (previamente Secretaría de Cultura de la Nación).

Este organismo funciona como un *banco para los artistas* brindando apoyo económico-financiero y efectuando la prestación de servicios dirigidos a rescatar, promover y difundir las actividades artísticas, literarias y artesanales en Argentina y su difusión en el extranjero. El FNA contempla diversas disciplinas artísticas como son las artes visuales, la música, el teatro, la danza, las letras, las artesanías, el cine, la radio y la arquitectura – en su aspecto estético-, entre otras. Asimismo, cabe destacar que los beneficiarios pueden ser personas físicas, entidades privadas sin fines de lucro con personería jurídica e industrias culturales. Su sede se sitúa en la Ciudad de Buenos Aires pero –como su nombre lo indica- el organismo tiene un alcance a nivel nacional, contando además, con delegados provinciales que colaboran en el asesoramiento y la difusión de los beneficios que otorga el FNA.

2.1.2. Estructura.

Por su parte, la administración de este organismo se encuentra a cargo de un Directorio compuesto por un Presidente –personalidad del ámbito de la economía y las finanzas- y catorce Vocales, de los cuales doce son designados por el Poder Ejecutivo Nacional, tratándose de personalidades destacadas de las diferentes disciplinas artísticas a las que esta Institución brinda apoyo. Los dos restantes son representantes del Ministro de Cultura de la Nación y del Banco Central de la República Argentina.

El Directorio define las políticas de financiamiento a aplicar, proyecta la reglamentación que rige el funcionamiento del organismo, estudia y resuelve las operaciones que juzga oportunas para sus fines específicos y cumple las disposiciones dictadas o a dictarse de fomento a las artes, entendiendo éste en lo referente a la recaudación de fondos y apoyo económico. Asimismo, el Directorio es quien considera las resoluciones y proyectos despachados por los directores, pudiendo aprobarlos, modificarlos o rechazarlos, por mayoría de votos, en votación nominal.

2.1.3. Presupuesto.

Desde su creación, se estipula que el FNA funcione con un capital inicial aportado por el Gobierno Nacional y que este activo se acreciente con los *fondos de fomento a las artes*, integrados por fondos de fomento que, por gravámenes dispuestos en leyes dictadas o a dictarse, se recauden en beneficio de las actividades artísticas; por los derechos de autor que deberán abonar las obras comprendidas en el enunciado del artículo 1º de la Ley 11.723 – *Régimen Legal de la Propiedad Intelectual*- y sus modificaciones, caídas en dominio público por disposición legal expresa que así lo declare, o por vencimiento de los plazos legales de protección establecidos o que se fijen en el futuro, el que se convierte, por la Ley de creación del FNA, en *dominio público pagante*, facultando al organismo de aplicación a establecer el monto de los gravámenes; por todo ingreso que pueda obtenerse por cualquier título, legado, herencia o donación; por la recaudación que se efectúe conforme a la Ley 11.723 y por las multas y recursos que se determinen especialmente.

En lo concerniente al *dominio público pagante*, la aplicación, percepción y fiscalización de los gravámenes previstos está a cargo del FNA o de los organismos en quienes se delegue esta función. En este sentido, el FNA funciona por sí mismo como agente recaudador brindando la posibilidad de abonar los aranceles sin intermediarios (Fondo Nacional de las Artes, 2016) y, asimismo, delega esta función en la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) y la Sociedad de Artistas Visuales Argentinos (SAVA), entre otros.

Las obras caídas en *dominio público* tienen la característica de ser *pagantes* por una razón específica. El dinero recaudado compone la mayoría del presupuesto del que dispone el FNA anualmente y éste, a modo de círculo virtuoso, regresa a los diferentes agentes de la comunidad artística a través de los distintos apoyos económicos que brinda.

2.1.4. Políticas de financiamiento cultural del organismo

En el periodo analizado 2005-2015, de acuerdo a lo manifestado en las reseñas de actividades llevadas a cabo anualmente por el organismo, el Directorio del Fondo Nacional de las Artes puso énfasis en las políticas dirigidas a fortalecer la inclusión social, estimular la creación, capacitación y perfeccionamiento de los artistas, promover la puesta en valor y la

preservación del patrimonio cultural del país, fomentar los emprendimientos individuales y de las industrias culturales ponderando las iniciativas de carácter colectivo y de interés comunitario. En este sentido, el FNA busca acentuar el carácter federal del organismo y “pretende jugar un rol activo y en la medida de sus posibilidades a favor de una mejora en la distribución personal y regional del ingreso” (Valle, 2009, p. 3).

Cabe señalar que el Presidente del FNA de ese entonces, Héctor Valle (2010), manifiesta que el organismo “pretende ser un pequeño y ágil ‘banco de las Artes’, puesto al servicio del financiamiento de la actividad cultural argentina y siempre funcionando dentro de los grandes lineamientos estratégicos que establece la Secretaría de Cultura de la Nación” (p.4). Esta afirmación conlleva a reflexionar sobre dos cuestiones: por un lado, el FNA se considera a sí mismo como “pequeño” cuando –dado su carácter nacional e integrador de todas las artes- debería tener una preponderancia mucho mayor y, por el otro, si bien es un ente autárquico, se explicita una política que se encuentra en consonancia directa con la política cultural establecida por la Secretaría y luego por el Ministerio de Cultura de la Nación, teniendo a un representante como miembro del Directorio del organismo.

Para la puesta en práctica de estas políticas de financiamiento cultural, se implementaron distintas líneas de acción entre las que se encuentran los “estímulos a la presentación de planes de becas grupales y subsidios buscando, tanto un mayor equilibrio entre los que se realizan en Buenos Aires y el resto del país como privilegiando a los que forman parte de proyectos integrados y a mediano plazo” (Fondo Nacional de las Artes, 2006, p. 2), la organización de talleres de capacitación para jóvenes artistas, becas de iniciación musical y el fortalecimiento de la línea de créditos para el fomento de la actividad artística con tasas de interés accesibles.

Por otro lado, en el marco de estas políticas de fomento, el FNA formó parte de una iniciativa de articulación entre distintos organismos públicos nacionales que otorgan líneas de financiamiento a proyectos artístico-culturales, impulsada por el Ministerio de Cultura de la Nación entre los años 2014-2015, conocida como Mesa Sectorial. Con ella, el FNA participó en reuniones de trabajo y en el asesoramiento sobre sus líneas de apoyo en el Mercado de Industrias Culturales Argentinas –MICA- realizado en el Centro Cultural Kirchner en 2015 y en distintos MICA Produce llevados a cabo en Jujuy, Chaco, Córdoba y Berazategui, programas organizados por el Ministerio de Cultura en los que se desarrollaban rondas de negocios e intercambios entre diferentes agentes y productores culturales del país.

2.1.5. Fuentes de financiamiento del organismo

En relación a estas fuentes de financiamiento que otorga el Fondo Nacional de las Artes, se destacan las cinco principales: préstamos, subsidios, becas, concursos y premios.

En primer lugar, se encuentra la línea de préstamos que tiene el fin de promover las diferentes actividades artísticas del país. Por este motivo, las tasas son subsidiadas y diferenciales en relación a las del resto del mercado financiero argentino, intentando generar créditos de fácil acceso para los artistas. En esta línea, se destacan los préstamos personales y los préstamos hipotecarios.

En cuanto a los préstamos personales, tienen como finalidad estimular y desarrollar las actividades artísticas en todas sus manifestaciones, tanto a nivel nacional como internacional. Pueden ser concedidos para viajes de perfeccionamiento y capacitación, asistencia a festivales, compra de instrumentos musicales, edición de libros, grabación de discos, realización de montajes de obra, adquisición de equipamiento audiovisual o cualquier otro tipo de material o herramienta necesarios para el desarrollo de las labores artísticas.

Por otro lado, a partir del año 2007, se abrió la línea específica de préstamos para industrias culturales con una tasa fija y menor a la del mercado buscando promover sus emprendimientos.

Asimismo, en el 2014, se creó la línea de préstamos jóvenes para artistas de hasta treinta y cinco años, con mayores facilidades para solicitarlos.

A su vez, se otorgan los créditos con garantía hipotecaria pudiendo ser aplicados en la compra, ampliación, refacción y construcción de inmuebles con destino artístico-cultural como estudios de grabación, salas de teatro, centros culturales, galerías de arte, estudios cinematográficos, entre otros.

En segundo lugar, se encuentra la línea de subsidios. Estos están destinados para entidades privadas sin fines de lucro con personería jurídica otorgada por el Ministerio de Justicia o el de Desarrollo Social de la Nación según corresponda –asociaciones civiles, fundaciones, asociaciones de amigos, cooperativas de trabajo, entre otras- para el desarrollo de actividades artístico-culturales y para la adquisición de equipamiento.

Al mismo tiempo, se lanzaron un par de ediciones del Concurso de subsidios especiales para proyectos de recuperación de espacios culturales para su puesta en valor y refacción.

Asimismo, se destaca la línea de subsidios para Cooperativas de Teatro y Danza registradas en la Asociación Argentina de Actores como cooperativas eventuales con destino a la

realización de un montaje de obra. Esta línea tiene como objetivo contribuir a la creación y desarrollo de las puestas en escena, contemplando los gastos de salas de ensayo, honorarios de especialistas y materiales de producción en los rubros de escenografía, vestuario, utilería, iluminación, música, maquillaje, material audiovisual a proyectar en escena, entre otros. No se consideran los gastos de prensa, programas de mano, honorarios de integrantes de la cooperativa ni adquisición de equipamiento.

