



REVISTA DE INVESTIGACIÓN
EN GESTIÓN CULTURAL

Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Sistema de Universidad Virtual

México

corima@udqvirtual.udg.mx

Año 4, número 6, enero-junio 2019

Sustentabilidad económica de un teatro menor latinoamericano

Heloisa Marina¹

Universidad del Estado de Santa Catarina, Brasil

DOI: 10.32870/cor.a4n6.7076

[Recibido: 31/10/2017; aceptado para su publicación: 12/12/2017]

Resumen

El objetivo de este artículo fue analizar modos de producción y desarrollo teatral buscando, a través de este análisis, responder a la pregunta: ¿cómo pensar la sustentabilidad económica de un teatro menor latinoamericano? El método de investigación partió de la realización de entrevistas con artistas teatrales que poseen diez años o más de trayectoria en el campo y cuyas producciones no son reconocidas como pertenecientes a la lógica de la industria cultural. En un primer momento se delimitó el objeto de estudio de esta investigación para llegar a la idea de teatro menor. La metodología de análisis se basa en los testimonios de artistas y núcleos teatrales contemporáneos (Brasil, México, Chile y Argentina), así como estudios bibliográficos dedicados a los temas de producción teatral y sustentabilidad financiera en el campo de la cultura. Los testimonios que se recogieron permitieron cuestionar la argumentación de que la producción teatral menor sea totalmente dependiente de recursos y aportes

¹ Correo electrónico: heloisa_marina@hotmail.com

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Marina, H. (2019). Sustentabilidad económica de un teatro menor latinoamericano. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 4(6). doi:10.32870/cor.a4n6.7076

estatales, al mismo tiempo que apunta a las fragilidades que este tipo de creación artística enfrenta en lo concerniente a su estabilidad económica.

Palabras clave

Teatro menor, actor-productor, sustentabilidad, producción teatral.

Economic sustainability of a Latin American minor theater

Abstract

The purpose of this article was to analyze modes of theatrical production and development looking, through this analysis, to answer the question: how to think about the economic sustainability of a Latin American minor theater? The research method started with interviews with theater artists who have ten or more years of experience in the field and whose productions are not recognized as belonging to the logic of the cultural industry. At first, the goal of this research was delimited to arrive at the idea of minor theater. The methodology of analysis is based on the testimonies of artists and contemporary theater groups (Brazil, Mexico, Chile, and Argentina), as well as the review of bibliography regarding theater production and financial sustainability in the field of culture. The testimonies collected allowed to question the argument that minor theatrical production is entirely dependent on state resources and contributions, at the same time that it points to the fragilities that this type of artistic creation faces concerning its economic stability.

Keywords

Minor theater, actor-producer, sustainability, theatrical production.

Introducción

Es muy importante el pago de boletos, pero no hemos tenido tantos. Es difícil el público en Xalapa. Vivimos de lo que sobra a la gente. Después que comen, que se visten, salen a divertirse y nosotros hacemos parte de una lista de diversión enorme, desde ir a beber algo, salir al parque que no te cuesta. Porque no ven a la cultura como necesidad, tampoco el gobierno lo ve. Nosotros tenemos que hacer esa parte de decir: "Ve al teatro, es muchísimo más que diversión. Ándale, ándale". Entonces estamos haciendo otros trabajos que implican muchos esfuerzos (P. Estrada, comunicación personal, agosto de 2015).

Uno de los grandes asuntos que se debaten alrededor de las políticas públicas para la cultura es el de la sustentabilidad económica. En general, la discusión gravita en torno al argumento de que los artistas no deberían guardar una relación de dependencia total con las esferas públicas de financiamiento. Aunque esto es aparentemente sensato (ya que ser dependiente de políticas públicas hace extremadamente vulnerable la actividad artística e implica subordinarse a las corrientes políticas vigentes, las cuales no siempre valoran la cultura como factor de desarrollo económico y humano), ese argumento no se asienta sobre la realidad concreta con la que trabajan los artistas investigados en este estudio.

Antes de profundizar en esta afirmación, presentaré consideraciones conceptuales acerca del objeto artístico que me interesó investigar. En seguida trataré de trazar un panorama breve de cómo los artistas que se tomaron como referencia para este trabajo materializan sus acciones y obras, para entonces proponer algunas reflexiones sobre el tema de la sustentabilidad en el contexto teatral.

Utilicé como método de investigación la realización de entrevistas con artistas teatrales que poseen diez años o más de trayectoria en el campo. La elección se influyó por el desdoblamiento de mis recorridos como actriz y productora de teatro. Debido a que el contacto con los entrevistados, en algunos casos, se dio a través de mi propio quehacer artístico, tuve la oportunidad de que la investigación contara con la metodología de observación etnográfica y autoetnográfica, como propone Fortin (2009) y Muñoz (2014). La metodología de análisis se basa, por lo tanto, en los testimonios de artistas solos y núcleos teatrales contemporáneos (Brasil, México, Chile y Argentina), así como estudios bibliográficos dedicados al tema de la sustentabilidad económica en el campo teatral. Mi intención fue la de mezclar reflexiones teóricas, ya sistematizadas por autores que son referencia en el área, con las narrativas que los artistas presentan acerca de su quehacer teatral. La relevancia del pensamiento que surge a partir de la práctica cotidiana es fundamental ante el objetivo de que la reflexión no se configure como una abstracción teórica impuesta, pero que se fundamente en la realidad de los que producen un teatro menor. Por lo tanto, no me preocupé en ahorrar el uso de transcripciones de palabras de artistas en el cuerpo de este artículo, pues busqué el diálogo con discusiones teóricas reconocidas y que buscan comprender el arte en su contexto social político y económico.

Teatro menor

Si se tiene en cuenta que existen objetivos diversos y variados en los modos y modelos de producción teatral, es primordial aclarar qué tipo de teatro me

interesó investigar en este estudio. Una clasificación bastante común, utilizada por autores como Schraier (2008) y Ejea (2011), diferencia el teatro comercial (empresarial o industrial) del teatro alternativo (el término puede variar de teatro alternativo por teatro de arte, experimental, independiente, de grupo, de investigación o incluso teatro comunitario). En trabajos anteriores desarrollé una reflexión extensa acerca de las diferencias y semejanzas que cargan estos términos. En este artículo, es esencial sólo subrayar el elemento aglutinador de los términos ligados a la idea de teatro alternativo, es decir, el anhelo por no encuadrar el quehacer teatral en parámetros industriales de producción artística. En otras palabras, “[...] el deseo de desarrollar una producción teatral que no sea comandada por la lógica dominante de producción cultural, alejándose del objetivo que prima por la racionalidad económica, o sea, el de producir sólo aquello que seguramente vendrá bien, que es *mainstream* y, por tanto, pertenece a una hegemonía cultural, fácilmente reconocida y venerada” (Marina, en prensa).

Para definir a qué tipo de producción teatral me refiero, me apropio del término menor propuesto por Deleuze y Guattari. A partir del trabajo literario de Kafka, los filósofos franceses inauguran la expresión literatura menor y proponen que esta, además de escrita, rompería con las reglas y normas de una lengua oficial, haría uso consciente de errores o desconexiones de lenguaje. Los autores defienden que tal estética literaria implica una dimensión colectiva en la cual todo es político. Así, “*uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior*” (Deleuze, Guattari, 2003, p. 38).

La idea de arte menor se define por su envergadura política, por su valor colectivo, por la poca atención que brinda a la noción de maestro en sus enunciados, por la forma de operar en disenso a los patrones hegemónicos de creación cultural. Al considerar que mi investigación se centra en la relación que los artistas de teatro poseen con los medios de producción (fabricación, distribución, etcétera), defino la idea de teatro menor no sólo en función de sus aspectos formales, sino también teniendo en cuenta sus rasgos productivos y gerenciales.

Caracteriza mi objeto de estudio (el teatro menor) la superposición de funciones ocupadas por los teatreros, el hecho de que estos se autoproducen, así como la búsqueda por efectuar relaciones horizontales de trabajo. También suele ser una marca de teatro menor el deseo de generar una interfaz social de contornos políticos y colectivos por medio de las acciones artísticas que desarrollan sus agentes. Este deseo vuelve crucial la participación del artista (actrices y actores) en los procesos de producción y en la construcción de redes

de audiencia. Estas últimas brindan la tónica del problema referente a la sustentabilidad económica que procuraré discutir en las líneas que siguen.

Cómo se produce el cotidiano teatral menor

Artistas como Sérgio Mercurio (Argentina) y algunos grupos como La Rendija (México), La Vaca (Brasil), Traço Cia de Teatro (Brasil) orientan su profesión exclusivamente a las actividades de creación y producción artística, ejercen solo de forma eventual actividades pedagógicas (talleres y cursos vinculados a su producción teatral). Estos núcleos en general poseen algún respaldo, que nunca es permanente, de bolsas u otros tipos de fondos destinados a actividades artísticas por el sector público. También desarrollan relaciones importantes y significativas para la continuidad de su trabajo con sectores privados (sean estas relaciones de trueque, intercambio de servicios o incluso de patrocinio directo). Es importante mencionar que sectores privados no son solo las grandes corporaciones (que en cierto imaginario quieren siempre apropiarse de la actividad artística con intención única y exclusiva de dar visibilidad a su marca). Los sectores privados, incluso empresariales, son también mercados de barrio, restaurantes de barrio, hoteles, escuelas de danza y artes, así como otros colectivos artísticos y personas físicas, por mencionar algunos.