En tercer lugar, se encuentran las becas que tienen por objeto contribuir a la investigación, capacitación y perfeccionamiento.

En cuarto lugar, se destacan los concursos cuya finalidad es premiar la creación de obras en distintas especialidades artísticas.

Por último, se otorgan anualmente premios a la trayectoria artística, siendo beneficiado un artista consagrado por cada disciplina artística que el organismo representa.

Tabla N° 1

Fuentes de financiamiento del FNA – Periodo 2005-2015⁶

FUENTE DE FINANCIAMIENTO		DESTINATARIO	FINALIDAD
Préstamos	Personales	Artistas y agentes culturales	Desarrollo de actividades artísticas en todas sus manifestaciones
	Industrias Culturales	Entidades con fines de lucro, empresas	Emprendimientos culturales
	Jóvenes	Artistas de hasta 35 años	Desarrollo de actividades artísticas en todas sus manifestaciones
	Hipotecarios	Artistas y agentes culturales	Compra, ampliación, refacción y construcción de inmuebles con destino artístico-cultural
Subsidios	Entidades Privadas	Entidades privadas sin fines de lucro con personería jurídica	Desarrollo de actividades artístico-culturales y adquisición de equipamiento
	Especiales	Entidades privadas sin fines de lucro con personería jurídica	Recuperación y puesta en valor de espacios culturales
	Cooperativas de Teatro y Danza	Cooperativas de teatro y danza inscriptas en la Asociación Argentina de Actores	Montaje de obra
Becas		Artistas y/o grupos artísticos	Investigación, capacitación y perfeccionamiento
Concursos		Artistas	Creación de obra
Premios		Artistas consagrados	Reconocimientos a la trayectoria artística

Tabla: Elaboración propia

⁶ Fuente: Fondo Nacional de las Artes

Se ha realizado la presentación del Fondo Nacional de las Artes, describiendo su estructura, su presupuesto, las diversas políticas y fuentes de financiamiento que brinda el organismo para apoyar a los artistas de las distintas disciplinas.

En el siguiente apartado, se expone el caso del Instituto Nacional del Teatro.

2.2. El Instituto Nacional del Teatro

Como se ha mencionado, para dar cuenta de la existencia o de la falta de una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro, es necesario conocer el funcionamiento y la estructura de ambos organismos.

En esta sección, se presenta al Instituto Nacional del Teatro, describiendo su estructura, su presupuesto, las políticas culturales y las fuentes de financiamiento implementadas por el organismo entre el 2005 y el 2015.

2.2.1. Presentación del organismo.

El Instituto Nacional del Teatro es un organismo gubernamental, de carácter autárquico, creado en 1998 mediante la Ley Nacional del Teatro 24.800. Desde el año 2014, se encuentra en la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación (previamente Secretaría de Cultura de la Nación).

Entre sus objetivos, se encuentra el fomento y promoción del desarrollo de la actividad teatral nacional entendido como beneficio general a la población, como parte de los servicios públicos que debe brindar el Estado. Asimismo, otorga los beneficios a la actividad teatral, previstos en la ley mencionada.

Esta institución posee su sede central en la Ciudad de Buenos Aires y asimismo, tiene distintas delegaciones en el país divididas en seis regiones argentinas: Patagonia, Nuevo Cuyo, Centro Litoral, Centro, NEA y NOA.

2.2.2. Estructura.

El Instituto Nacional del Teatro se encuentra conducido por un Consejo de Dirección integrado por un director ejecutivo, designado por el Poder Ejecutivo de la Nación; por un representante del Ministerio de Cultura de la Nación; por un representante del quehacer teatral por cada una de las regiones culturales argentinas, uno de los cuales será elegido por sus pares del Consejo de Dirección como secretario general del mismo; por cuatro representantes del quehacer teatral, elegidos a nivel nacional sin especificación territorial. La duración en el cargo de los miembros del Consejo será de dos años y no será posible su reelección inmediata o consecutiva sino con el intervalo de un período, a excepción del director ejecutivo y del representante del Ministerio de Cultura de la Nación.

El Consejo de Dirección tiene como funciones planificar las actividades anuales del Instituto Nacional del Teatro; impulsar la actividad teatral, favoreciendo su más alta calidad y posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura; elaborar y coordinar la ejecución de las actividades teatrales de las diversas jurisdicciones; fomentar las actividades teatrales a través de la organización de concursos, certámenes, muestras y festivales; promover el otorgamiento de premios, distinciones, estímulos y reconocimientos especiales y la adjudicación de becas de estudio y perfeccionamiento, entre otras.

2.2.3. Presupuesto.

El Instituto Nacional del Teatro posee los siguientes recursos: las sumas que se le asignan en el presupuesto general de la Administración Nacional; los provenientes de la venta de bienes, locaciones de obra o de servicios, así como las recaudaciones que obtengan las actividades teatrales especiales dispuestas por el INT; las contribuciones y subsidios, herencias y donaciones, tanto oficiales como privadas; las rentas, frutos e intereses de su patrimonio; y el 8% del total de las sumas efectivamente percibidas por el Comité Federal de Radiodifusión o el organismo que haga sus veces, en concepto de gravamen, entre otros.

2.2.4. Políticas culturales del organismo.

En el periodo analizado 2005-2015, de acuerdo a lo manifestado en las memorias del Instituto Nacional del Teatro, el Consejo de Dirección puso énfasis en las políticas dirigidas a promover y apoyar la actividad teatral nacional a través de programas que se han ido enriqueciendo y evolucionando en respuesta a las necesidades de la realidad teatral del país. En este sentido, el INT llevó a cabo estos programas poniendo como ejes tres unidades de trabajo. La primera es la unidad de subsidios que atiende la demanda directa del sector teatral apoyando a salas, grupos, producciones, eventos, publicaciones y toda otra actividad vinculada al teatro. La segunda es la de gestión institucional que contempla la necesidad de desarrollo y sostenimiento de la actividad en todas las regiones del país. En tercer lugar, se encuentra la unidad de desarrollo institucional enfocada en la participación del INT en distintos programas municipales, provinciales, nacionales e internacionales.

Entre los múltiples programas, se encuentra el de Planes Provinciales y Regionales destinados a promover la capacitación, fomento, perfeccionamiento y difusión de la actividad teatral. Asimismo, se destacan las Fiestas y Selecciones provinciales en donde se promueve la actividad teatral acercándola al público, generando la posibilidad de que los elencos presenten sus producciones.

En consonancia, el INT organiza la Fiesta Nacional del Teatro en cogestión con una provincia distinta cada año. Es un evento que posee un fuerte carácter federal. Además, se organizan Encuentros Regionales cuyo objetivo primordial es realizar encuentros para teatristas de una misma región.

Por otro lado, se lleva a cabo INT Presenta con el fin de instalar al teatro como parte del tejido cultural promoviendo su consumo en la población. El mismo se desarrolla a través de dos programas. El primero es Teatro Invita que promueve la presentación de espectáculos teatrales de jerarquía, que generen grandes convocatorias y posean amplia calidad artística, ante un público que no encuentra sencillo acceder a este tipo de puestas en escena. El segundo es Teatro Festeja cuyo objetivo es formar parte de festivales de teatro nacionales e internacionales, con obras de destacada calidad artística.

Por otra parte, este organismo difunde la producción de creadores, investigadores y periodistas teatrales a partir de la Editorial INTeatro, publicando estudios e historia teatrales, y homenajes al teatro argentino, entre otros.

A su vez, se organiza anualmente un Concurso Nacional de obras de teatro para autores, con un premio estímulo de dinero y editando la obra.

2.2.5. Fuentes de financiamiento del organismo.

En cuanto a las fuentes de financiamiento que otorga el Instituto Nacional del Teatro en el período analizado en este trabajo, cabe señalar que el organismo posee una amplia variedad de líneas de subsidios.

En primer lugar, se destacan los subsidios a salas y espacios de teatro independiente con una capacidad máxima de hasta trescientas localidades, ofreciendo diversas líneas: funcionamiento y preservación de sala; infraestructura, ampliación y adecuación; equipamiento y compra y/o construcción de nuevos espacios.

Por otro lado, se encuentran los subsidios para grupos y producciones de obras destinados a promover la creación teatral. Entre ellos, existen distintas líneas: Actividad de Grupo destinado a grupos estables; Producción de Obra para elencos que se conforman para la realización y estreno de una producción; Grupos Vocacionales de Teatro. Asimismo, entre los años 2007 y 2010 se otorgaron subsidios Estímulo a la Producción para obras ya estrenadas.

Del mismo modo, se distingue la línea de subsidios para Equipamiento de Grupos registrados en el INT, para la adquisición de equipamiento de iluminación, de sonido y otros requerimientos para llevar adelante su actividad teatral.

Además, se destaca la línea de subsidios para la realización de Eventos vinculados al teatro. Estos pueden ser eventuales o bien periódicos, como festivales y jornadas de investigación, entre otros.

Otra línea de subsidios disponibles en el periodo analizado es la de Publicaciones Teatrales destinada a la publicación de revistas o libros referidos a la actividad teatral. Pueden ser también eventuales o periódicos y tienen como requisito que el contenido tenga un mínimo del 80% de temas vinculados al ámbito teatral.