Además de conjugar incentivos públicos con privados, estos grupos desarrollan formas de generar recurso a través de taquilla, con el fin de complementar sus rentas. A continuación, reproduzco fragmentos de las entrevistas que realicé con la directora teatral Raquel Araújo (La Rendija) y con la actriz Paula Bittencourt (Traço Cia de Teatro), en las que platican cómo obtienen recursos financieros para realizar sus actividades y espectáculos:

El recurso más importante que tenemos es el del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). El programa México en Escena, que ha sido fundamental para poder mantener abiertas las sedes y producir obras nuestras y también de jóvenes creadores. Eso ha sido fundamental, pero es como un dinero semilla que nos permite tener un poquito de estabilidad para seguir concursando fondos de otro tipo. Por ejemplo, cuando hemos traído gente de Japón y tuvimos el fondo de amistad México-Japón. Y también en colaboración: los grupos españoles que vienen, por lo general ellos gestionan sus boletos en España y nosotros los recibimos aquí. Entonces siempre hay que estar buscando por todos lados. Un poquito de iniciativa privada, a través de la ley 226 para el teatro, que nos permitió montar Tío Vania, a través de los recursos de los impuestos de una empresa local. Concuramos para tener el permiso de hacer eso. No fue nada fácil, de hecho, fue muy complicado, pero a nosotros nos parece importante, poco a poco, involucrar a la iniciativa privada, sobretodo de Yucatán, que participe y se comprometa con la cultura (R. Araújo, comunicación personal, julio de 2015).

As leis de incentivo são um problema sempre, porque cada uma é uma coisa, cada uma tem um jeito e muda o tempo inteiro e a gente fica correndo atrás...

correndo atrás, assim. Mas a gente tá tentando não ser escravo das leis. É muito difícil na verdade, é bem complexo falar disso, mas a gente vai correndo atrás, do modo que dá a gente vai tentando (P. Bittencourt, comunicación personal, junio de 2014).

Aunque sea una característica poco común, hay núcleos teatrales que cuentan con escasos incentivos estatales, es el caso del narrador oral Iván Zepeda Valdés y del grupo Merequetengue (ambos de México, aunque este último obtuvo su espacio físico, un teatro a la italiana con foyer y oficina, a través de donación municipal). En estos ejemplos, las actividades se desarrollan porque hay una fuerte interfaz con pequeños empresarios locales, una política constante de obtención de recursos a través de taquilla en el caso de Merequetengue que dirige sus obras al público infantil, o la complementación de la renta a través de la actividad docente en el caso de Iván Zepeda. Sobre este aspecto, el actor y productor Lorenzo Portillo (2015), del grupo Merequetengue, cuenta:

Nosotros logramos [mantenernos] con taquilla. Somos un grupo taquillero. Eso está bueno de alguna forma... Nosotros dependemos del público. O sea, generamos público que viene, paga su boleto y ve la función. Y de la taquilla mantenemos el espacio y a nosotros, a nuestras vidas. No es fácil. Creo que a Merequetengue le hace falta acceder a fondos. Estamos preparados ahora. Tenemos quince años de trayectoria artística, tenemos proyectos importantes e interesantes, pero nos hace falta sentar y hacer proyectos para fondos federales. No lo hemos hecho porque estamos ocupados en hacer obras, en estar frente al público, en hacer festivales. Para hacer proyectos necesitas sentarte y escribir, es mucho tiempo (A. Portillo, comunicación personal, mayo de 2015).

Hay núcleos como Teatro Pello (Chile) que deliberadamente tomaron la decisión de llevar adelante sus proyectos artísticos con o sin dinero público. Es decir, antes de la apertura de cualquier convocatoria de financiamiento el grupo define qué tipo de trabajo quiere desarrollar y, una vez trazadas las líneas de investigación y de producción, buscan apoyo estatal o de otras fuentes. La decisión del grupo es que si no consiguen incentivos, el proyecto será llevado adelante aun así. Para operar en esa lógica es necesario que sus miembros tengan otros trabajos (desvinculados del grupo, pero relacionados con el área artística, como la docencia de teatro en escuelas). Es así que ellos mantienen sus obras y, con regularidad anual, la Feria de las Artes escénicas en la ciudad de Talca (capital de la región de Maule) y, siempre a la semana siguiente, La Trilla de Las Artes, que se realiza en el Anfiteatro Llongocura (zona rural de Maule). Reproduzco parte de la entrevista que tuve con la actriz Quena Ramos y el director Antonio Fuentes acerca del modelo de financiamiento encontrado por ellos:

Quena: El festival lo hacemos así: de cada obra que hacemos y vendemos en el año, sacamos un poco para nosotros, pero siempre dejamos una pequeña parte a la compañía y eso se va juntando. Y de ahí sacamos una caja, que no es mucho, para el festival. Pero lo que nos ha puesto más contentas es que la gente ha puesto plata y con esta plata podemos financiar la estadía, la alimentación de las compañías.

Heloisa: ¿Pero entonces el festival no tiene recursos del Estado?

Antonio: Lo hemos hecho nueve años. De los nueve años, en dos tuvimos aportes de los gobiernos.

Heloisa: ¿Los otros no?

Antonio: ¡Los otros no! [...] Ahora nuestra idea es que siendo autogestionado, pensamos siempre en vincularnos con las empresas, digo empresas a nivel del barrio: la panadería del barrio, el negocio de lechuga y tomate del barrio, la ferretería del barrio. Que nos puedan ayudar a lograr la gestión del festival y con la entrada de los públicos podemos pagar el artista.

Heloisa: ¿Entonces ustedes con este festival no ganan dinero?

Antonio: ¡No!

Heloisa: ¿Y por qué lo hacen?

Antonio: Oye, la pregunta es difícil. Nos divertimos haciéndolo. Y de alguna manera yo creo que nuestro papel como artista, como creadores no puede estar desvinculado de la realidad cultural con la que vivimos, ¿entendí? Entonces nosotros creemos que haciendo el festival generamos mejores audiencias y ayudamos a mejorar el crecimiento cultural de los niños que, por ejemplo, van a ser nuestros espectadores.

Quena: [...] también porque somos súper críticos de las políticas culturales que se han implementado. Entonces más que estar todo el tiempo criticando, creo que nosotros decidimos, más que criticar, hacer. Más que preocuparnos, ocuparnos de hacer. Y desde ahí, desde nuestro hacer, crear una tradición también.

Antonio: ¡Claro! Es muy importante eso que dice Quena, nosotros estamos preocupados por la realidad cultural de Chile, pero también estamos preocupados porque eso cambie.

Quena: Porque hay gente que solo critica, critica, pero... (Q. Ramos y A. Fuentes, comunicación personal, abril de 2015).

La estrategia de mezclar la actividad artística con actividades que, aunque relacionadas con el teatro (como dar clases), no se vinculan a la producción teatral directamente, aparece en la realidad de trabajo de gran parte, probablemente la mayoría, de los grupos investigados. El relato de Quena Ramos y Antonio Fuentes apunta un optimismo para esa realidad pues se trata de un compromiso ciudadano de ellos hacia el campo artístico, y hacen viable el desarrollo teatral independientemente de un mercado sólido. La precariedad económica de este modelo, sin embargo, necesita ser apuntada como el "talón de Aquiles" de ese tipo de producción cultural pues, por un lado, conforma una posición económica frágil e inestable para el artista y, por otro, una posición cómoda y descomprometida por parte del Estado. Este último, tiende a "lavarse las manos" cuando se trata de asuntos relacionados al fomento cultural.

Otro núcleo que sigue el modelo de producir con dinero público cuando este se vuelve accesible, pero que se autofinancia en la mayor parte de las veces cuando tal condición no existe, es el espacio Teatro La Libertad (México). La

actriz Liliana Hernández cuenta la expectativa frustrada que ella y demás integrantes del núcleo alimentaron cuando erigieron su teatro de lona:

En 2009 se inaugura oficialmente la carpa, con mucho esfuerzo. Nosotros pensamos que cuando dijéramos: "Vamos a abrir un teatro alternativo" (alternativo porque tiene lona, o sea, nos gustaría que fuera de paredes), los gobiernos municipales, estatales y federales iban a decir: "Maestro, te apoyamos y aquí está lo que necesites". Hasta hoy... nada. O sea, el cero peso que teníamos se fue en la carpa. Invertimos absolutamente todo lo que no teníamos, absolutamente todo, con toda la fe, con toda la esperanza que esto en algún momento fuera mejor visto... (L. Hernández, comunicación personal, julio de 2015).