Por otra parte, se encuentra la línea de subsidios para Giras de Espectáculos para grupos y elencos teatrales. La gira es producida por el mismo grupo y consiste en realizar un circuito en un tiempo determinado.

Asimismo, el INT ofrece subsidios para Asistencias Técnicas a Grupos, Salas o Espacios de Teatro Independiente y Eventos. En el caso de Asistencia para Grupos, se ofrece para aquellos que requieran una asistencia de carácter docente o formativo y el subsidio se orienta al pago de honorarios de estos docentes. En cuanto al de Asistencia para Salas o Espacios, se brinda un asesoramiento en escenotécnica, arquitectura y logística (gestión, producción y programación) y debe tener un carácter formativo o docente. En lo que concierne al de Eventos, el subsidio de otorga para la gestión, producción o programación del mismo.

Cabe señalar que, a partir del 2009, se puso en funcionamiento una nueva línea de subsidios para Grupos de Teatro Comunitario bajo la modalidad de concurso.

Por otro lado, se implementa a partir del 2010, la línea de subsidios para Proyectos de Actividades Complementarias que aporten al Desarrollo Teatral. Está destinada a entidades o personas que realicen actividades específicas para el fomento del teatro nacional y que no encuadran en las otras líneas de subsidios mencionadas con anterioridad.

Los Proyectos de Investigación, tanto individuales como grupales, también son subvencionados, contribuyendo al pago de gastos operativos, equipamiento y honorarios de los investigadores.

Por otra parte, en el periodo analizado, se encuentra la línea –más acotada- de becas en la que se destacan, en primer lugar, las Becas de Estudio y/o Perfeccionamiento, planteadas como una herramienta de formación y desarrollo y, en segundo lugar, la Beca Nacional para Completar Estudios Académicos, destinada a cubrir gastos de estudios superiores no universitarios y universitarios relacionados con la actividad teatral.

Por último, cabe destacar el Programa Iberescena, creado en 2006 sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Uruguay. Este programa se encuadra como un fondo público de cooperación internacional y busca el fomento, intercambio e integración de la actividad de las artes escénicas iberoamericanas en donde cada país miembro aporta una suma fija de dinero y designa una autoridad de las artes escénicas como su representante. Entre las líneas de apoyo se encuentran la coproducción y la circulación de espectáculos, la creación dramática y las ayudas a programas de formación, entre otros.

Tabla N° 2
Fuentes de financiamiento del INT – Periodo 2005-2015⁷

FUENTE DE FINANCIAMIENTO	DESTINATARIO	FINALIDAD	
Subsidios	Salas y Espacios de Teatro Independiente	Funcionamiento y preservación	
		Infraestructura, ampliación y adecuación	
		Adquisición de equipamiento	
		Compra y construcción de nuevos espacios	
	Grupos y Producciones de obra	Grupos estables	Actividad de grupo
		Elencos eventuales	Producción de obra
		Grupos vocacionales	Actividad de grupo
	Equipamiento de Grupos	Grupos registrados en el INT	Compra de equipamiento de iluminación, sonido y otros
	Eventos	Agentes teatrales	Realización de festivales, jornadas, entre otros
	Publicaciones Teatrales	Agentes teatrales	Publicación de libros y/o revistas
	Giras de Espectáculos	Grupos y elencos teatrales	Realización de un circuito
	Asistencia Técnica a Grupos, Salas de Teatro y Eventos	Grupos de Teatro	Pago de honorarios del docente
		Salas y Espacios de Teatro	Asesoramiento en escenotécnica, arquitectura y logística
Eventos		Gestión, producción y programación	
Grupos de Teatro Comunitario	Grupos de teatro comunitario	Actividades y producción	
Proyectos de Actividades Complementarias	Personas o entidades	Actividades de fomento del teatro nacional	
Proyectos de Investigación	Personas o grupos	Gastos operativos, equipamiento y honorarios	
Becas	Estudio y/o Perfeccionamiento	Agentes teatrales	Formación
	Beca Nacional para completar Estudios Académicos	Agentes teatrales	Estudios superiores no universitarios y universitarios
Fondo Público de Cooperación Internacional	Iberescena	Agentes de las artes escénicas de países iberoamericanos miembros del programa	Coproducción y circulación de espectáculos, creación y formación

Tabla: Elaboración propia

⁷ Fuente: Instituto Nacional del Teatro

En este apartado, se ha realizado la presentación del Instituto Nacional del Teatro, describiendo su estructura, su presupuesto, las diversas políticas culturales y fuentes de financiamiento que brinda el organismo para apoyar a los artistas del ámbito teatral.

En el siguiente capítulo, se aborda la metodología de investigación llevada a cabo para efectuar el análisis de las políticas de financiamiento de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el periodo 2005-2015.

Capítulo III

Metodología de investigación

El presente capítulo refiere a la metodología aplicada para realizar el análisis de las políticas de financiamiento de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires en el periodo 2005-2015.

En él se describen el tipo de estudio, el diseño de la investigación, la técnica de recolección de datos, el cuestionario propuesto para los entrevistados, las categorías formuladas para el análisis de las entrevistas, la duración del proyecto y el plan de tareas llevadas a cabo para la realización de la investigación.

1. Tipo de estudio

El tipo de estudio de este proyecto es descriptivo. De acuerdo a los autores Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (1997, Cap. “Definición del tipo de investigación a realizar: básicamente exploratoria, descriptiva, correlacional o explicativa”), un proyecto de esta índole se entiende como un estudio que busca detallar las propiedades importantes de cualquier fenómeno sometido a análisis, midiendo o evaluando sus distintos aspectos o componentes. Una descripción es una medición, desde el punto de vista científico.

2. Diseño de investigación

La investigación es no experimental cualitativa. Según los autores mencionados con anterioridad, este tipo de investigación se efectúa sin manipular deliberadamente las variables independientes, basándose en variables que ya sucedieron o se dieron en la realidad sin la intervención directa del investigador (1997, Cap. “Diseños no experimentales de investigación”).

3. Técnica de recolección de datos

La recolección de datos se ha hecho a través de dos técnicas diferentes: recopilación de fuentes primarias y material documental y entrevistas en profundidad.

De acuerdo con Umberto Eco (1995), “elaborar una bibliografía significa buscar aquello cuya existencia no se conoce todavía. El buen investigador es aquel que está capacitado para entrar en una biblioteca sin tener ni idea sobre un tema y salir de ella sabiendo algo más sobre el mismo” (p. 80). Habiendo detectado y consultado la bibliografía disponible sobre el objeto de estudio, se efectúa la recopilación de material bibliográfico entendida como la extracción y selección de la información relevante y necesaria atinente a nuestro problema de investigación (Hernández Sampieri, Fernández Collado, Baptista Lucio, 1997, Cap. “La elaboración del marco teórico: revisión de la literatura y construcción de una perspectiva teórica”).

La otra técnica para la recolección de datos ha sido la entrevista en profundidad. La entrevista en ciencias sociales se entiende como un cuestionario que consiste en un conjunto de preguntas respecto a una o más variables a medir (Hernández Sampieri, Fernández Collado, Baptista Lucio, 1997, Cap. “Recolección de los datos”).

Se efectuaron cuatro entrevistas a autoridades del periodo analizado del Fondo Nacional de las Artes, del Instituto Nacional del Teatro y de la Secretaría de Cultura de la Nación (actualmente Ministerio).

Los funcionarios públicos entrevistados son:

- Ingeniero Héctor Buzzo, Subgerente de Planeamiento del Fondo Nacional de las Artes entre los años 1993 y 2018 (entrevista realizada el 20 de julio de 2022).
- Contador Jorge Landaburu, Director del área de Teatro del Fondo Nacional de las Artes entre los años 2005 y 2015 (entrevista efectuada el 10 de agosto de 2022).
- Raúl Brambilla, Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro desde el 2003 al 2012 (entrevista realizada el 08 de agosto de 2022).
- Contadora Claudia Caraccia, Asesora de la Secretaría de Cultura de la Nación y Representante de la misma en el Directorio del Fondo Nacional de las Artes y en el Consejo Directivo del Instituto Nacional del Teatro entre los años 2003 y 2014 (entrevista efectuada el 17 de agosto de 2022).

4. Cuestionario propuesto

Se diseñó un cuestionario sobre el periodo analizado 2005-2015, con once preguntas para llevar a cabo las entrevistas. Las mismas fueron las siguientes:

- 1) Según las políticas implementadas en el FNA/INT, ¿qué necesidades del sector de teatro alternativo de CABA se buscaron atender y resolver?
- 2) ¿Qué instancias del proceso de producción teatral de CABA buscó financiar el organismo? ¿Todas o solo algunas instancias del sector?
- 3) ¿Cuáles fueron los objetivos de las políticas de financiamiento implementadas por el organismo para la actividad de teatro alternativo de CABA en el periodo analizado?
- 4) ¿Qué metas se establecieron a mediano y largo plazo para el financiamiento del teatro alternativo de CABA?
- 5) ¿Cómo se llevaron a cabo la planificación e implementación de las políticas del organismo para el financiamiento del teatro alternativo de CABA?
- 6) ¿Cuál fue el rol del Estado -en este caso a través del Ministerio de Cultura y del FNA/INT- en materia de financiamiento del teatro alternativo de CABA? ¿De qué manera intervino?
- 7) En el periodo analizado, ¿cómo se desarrolló la articulación entre el FNA y el INT para financiar la actividad de teatro alternativo de CABA?
- 8) Si la articulación se llevó a cabo, ¿cuál fue su objetivo?, ¿qué necesidades específicas del sector se buscó cubrir? ¿cómo se implementó?
- 9) ¿Existió una complementariedad en las líneas de financiamiento de ambos organismos para la actividad teatral de CABA?
- 10) En el periodo analizado, al momento de elaborar e implementar las políticas de financiamiento del teatro alternativo de CABA, ¿el organismo buscó financiar al amplio espectro de espacios, agentes y diversas actividades de teatro alternativo por igual o se priorizó alguno por sobre otro?
- 11) ¿Cuáles fueron los criterios de evaluación puestos en práctica por el organismo para el otorgamiento de las distintas fuentes de financiamiento a los diversos beneficiarios del ámbito de teatro alternativo de CABA?

5. Categorías formuladas

Las categorías de análisis son insustituibles como recursos para acceder al contenido de las entrevistas y poder efectuar su análisis. De acuerdo a Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (1997), “el procedimiento consiste en encontrar y darle nombre a los patrones generales de respuesta (respuestas similares o comunes), listar estos patrones y después asignar un valor numérico o símbolo a cada patrón. Así, un patrón constituirá una categoría de respuesta” (Cap. “Recolección de los datos”).

Para realizar el análisis de las entrevistas efectuadas a los funcionarios públicos mencionados, se construyeron diez categorías de análisis: necesidades del teatro alternativo, proceso de producción teatral, objetivos de políticas de financiamiento, metas del financiamiento teatral, implementación de las políticas de financiamiento, rol del Estado, articulación entre organismos, complementariedad de las líneas de financiamiento, espectro de la actividad teatral y criterios de evaluación.

6. Duración del proyecto

La duración del proyecto fue de un año aproximadamente con una pausa de unos meses de por medio a causa de la pandemia. Esto se debió a las restricciones que hubo en el país, lo que dificultó el acceso a las fuentes y a los entrevistados.

7. Plan de tareas

El cronograma de trabajo consistió en la elaboración del marco teórico durante los primeros cinco meses y luego, se realizó una pausa de unos meses a causa de la pandemia.

Posteriormente, se retomó la investigación y se realizó la selección de instrumento y el trabajo de campo durante los siguientes tres meses. Luego, se realizó la tabulación y análisis durante un mes y, por último, se efectuaron la conclusión y las recomendaciones.

Habiendo realizado la descripción de la metodología para llevar a cabo esta investigación, en el siguiente capítulo se expone el análisis de categorías efectuado y los resultados obtenidos.

Capítulo IV

Análisis de categorías y resultados

Para abordar esta investigación sobre el análisis de las políticas de financiamiento del teatro alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se crearon diez categorías de análisis para realizar la clasificación de las respuestas de los cuatro entrevistados, teniendo en cuenta las necesidades e instancias del proceso teatral contempladas por el FNA y el INT, el rol del Estado en materia de financiamiento del teatro alternativo y los modos de articulación entre los organismos analizados.

Estas categorías son: necesidades del teatro alternativo, proceso de producción teatral, espectro de la actividad teatral, objetivos de políticas de financiamiento, metas del financiamiento teatral, implementación de las políticas de financiamiento, rol del Estado, criterios de evaluación, articulación entre organismos y complementariedad de las líneas de financiamiento.

En el presente capítulo, se realiza el análisis de dichas categorías en relación con el marco teórico presentado con anterioridad, exponiendo los resultados obtenidos.

1. Análisis de categorías

1.1. Necesidades e instancias del proceso teatral

1.1.1. Necesidades del teatro alternativo

Por necesidades del teatro alternativo, se entienden las demandas o problemáticas del sector en las que se destacan la formación, la creación de obras, la producción, la investigación, la

difusión, la adecuación de espacios o salas, la compra de equipamiento, el desarrollo de públicos y la creación de nuevas audiencias, entre otras.

Se ha analizado que la elaboración de las políticas culturales busca dar una respuesta o solución a este conjunto de expresiones de la población planteadas de diversas maneras. Para poder formularlas, es imperativo realizar un análisis y diagnóstico previos del contexto y las necesidades del sector cultural. Para ello, resulta imperativo poseer un conocimiento riguroso sobre el territorio en donde se aplican las políticas culturales y sobre sus resultados, lo que permite una planificación adecuada y una implementación de acciones informadas y acordes a las problemáticas del sector cultural.

Al respecto, Buzzo señala que en el año 2005 se conformó un nuevo Directorio en el FNA. Los dos directores designados en el área de teatro eran los reconocidos María Julia Bertotto, escenógrafa, y Francisco Javier, director, profesor e investigador teatral. Comenzaron a analizar todas las demandas del sector y eran muchas, mientras que el presupuesto era notoriamente insuficiente para atender todas las propuestas presentadas por los actores. Entonces, en una primera instancia, se intentó abarcar la mayor demanda posible y se organizó la metodología de trabajo. El Directorio entendió las necesidades financieras que había que cubrir y que, con la recaudación actual, no alcanzaba por lo que se buscó generar mayores ingresos para poder abordar una mayor cantidad de beneficios. Se atendieron los subsidios que pedían las cooperativas de teatro para el montaje de obra y las instituciones privadas sin fines de lucro, para la adquisición de equipamiento y la realización de nuevos proyectos. Asimismo, buscaron cubrir las necesidades de préstamos, con garantía personal, para la realización de actividades de los agentes teatrales, la adquisición de equipamiento, para viajes de estudios, entre otros. Del mismo modo, surgieron más cantidad de solicitudes de créditos hipotecarios para la adquisición de inmuebles o refacción de salas de estudios, de ensayos y salas teatrales. Muchos profesores los gestionaban para dar sus clases. En este caso, fue una actividad que se recomenzó luego de que se redujera notablemente por la crisis económica del 2002-2003. También, se cubrieron necesidades de formación de artistas emergentes, de investigación para agentes más experimentados y de creación a través de las líneas de becas tanto individuales como grupales.

Por otro lado, Landaburu difiere de forma significativa de Buzzo al indicar que el FNA dio prioridad a las necesidades de los grupos de teatro para producir los montajes de obras. Al respecto, aclara que, a mayor cantidad de integrantes, se brindaba un apoyo económico mayor que si una obra unipersonal solicitaba el subsidio.

Por su parte, existe una gran similitud entre Brambilla y Caraccia al concordar en que se tuvieron en cuenta el conjunto de necesidades de cada región para el otorgamiento de los beneficios. En Ciudad de Buenos Aires, se dio prioridad a las necesidades de las salas de teatro para su habilitación y funcionamiento a causa del efecto Cromañón⁸. En el ámbito cultural, esta tragedia desencadenó la clausura de numerosos espacios y salas teatrales, entre otros, por no cumplir con las medidas edilicias y de seguridad requeridas para su habilitación y correcto funcionamiento. Por estos motivos, ambos entrevistados hacen hincapié en la necesidad imperativa de las salas teatrales de obtener subsidios para adecuar sus espacios para poder funcionar y ofrecer su programación teatral. Si bien Caraccia indica que este aspecto se acentuó durante los primeros años de esa gestión y, luego, se cubrieron también las necesidades de formación de los artistas, Brambilla difiere considerablemente de la representante de la Secretaría de Cultura, al sostener que la necesidad de las salas fue prioritaria a lo largo de toda su gestión. En este sentido, indica que sin salas, el teatro no se puede desarrollar por lo que los beneficios debían mejorar para las mismas.

A su vez, Brambilla señala que, en menor medida, se atendieron las necesidades de producción de obras de la Ciudad de Buenos Aires. Al respecto, enfatiza que el mercado de esta ciudad se encontraba sobresaturado por lo que resultaba imposible desde una política pública, atender las necesidades de todo el universo teatral de CABA dado que el mismo era demasiado grande.

1.1.2. Proceso de producción teatral

El proceso de producción teatral se refiere a las seis instancias que implica el desarrollo del ámbito teatral, abarcando la capacitación y formación artística, la creación, la producción, la distribución, el consumo y la conservación.

A su vez, se ha analizado que dentro de estas categorías, se pueden destacar las políticas contemporáneas de fomento a la actividad teatral que tienen como eje la producción y la exhibición, la formación artística, la investigación, la promoción de nuevos lenguajes

⁸ La tragedia de Cromañón fue un incendio producido la noche del 30 de diciembre de 2004 en República Cromañón, establecimiento ubicado en el barrio de Once de la Ciudad de Buenos Aires, durante un recital de la banda de rock Callejeros, que dejó un saldo de 194 víctimas fatales y más de 1400 heridos.

estéticos, el fomento de las iniciativas de inclusión social, la creación de nuevas audiencias, el acervo del legado escénico, la dinámica de los artistas incipientes, la producción profesional y la exhibición comercial, entre otras.

En este sentido, la mayoría de los entrevistados concuerdan en que no se atendieron todas las instancias del proceso de producción teatral, sino que se priorizaron unas por sobre otras. En efecto, Buzzo señala que se buscó financiar, a través de las becas, las instancias de formación para artistas emergentes, de creación incentivando la producción creativa y de investigación para agentes más experimentados. Asimismo, con las líneas de subsidios, se puso el acento en la instancia de producción de obras y de proyectos teatrales. Por el contrario, no se contemplaron las instancias de difusión, distribución y consumo. Por su parte, Landaburu se aproxima a Buzzo enfatizando el acento puesto en la instancia de producción de obras de teatro, mientras que las líneas de becas y de subsidios para entidades privadas se analizaba en el Directorio del FNA junto con las otras disciplinas artísticas.

Por otro lado, Brambilla se diferencia de Caraccia en una serie de aspectos. Al respecto, el Director Ejecutivo del INT indica que se priorizaron los subsidios a las salas, las producciones de obras teatrales y las giras, por lo que las instancias financiadas fueron la producción -tanto de los grupos como de las salas-, la exhibición -de forma indirecta por el acondicionamiento de las salas como medios para tal fin- y la distribución a través de las giras de los elencos teatrales. Se formó un circuito de giras en todo el país en el cual participaron muchos grupos de CABA. Si bien se financió la cuestión pedagógica, fue en menor medida en relación con las otras regiones del país, dado que había mucha oferta de formación en esta ciudad y consideraron que no requería de un incentivo.

Por el contrario, Caraccia difiere e indica que se tuvieron en cuenta todas las instancias del proceso teatral, siempre acotado a la disponibilidad de partida presupuestaria distribuida por regiones y en relación a la demanda. Asimismo, además del apoyo a las salas y a las producciones ya mencionado, el INT promovía la difusión del Teatro a través de programas como el INT Presenta y las Fiestas Provinciales y Nacionales en donde participaban grupos de CABA -entre otros- viajando al interior del país y exhibiendo sus obras.

1.1.3. Espectro de la actividad teatral

El espectro de la actividad teatral refiere a las producciones, las cooperativas de teatro registradas en la Asociación Argentina de Actores, los agentes del proceso de producción teatral, las salas y todo proyecto desarrollado tanto por una persona física como jurídica, en el ámbito de teatro alternativo –muchas veces equiparado con el término de teatro independiente-, en todas sus formas y expresiones, en el marco de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Se expuso con anterioridad el interrogante sobre si los organismos analizados tuvieron en cuenta este amplio espectro de espacios, actividades y agentes de teatro alternativo al momento de elaborar e implementar políticas de financiamiento para dicha actividad y si existió una distribución equitativa de las fuentes de financiamiento entre ellos. En efecto, Landaburu señala que en el Fondo Nacional de las Artes hubo una prioridad para subsidiar el montaje de obras de las cooperativas de teatro, mientras que Buzzo indica que se intentó distribuir de forma equitativa en función de la demanda que existía año tras año por parte de los distintos agentes del sector teatral.

En cuanto al Instituto Nacional del Teatro, existe una gran similitud entre Brambilla y Caraccia al manifestar que existió una gran prioridad a los subsidios para las salas de teatro, en gran medida, por lo ocurrido en la Tragedia de Cromañón. Al no cumplir con las medidas edilicias y de seguridad requeridas para su habilitación y correcto funcionamiento, ambos entrevistados hacen hincapié en la necesidad imperativa de las salas teatrales de obtener subsidios para adecuar sus espacios para poder funcionar y ofrecer su programación teatral. En este sentido, Brambilla indica que la prioridad de otorgar subsidios a las salas se mantuvo a lo largo de toda su gestión como Director Ejecutivo del organismo. Cabe destacar que Caraccia aclara que el efecto Cromañón hizo que las salas tuvieran prioridad para recibir subsidios para su habilitación en un primer momento, pero luego continuaron recibiendo subsidios virando el destino del apoyo para su funcionamiento y para la adquisición de equipamiento. También señala que de acuerdo a las necesidades del sector y de la partida presupuestaria disponible, se contempló dar apoyo a los agentes que requerían capacitarse y formarse.

1.2. Políticas de financiamiento y rol del Estado

1.2.1. *Objetivos de políticas de financiamiento*

Los objetivos de las políticas de financiamiento son los propósitos que tiene la administración pública al brindar apoyo económico a la actividad teatral a través de distintos programas o fuentes de financiamiento.

En efecto, se ha expuesto que la administración pública de los países occidentales provee de forma directa o a través de subsidios, gran parte de los servicios de producción y exhibición escénicas con el fin de promover una mayor accesibilidad a los mismos. Este apoyo gubernamental hacia estos dos ejes del desarrollo teatral, se complementa con el fomento a la formación de distintos agentes culturales como artistas y técnicos, la promoción de la investigación, la conservación del patrimonio y una política educativa para incentivar un incremento del público a través de la formación de espectadores. Asimismo, estas políticas tienen por objetivos promover una oferta teatral de mayor calidad y fomentar una ampliación de nuevas audiencias.

De acuerdo con Buzzo, los objetivos del FNA en materia de políticas de financiamiento eran el fomento de la actividad teatral a través de los préstamos y los subsidios para cooperativas e instituciones; el estímulo para la creación, la investigación y la formación de las agentes a través de la línea de becas; la promoción de la creación dramática mediante un concurso de obras inéditas de teatro que permaneció varios años, destinado a autores teatrales; y el apoyo económico a la Casa del Teatro⁹ por medio de subsidios para su mantenimiento edilicio. Por su parte, Landaburu se aproxima a Buzzo, añadiendo que las políticas de financiamiento del organismo, dentro del periodo analizado, fueron federales y democratizadoras. Se buscó estimular la mayor cantidad de iniciativas posibles y de subsidios a cooperativas para el montaje de obra teatral, teniendo en cuenta el desarrollo desigual de cada zona geográfica sin que este motivo sea excluyente para el otorgamiento de un apoyo económico.

En cuanto al INT, Brambilla señala que los objetivos de las políticas se centraron en el fomento a las salas en primera instancia y, en menor medida, para las producciones y las

⁹ La Casa del Teatro es un pensionado de actores situado en la Ciudad de Buenos Aires. La Ley de creación del FNA establece un decreto específico en el que se estipula dar apoyo a esta institución.

ediciones en la Ciudad de Buenos Aires. Destaca que, en esta ciudad, el universo teatral se encontraba muy desarrollado en relación con los espacios teatrales por lo que las políticas de apoyo se aplicaban a lo ya construido y existente. En este sentido, el énfasis estaba puesto en los subsidios de funcionamiento y mantenimiento de las salas. En cuanto a las producciones, señala que se otorgaban en menor medida en relación a los subsidios de las provincias de acuerdo al presupuesto con el que contaba el organismo para esta región.

Por otro lado, Caraccia refuerza la idea de que las políticas de financiamiento se focalizaban en incentivar la calidad de excelencia del teatro alternativo estimulando la capacitación, tanto de los agentes teatrales como la importancia de que las salas estuvieran al mismo nivel, fomentando su adecuación. Existe una gran similitud entre Brambilla y Caraccia en cuanto a preponderar el apoyo a las salas como uno de los objetivos principales del INT en el periodo analizado.

Cabe señalar que, si bien ambos organismos poseían múltiples objetivos para incentivar la actividad teatral, no tuvieron objetivos específicos para el incremento, la formación y desarrollo de públicos y nuevas audiencias.

1.2.2. Metas del financiamiento teatral

Por metas del financiamiento teatral, se entienden las finalidades establecidas por las políticas culturales del ámbito público a lo largo de un determinado plazo para planificar y ejecutar acciones de apoyo económico para el teatro alternativo de acuerdo al presupuesto disponible. Asimismo, se fijan parámetros para monitorear y evaluar los procesos e impactos, ajustando los cursos de acción de acuerdo a los contextos y los resultados obtenidos.

De acuerdo a estas consideraciones, existe una semejanza evidente entre los cuatro entrevistados al concordar en que las metas se establecían de forma anual en base al presupuesto con que contaban los organismos año tras año.

Al respecto, Buzzo señala que, al establecerse el presupuesto de forma anual, se fijaban las partidas presupuestarias en función de los ingresos que se esperaban percibir al año siguiente y, paralelamente, se determinaban las metas, es decir, la cantidad de beneficios que se iban a otorgar en cada disciplina. En el caso de teatro, se establecían las becas, los préstamos, los

concursos y los subsidios que se esperaban otorgar y se cuantificaban. Luego, durante el año siguiente y la ejecución del presupuesto, se debían ir controlando las metas propuestas con las realizadas y analizar los desvíos, verificar si se estaban superando o no y tratar de realizar los ajustes pertinentes. Sin embargo, Buzzo agrega que en el Directorio surgían ideas que no habían sido contempladas en las planificaciones anuales y, a su vez, podía ocurrir que la demanda de los beneficios fuera superior a las contempladas en las planificaciones anuales, razones por lo cual se debían realizar los ajustes correspondientes teniendo en cuenta estos cambios. Coincidiendo con Buzzo, Landaburu indica que a fin de cada año se establecía una cantidad de beneficios posibles y un promedio tentativo de dinero a otorgar. Luego, el presupuesto anual se contrastaba con la cantidad de solicitudes y en función de eso, se iban asignando los recursos.

En lo que concierne al Instituto Nacional del Teatro, Caraccia manifiesta también que las metas se establecían anualmente con objetivos claros a largo plazo si bien el presupuesto estaba supeditado al presupuesto nacional.

Cabe destacar las consideraciones efectuadas por Brambilla que señala que, si bien las metas eran anuales en relación al presupuesto, la planificación era bienal dado que estaba sujeta al trabajo de cada Consejo cuya duración era de dos años. Muchas ocasiones, los presupuestos no eran suficientes en relación a la demanda y entonces, se debían establecer prioridades para el otorgamiento del financiamiento. Asimismo, indica que se diseñaba un plan maestro con metas, pero si aparecían necesidades puntuales, se debían atender. Al referirse al caso de Cromañón, ocurrió una urgencia dado que, de pronto, muchas salas de CABA quedaron inhabilitadas por no cumplir con los permisos y requisitos para permanecer abiertas al público. Por ello, se debió pensar y accionar rápidamente desde el INT para poder dar solución a esa necesidad urgente de los espacios teatrales.

1.2.3. Implementación de las políticas de financiamiento

Por implementación de las políticas de financiamiento, se entiende la modalidad de planificación y ejecución de la administración pública al brindar apoyo económico a la actividad de teatro alternativo.

Se ha analizado que la planificación y implementación de las políticas de financiamiento a la actividad teatral en América Latina, nacieron de forma más circunstancial o incluso azarosa como respuesta a necesidades puntuales o fruto de liderazgos personales, más que como resultado de una planificación generalizada. Esta observación genera el interrogante sobre la existencia -o la falta de ella- de una planificación e implementación generalizadas de políticas de financiamiento de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, por parte del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional del Teatro.

Al respecto, existe una similitud evidente entre los cuatro entrevistados al coincidir en que se llevaron a cabo una planificación e implementación generalizadas en ambos organismos. De acuerdo a Buzzo, la Comisión de Teatro del FNA planificaba a fin de cada año, todas las actividades, proyectos y beneficios que quería implementar y otorgar a lo largo del año siguiente. De este modo, las expresaba en programas de becas y de subsidios que se llevaban a cabo posteriormente. En consonancia, Landaburu se aproxima a Buzzo y agrega que la planificación e implementación de las políticas de financiamiento del teatro alternativo hicieron hincapié en el montaje de las obras para que se produjera el fenómeno social.

Por su parte, Caraccia indica que la planificación e implementación de las políticas se llevaba a cabo en el Consejo de Dirección del INT que estaba representado por personas del ámbito teatral de todo el país. Eran consensuadas y generalizadas, y luego se analizaban las necesidades puntuales de cada región. Sin embargo, existe una analogía entre lo manifestado por ella y Brambilla al concordar en que hubo un viraje en la implementación de dichas políticas cuando ocurrió la Tragedia de Cromañón, lo que produjo que tuvieran que atenderse nuevas necesidades urgentes y puntuales para habilitar y asegurar el correcto funcionamiento de las salas durante un periodo determinado.

1.2.4. Rol del Estado

El rol del Estado en materia de financiamiento cultural refiere a las cinco modalidades en que puede interceder el mismo al financiar las artes: facilitador, mecenas, arquitecto, ingeniero y custodio.

El rol de los organismos analizados se aproxima al del Estado Arquitecto dado que éste financia las artes a través de un Ministerio o Secretaría de Cultura. Este tipo de Estado diseña

servicios y financia operaciones de organizaciones. Posee una tendencia a apoyar proyectos de excelencia artística establecidos más que profesionales. Al respecto, Buzzo indica que el teatro alternativo prioriza el aspecto artístico por sobre el pecuniario. Tiene libertad e independencia pero también se caracteriza por la austeridad, por lo que indefectiblemente, requiere el apoyo del Estado.

Existe una semejanza evidente entre los cuatro entrevistados al coincidir en que el Estado debe tener un rol activo en materia de financiamiento y debe fomentar el desarrollo del teatro alternativo. En efecto, ambos organismos apoyaron las actividades llevadas a cabo por el teatro alternativo de CABA a través de lo que Nivón Bolán denomina intervención indirecta. En este caso, el Estado suele dar apoyo a través de subsidios, becas, premios y exenciones fiscales. Buzzo señala que el FNA lo hizo a través de sus distintos beneficios -subsidios, préstamos, becas y concursos- y que el INT, a través de su estructura organizacional dedicada íntegramente a la actividad teatral, también apoyó la actividad teatral a través de becas, subsidios, asesoramiento técnico para salas, organización de encuentros regionales y de fiestas provinciales. Al tener recursos de financiamiento propios, ambas instituciones manejan fondos del Estado que retornan a la comunidad artística, y en este caso teatral, a través de los distintos beneficios que otorgan.

De forma complementaria, Landaburu agrega que el financiamiento del Estado debe servir para el desarrollo del teatro alternativo y no comercial y que el FNA puso el acento en financiar las obras de teatro para que se produjera el fenómeno social, que se ensayaran las obras y luego, se estrenaran en un escenario.

Por otro lado, Brambilla destaca que la presencia del Estado es fundamental para el desarrollo del teatro alternativo dado que se hace cada vez más difícil y complejo sostener una actividad independiente. El rol del INT fue atender las necesidades de la actividad teatral y aplicar planes de fomento para su desarrollo. El Estado, a través del INT en este caso, no aporta un porcentaje muy importante de dinero debido a las limitaciones presupuestarias que posee, pero ayuda y es imperativo que esté presente para apoyar la actividad.

Desde la perspectiva de la Secretaría de Cultura de la Nación, Caraccia añade que dicho organismo apoyó las actividades y la gestión del INT, con el fin de poder favorecer a la comunidad teatral en lo que estuviera a su alcance.

1.2.5. Criterios de evaluación

Por criterios de evaluación, se entienden los parámetros estipulados por los organismos para valorar los proyectos teatrales y asignarles un apoyo económico.

En relación a los criterios de evaluación de proyectos teatrales de la Ciudad de Buenos Aires, se ha expuesto que pueden tender a criterios economicistas, preponderando a quienes poseen menos recursos y dejando de lado la calidad y los aspectos artísticos de los proyectos. Sin embargo, existen más criterios como son la calidad y la propuesta estética, la viabilidad y el impacto social de los proyectos, la cantidad de integrantes que lo componen y si son elaborados por artistas emergentes o de trayectoria, entre otros.

En este sentido, existe una semejanza evidente entre los cuatro entrevistados al coincidir en que, al momento de evaluar las solicitudes, se tenían en cuenta los antecedentes de los artistas, la calidad artística de los proyectos y su impacto social en la comunidad.

Por su parte, Buzzo agrega que, en el caso de los subsidios a instituciones, se evaluaban también los recursos financieros que poseía una entidad y, a mayor cantidad de recursos, se le otorgaba un subsidio de forma parcial y no en su totalidad como a instituciones más desfavorecidas económicamente.

En cuanto a los criterios de evaluación de los subsidios a las cooperativas de teatro, Landaburu añade que se consideraban la envergadura de los proyectos y la viabilidad estética de las propuestas. En el FNA, se buscaba otorgar los beneficios a todos los solicitantes, dándoles un poco a cada uno y teniendo en cuenta también la cuestión de la ubicación geográfica de cada solicitante, considerando el desarrollo desigual de cada lugar. En este aspecto, Brambilla difiere señalando que en el subsidio de producción del INT, no regía un criterio valorativo dado que se exigía la producción de la obra y la realización de cierta cantidad de funciones. Sin embargo, aclara que un jurado evaluaba la presentación de las solicitudes, la trayectoria de los participantes, el proyecto en sí, el plan de puesta en escena y la sala donde se iba a estrenar la obra. Estos parámetros debían establecerse dado que existía mucha demanda de subsidios en la Ciudad de Buenos Aires y el presupuesto era acotado por lo que no se les podía otorgar a todos. Por otro lado, Brambilla indica que el criterio valorativo se encontraba en otras líneas de subsidios como el caso en donde las compañías teatrales se postulaban para acceder al catálogo de giras o bien, los subsidios para las salas en donde se establecieron criterios de evaluación a través de peritajes con el fin de

colaborar con la revalorización estructural de la mayoría de los espacios que solicitaban apoyo. Por su parte, Caraccia agrega que se buscaba que los grupos se capacitaran, que perduraran en el tiempo y que brindaran una mejor calidad de teatro.

Cabe destacar que tanto Brambilla como Caraccia indican que el beneficiario y destinatario final de los subsidios era el público. En efecto, los grupos y las salas de teatro eran los medios para que el beneficiario fuera el público, tanto en la calidad de los espectáculos ofrecidos como en la calidad espacial y las condiciones edilicias en donde se iban a llevar a cabo las puestas en escena.

1.3. Modos de articulación

1.3.1. Articulación entre organismos

La articulación entre organismos refiere a un acuerdo llevado a cabo entre dos o más instituciones públicas, privadas o de la sociedad civil, coordinando políticas traducidas en acciones concretas, en donde cada una asume tareas específicas y aporta su propio conocimiento.

Contrario a lo esperado, los cuatro entrevistados coinciden en que no existió una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro en el periodo analizado. En efecto, Raúl Brambilla señala que solo fue una articulación oficial política de cortesía pero que no existió mayor relación que esa. Por su parte, Héctor Buzzo indica que ambos organismos convivieron con independencia de criterios y no formalizaron una política en conjunto. De forma análoga, Claudia Caraccia destaca que tanto el Fondo Nacional de las Artes como el Instituto Nacional del Teatro otorgaron muchos subsidios a los grupos teatrales, pero lo hicieron de forma independiente uno del otro.

La articulación entre organismos permite llevar adelante políticas que se traducen en acciones concretas. Esta relación institucional permite evitar solapamientos entre ellas. Sin embargo, al no existir un trabajo en conjunto concreto entre ambas instituciones que financian a un mismo sector artístico, puede provocar una duplicación de líneas de financiamiento, apoyos que no contemplan la sostenibilidad de los proyectos a largo plazo

y repetición de beneficiarios mientras que otros no obtienen ayuda financiera, entre otros. En este sentido, cabe señalar lo manifestado por Jorge Landaburu que indica que existen tres ventanillas alternativas para financiar la actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires - ambos organismos analizados y Proteatro que depende del gobierno de la Ciudad- y que muchas veces, los apoyos se superponen entre sí. Admite que por parte del FNA existía el conocimiento de que las cooperativas teatrales que gestionaban un subsidio para la producción de una obra de teatro, también lo solicitaban en paralelo a los otros dos organismos y esto no era un criterio excluyente para otorgarles el apoyo económico.

Si bien la superposición de las líneas de financiamiento era consciente aunque no existiera un cotejo concreto, se destaca la decisión política de apoyar, de igual manera, el montaje de obras de teatro que recibían subsidios de los otros dos organismos mencionados. Esto se debe en gran medida a que los costos de producción, en diversas ocasiones, superaban la sumatoria de los montos de los subsidios otorgados por estos organismos públicos para cada grupo de teatro.

1.3.2. Complementariedad de las líneas de financiamiento

Por complementariedad de las líneas de financiamiento, se contempla la adición de todos los apoyos económicos brindados al sector teatral por parte de los organismos analizados, con el fin de evitar un solapamiento de recursos y una duplicación de programas y beneficios.

Rubens Bayardo realiza una mención sobre el concepto de articulación institucional en el ámbito público, refiriendo a los casos en que existen dificultades en dicha articulación. El autor señala que, en diversas ocasiones, las reparticiones e instituciones nacionales son espacios compartimentados sin colaboración y en competencia, donde se reduplican programas y actividades. Si bien no hubo articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro en el periodo analizado, se desprende la inquietud de si existió una complementariedad en las líneas de financiamiento de ambos organismos, con el fin de evitar un solapamiento en sus líneas de financiamiento y en los recursos otorgados al teatro alternativo de CABA. En este sentido, Brambilla se aproxima a Landaburu al no recordar que haya existido una complementariedad en las líneas de financiamiento de ambos organismos.

En contraste, Caraccia afirma que se complementaban si bien las dos instituciones se manejaban de forma independiente dado que son organismos distintos. Refiere a que cada una tenía noticias de la otra y buscaban complementarse.

Por otro lado, cabe destacar el aporte efectuado por Héctor Buzzo que, diferenciando las líneas de financiamiento de cada organismo, acentúa que existió una complementariedad entre sus líneas. Si bien tuvieron varios puntos de contacto y actividades similares, ambos tuvieron sus diferencias. Entre ellas, destaca que el FNA es el único organismo estatal que otorga préstamos a los artistas. Los préstamos están dedicados a la adquisición de materiales, montajes de obra, edición de libros, viaje de estudios, entre otros y, a su vez, el FNA tiene una línea de créditos hipotecarios que son a largo plazo para la adquisición, refacción o construcción de salas, estudios y espacios culturales. Los préstamos tienen una tasa muy inferior a las vigentes en los bancos siendo una tasa subsidiada.

En cuanto a los subsidios a las cooperativas de teatro para el montaje de obra, Buzzo destaca que los grupos debían efectuar la rendición de cuentas correspondiente y no podía existir una duplicidad de gastos. Cada grupo debía rendir cuentas con facturas originales de los gastos, no pudiendo presentar las mismas en ambos organismos y, además, el FNA atendía gastos del montaje, escenografía, vestuario, utilería, peluquería y no cubría otros aspectos del grupo de teatro que el INT sí, como los honorarios de los integrantes de la cooperativa. Estos aspectos descriptos por el entrevistado permiten dar cuenta de que, si bien existían ciertos solapamientos entre las líneas de financiamiento de ambos organismos, también existió una complementariedad en algunas líneas.

2. Síntesis de los resultados obtenidos

De acuerdo a las entrevistas realizadas en la presente investigación, las políticas de financiamiento del teatro alternativo de CABA del FNA eran el fomento de dicha actividad a través de los préstamos para diversos destinos y los subsidios para montaje de obras e instituciones; el estímulo a la formación, creación e investigación de los agentes y la promoción de la creación dramática. Estas políticas buscaban ser federales y democratizadoras promoviendo la mayor cantidad de iniciativas posibles y teniendo en cuenta el desarrollo desigual de acuerdo a las zonas geográficas.

Por su parte, las políticas de financiamiento del INT eran el fomento a las salas de teatro, a las producciones y, en menor medida, a las ediciones. Asimismo, buscaban incentivar la calidad de excelencia teatral estimulando la capacitación del sector.

Cabe señalar que, si bien ambos organismos poseían múltiples objetivos para incentivar la actividad teatral de CABA, no tuvieron objetivos específicos para el incremento, la formación y desarrollo de públicos y nuevas audiencias, lo que permitiría generar programas específicos para el incremento y la formación de espectadores de teatro alternativo.

En relación a las necesidades de la actividad teatral de CABA, el FNA hizo hincapié en cubrir las de montaje de obras de cooperativas teatrales. Asimismo, atendió necesidades de adquisición de equipamiento y de realización de proyectos tanto de agentes como de instituciones; de viajes de estudios; de compra y refacción de inmuebles para estudios o salas de teatro; de formación de artistas emergentes; de creación de obras y de investigación para agentes más experimentados. Por su parte, el INT dio prioridad a atender las necesidades de habilitación y funcionamiento de las salas de teatro, y en menor medida, las de producción de obras teatrales y de formación. Ambos organismos cubrieron necesidades similares otorgando distintas prioridades para el sector de teatro alternativo de CABA, si bien el FNA cubrió un mayor espectro de acuerdo a lo manifestado en las entrevistas.

En cuanto al proceso de producción teatral, el FNA dio prioridad a atender las instancias de formación, creación y producción, pero no así, las de distribución, consumo y conservación. Por su parte, el INT cubrió las instancias de producción, distribución y en menor medida, la de formación. De acuerdo a las entrevistas, se deduce que ninguno de los dos organismos buscó financiar las instancias de consumo y conservación.

Con respecto a los criterios de evaluación implementados para el otorgamiento de las distintas fuentes de financiamiento, ambos organismos coinciden en que se preponderaban los antecedentes de los artistas, la calidad artística de los proyectos y su impacto social en la comunidad. Sin embargo, tienen diferencias en relación al resto de los parámetros de evaluación.

El FNA aplicaba ciertos criterios economicistas en los subsidios a entidades privadas ya que evaluaba sus recursos económicos y, a mayor cantidad, se les asignaba un subsidio con un monto menor con respecto a otras instituciones con menos recursos. En cuanto a los subsidios para el montaje de obras teatrales, se tenían en cuenta la envergadura de los proyectos, la viabilidad estética de las propuestas y el desarrollo desigual según las zonas geográficas. Sin embargo, existía un criterio más general de otorgarles un poco a cada uno de los pedidos, cubriendo así la mayor cantidad de demanda posible.

En lo concerniente a los subsidios para producción de obras, uno de los criterios del INT era exigir el estreno de las obras y la realización de un determinado número de funciones. Si bien de las entrevistas surge que esta línea no poseía un criterio valorativo -como sí lo tenían otras-, existía una ponderación de la trayectoria de los participantes, del proyecto, del plan de puesta en escena y de la sala donde se iba a estrenar, dado que había mucha demanda y el número de subsidios era más acotado en CABA.

Cabe destacar que el INT consideraba que el destinatario final de los subsidios era el público por lo que se valoraba tanto la calidad de los espectáculos como la calidad espacial y edilicia en donde se iban a llevar a cabo las puestas.

En relación al rol del Estado de los organismos analizados, se aproxima al del Estado Arquitecto dado que éste financia las artes a través de un Ministerio o Secretaría de Cultura y, en este caso, a través de dos organismos descentralizados. Este tipo de Estado diseña servicios y financia operaciones de organizaciones. Posee una tendencia a apoyar proyectos de excelencia artística establecidos más que profesionales.

Ambos organismos coinciden en que el Estado debe tener un rol activo en materia de financiamiento y debe fomentar el desarrollo del teatro alternativo. En efecto, ambos organismos apoyaron las actividades llevadas a cabo por el teatro alternativo de CABA a través de la intervención indirecta. El FNA lo hizo a través de sus distintos beneficios -subsidios, préstamos, becas y concursos- y el INT, a través de su estructura organizacional dedicada íntegramente a la actividad teatral, también apoyó la actividad teatral a través de becas, subsidios, asesoramiento técnico para salas, organización de encuentros regionales y de fiestas provinciales. Al tener recursos de financiamiento propios -si bien con limitaciones presupuestarias-, ambas instituciones manejan fondos del Estado que retornan a la comunidad artística, y en este caso teatral, a través de los distintos beneficios que otorgan.

Por otra parte, cabe señalar que no existió una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro en el periodo 2005-2015. Ambos organismos convivieron con independencia de criterios y no formalizaron una política en conjunto.

En cuanto a la complementariedad de las líneas de financiamiento del FNA y del INT, existe una disparidad de opiniones en las entrevistas. Sin embargo, se deduce que, si bien no existió una articulación entre ambos organismos y existían ciertos solapamientos entre las líneas de financiamiento, también existió una complementariedad en algunas de ellas. Por un lado, se destaca que el FNA es el único organismo estatal que otorga préstamos a los artistas. Esta línea está dedicada a la adquisición de materiales, montajes de obra, edición de libros, viaje de estudios, entre otros y, a su vez, el FNA tiene una línea de préstamos hipotecarios que

son a largo plazo para la adquisición, refacción o construcción de salas, estudios y espacios culturales. Los préstamos tienen una tasa muy inferior a las vigentes en los bancos siendo una tasa subsidiada.

En cuanto a los subsidios a las cooperativas de teatro para el montaje de obra, los grupos debían efectuar la rendición de cuentas correspondiente y no podía existir una duplicidad de gastos. Cada grupo debía rendir cuentas con facturas originales de los gastos, no pudiendo presentar las mismas en ambos organismos y, además, el FNA atendía gastos del montaje, escenografía, vestuario, utilería, peluquería y no cubría otros aspectos del grupo de teatro que el INT sí, como los honorarios de los integrantes de la cooperativa.

En el presente capítulo, se efectuó el análisis de las diez categorías formuladas en relación con el marco teórico presentado con anterioridad, exponiendo los resultados obtenidos.

En el próximo capítulo, se presentan las conclusiones de esta investigación sobre el análisis de las políticas de financiamiento público de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Capítulo V

Conclusiones

En el presente capítulo, se exponen las conclusiones sobre los resultados obtenidos, sobre la hipótesis formulada en esta investigación y las conclusiones generales de acuerdo con el análisis efectuado en los capítulos precedentes, sobre el análisis de las políticas de financiamiento público del teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, centrado en los casos del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional del Teatro en el periodo 2005-2015.

1. Conclusión sobre los resultados obtenidos

Con respecto al análisis de las categorías y a los objetivos formulados en esta investigación, se concluye que no existió una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro para el financiamiento de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el periodo 2005-2015.

Ambos organismos implementaron diversas políticas de financiamiento para el fomento de este sector artístico, pero ninguna estableció el objetivo sobre el incremento de públicos. Asimismo, ambos cubrieron necesidades del teatro alternativo similares, estableciendo diferentes prioridades; sin embargo, el FNA cubrió un mayor espectro de la actividad teatral de esta Ciudad. En cuanto a las instancias del proceso de producción teatral, entre las dos instituciones financiaron cuatro de ellas: formación, creación, producción y distribución, mientras que no hicieron hincapié en las de consumo y conservación.

Los criterios de evaluación implementados por el FNA y el INT para el financiamiento de los proyectos teatrales de CABA fueron diversos, pero coincidieron en la preponderancia de la calidad y los antecedentes artísticos, la envergadura de los proyectos y su impacto social en la comunidad.

El rol del Estado de ambos organismos fue el rol de Arquitecto, estimulando las actividades de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires a través de los distintos beneficios y

fuentes de financiamiento que otorgaban, estableciendo metas anuales de acuerdo con el presupuesto disponible de cada año.

Por último, cabe señalar que, si bien no existió una articulación entre ellos en el periodo analizado y se produjeron solapamientos en algunas líneas de financiamiento, también existió una complementariedad en otras de ellas, sin que fuera planificada.

2. Conclusión sobre la hipótesis

Al comienzo de esta investigación, se formuló la siguiente hipótesis: “Las políticas de financiamiento público de la actividad teatral se encuentran determinadas por una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro para promover el fomento y la sostenibilidad de la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires”.

De acuerdo a los resultados obtenidos, esta hipótesis se refuta dado que no existió ningún tipo de articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro para el fomento de la actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires en el periodo 2005-2015.

3. Conclusión general

En conclusión, habiendo efectuado esta investigación, se puede afirmar que la articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro para promover la actividad de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires sería imperativamente necesaria por dos cuestiones. En primer lugar, permitiría dinamizar los procesos de eficacia y eficiencia de ambos organismos nacionales para evitar solapamientos en el otorgamiento de recursos y una duplicación de beneficios. En segundo lugar, permitiría brindar soluciones específicas al sector del teatro alternativo, abarcando todas las instancias del proceso de producción teatral y a todos los agentes de este ámbito artístico.

Por otro lado, cabe destacar que esta investigación aborda las temáticas de políticas culturales, de políticas de financiamiento públicas y de articulación entre instituciones nacionales para el fomento a la actividad del teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, contribuyendo y realizando aportes al sector público, profesional y académico sobre las temáticas mencionadas. Asimismo, el análisis se pudo efectuar gracias a la utilización de bibliografía actualizada sobre las temáticas tratadas y a la realización de las entrevistas a las autoridades de ambos organismos, aportando a los logros obtenidos en esta investigación.

Por otra parte, este abordaje implica un aporte sectorial en materia de políticas de financiamiento público del teatro alternativo. A modo de sugerencia para futuras investigaciones, sería necesario verificar si existió una articulación entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro en los años posteriores al periodo abarcado en esta investigación. Asimismo, sería preciso realizar un análisis sobre la articulación entre organismos de financiamiento público de otras disciplinas artísticas como artes visuales, música, letras y medios audiovisuales, entre otros, para poder contribuir y fortalecer las políticas de financiamiento públicas de otros sectores artísticos, cada uno con particularidades y especificidades distintas.

Bibliografía

Alternativa Teatral y Enfoque Consumos Culturales (2020), *Públicos de Teatro, Perfiles y hábitos entre los espectadores de teatro independiente en la Ciudad de Buenos Aires*, Junio.

Bayardo, R. (2002), “La economía cultural, las políticas culturales y el financiamiento público de la cultura” en *Turismo Y Patrimonio*, (4).

Bayardo, R. (2005), “Políticas culturales y cultura política. Notas a las Conversaciones” en *Argumentos, Revista de Crítica Social* n° 5, junio. Disponible en: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/iigg-uba/20120627042228/5_7.pdf

Bayardo, R. (2007), “Políticas Federales y Provinciales de Cultura en la Argentina: organización, financiamiento y desafíos” en *O público e o privado* – N° 9 – Enero/Junio.

Bayardo, R. (2008), “Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas” en *RIPS, Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, núm. 1, Universidad de Santiago de Compostela.

Bonet, L., Schargorodsky, H. (2016), *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales*, Quaderns Gescènic, Barcelona.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012), *Los Estados de la Cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR*, Santiago de Chile.

Cosentino, J. (2020), *La gestión cultural de Proteatro en el período 2018-2019. Análisis crítico de un organismo representativo de la escena teatral porteña*, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.

Cravacuore, D., Ilari, S., Villar, A. (2004), *La articulación en la gestión municipal. Actores y políticas*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

De León, M. (2011), *Espectáculos escénicos, Producción y Difusión*, Conaculta, México.

Eco, U. (1995), *Cómo se hace una tesis, Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, Editorial Gedisa, Barcelona.

Fondo Nacional de las Artes (2006), *Gran Premio FNA, Premios a la Trayectoria Artística Año 2006*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Fondo Nacional de las Artes (2007), *Gran Premio FNA, Premios a la Trayectoria Artística Año 2007*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Fondo Nacional de las Artes (2008-2015), *Reseña de Actividades*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Fondo Nacional de las Artes (2016), *Dominio Público Pagante*, consultado en <http://fnartes.gob.ar/dominio-publico/dominio-publico-aranceles-y-formularios>. Fecha de consulta 20/05/2016.

García Canclini, N. (1987), “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano” en *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo.

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2019), *Culturas independientes: caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires, 2018-2019*, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Harvey, E. (1977), “Financiamiento del desarrollo cultural” en *La política cultural en Argentina*, Unesco, Madrid.

Harvey, E. (2005), *Política y financiación pública del teatro*, Fundación Autor, Madrid.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, P. (1997), *Metodología de la investigación*, McGraw-Hill, Bogotá.

Hillman Chartrand, H. (2016), “Financiar las bellas artes: tendencias internacionales político-económicas de 1985, 2001 y 2016” en *Córima, Revista de investigación en gestión cultural*, Año 1, Número 1.

Instituto Nacional del Teatro (2011), *Memoria INT 1998-2010*, Instituto Nacional del Teatro.

Levy, B. (2019), Módulo *Financiamiento de la Cultura* dictado en la Diplomatura en Producción Cultural de la Facultad de Filosofía y Letras – CC P. Urondo, Universidad de Buenos Aires, inédito.

Martinell Sempere, A. (2000), “Agentes y políticas culturales. Los ciclos de las políticas culturales”, Barcelona.

Marcé, X., Bosch, R. (2007), *El exhibicionismo del mecenas, reflexiones sobre actuación pública en el sector cultural en el siglo XXI*, Ed. Milenio, Lleida.

Nivón Bolán, E. (2006), “La política cultural: Una diversidad de sentidos” en *La política cultural – Temas, problemas y oportunidades*. Recuperado de: <http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/Nivon-Bolan-Caps2y4.pdf>

Pavis, P. (2015), *Diccionario del teatro*, Paidós Comunicación, Buenos Aires.

Perinelli, R. (2014), “Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables” en *Cuaderno 50*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Buenos Aires.

Valle, H. (2009), “Introducción” en *Reseña de Actividades Año 2009*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Valle, H. (2010), “Introducción” en *Reseña de Actividades Año 2010*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Índice de Tablas

Tabla N° 1 - Fuentes de financiamiento del FNA – Periodo 2005-2015.....	p. 43
Tabla N° 2 - Fuentes de financiamiento del INT – Periodo 2005-2015.....	p. 49