También existe la perspectiva que surgió en mi propia experiencia de actriz al trabajar con algunos grupos: desarrollábamos actividades profesionales paralelamente al trabajo del grupo (de docencia e investigación académica). Sin embargo, a diferencia del Teatro Pello, Teatro La Libertad, del cuentero Iván Zepeda, de la actriz Bárbara Biscaro (Brasil) y otros que tomaron la decisión de crear con o sin recursos, buscábamos al máximo que el financiamiento de nuestros trabajos no fuera pagado con nuestros recursos, aunque tal situación se haya producido en uno u otro momento. Esto limitó nuestra producción a la disponibilidad de financiamiento proveniente de convocatorias y patrocinios, pero no nos impidió realizar investigaciones artísticas con temáticas y estéticas que nos interesaban e inquietaban.

Los artistas sólo producen si el Estado financia, ¿será verdad?

Los ejemplos que cité demuestran que, aunque se trate de huir del autofinanciamiento, en realidad esta parece ser la única certeza económica para quien eligió el camino artístico menor. Esta fuente de ingresos para la producción teatral menor, el recurso propio, es utilizada en uno u otro momento por casi todos. Aun así, he escuchado en varios seminarios y congresos dedicados al tema de la gestión cultural, así como en artículos de opinión pública, críticas que afirman que los recursos estatales, los cuales no tienen como objetivo ser una fuente de recursos integral a los artistas, se han vuelto en casi la única fuente; o que algunos artistas no producen si no hay aportes públicos o sólo producen un perfil estético que tenga la posibilidad de ser subvencionado. Estas críticas son relevantes y deben acompañar la discusión acerca de la sustentabilidad en el campo teatral, pero no debe ser hecha de manera suelta, sin apuntar reflexiones basadas en casos concretos, pues si se hace así, solo se fragiliza una actividad ya de por sí olvidada en nuestro continente por el sector estatal. De los más de quince artistas menores que he entrevistado, ninguno produce sus trabajos solamente con recursos públicos.

Además, con respecto a los incentivos fiscales que el sector cultural puede recibir, en países como Brasil, por ejemplo, es fundamental no perder de vista que:

Ao contrário do que muitas pessoas pensam, o mecanismo de isenção fiscal não é um privilégio do setor cultural, não podendo ser este, portanto, acusado de suposto comodismo. Trata-se, na realidade, de um instrumento governamental que remonta a outros momentos históricos. Especificamente em 1974, o Brasil ditatorial comandado pelo general Ernesto Geisel (1974-1978) definia o II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND), caracterizado por dar continuidade ao processo de industrialização por substituição das importações (ISI), processo esse pautado no endividamento externo [...]. Nesse processo, a política de isenções fiscais possuiu um papel importante, na medida em que os benefícios advindos daí diminuía consideravelmente os obstáculos para o estabelecimento industrial brasileiro. Com a Lei Rouanet, o setor cultural adentraria, com certo atraso, nessa mesma lógica que, apesar de problemática, impulsionaria indubitavelmente o processo de produção da área (Friques, 2016, pp. 193 y 194).

Ernesto Piedras (2015) comenta que es común, en el desarrollo de proyectos artísticos actuales, la falta de subvención, especialmente para jóvenes artistas. El economista mexicano, que posee una extensa investigación en el campo de la economía cultural, argumenta que muchos jóvenes y emprendedores creativos no cuentan con becas u otros tipos de incentivos estatales, no porque no necesiten de subsidio, sino que acaban por transferir la responsabilidad del apoyo de figuras públicas a figuras familiares.

Es decir, en el debate sobre la sustentabilidad del sector hay un discurso, perverso diría la actriz Bárbara Biscaro (2016), el cual acusa a los artistas de ser profesionales acomodados y que viven "mamando en las tetas del gobierno". Tal discurso, en Brasil, surgió de forma muy acentuada con el advenimiento de la crisis económica que desembocó en el proceso de *impeachment* de la presidenta Dilma Rousseff, ocurrido en 2016. De ese modo, cuando hablamos de sustentabilidad en el campo teatral, el reconocimiento de nuestras deficiencias no puede venir desavisado y desatento a esa subversión de valores que, de manera nada inocente, ha sido propagada.

Por ejemplo, en febrero de 2016 uno de los más influyentes periódicos de mi ciudad, Florianópolis, publicó una materia con la siguiente llamada: "A consolidação de um sistema de concorrência de recursos para financiar a arte no Estado tornou o processo mais transparente e democrático, mas revela o quão dependente o setor ainda é das verbas governamentais". La actriz y productora Barbara Biscaro contribuyó con un texto suyo en la materia del periódico, pero no estaba de acuerdo con la ideología que se reflejaba en el título. El artículo que ella había escrito, para caber en el espacio del periódico, fue editado y la actriz decidió poner a disposición del público el texto completo en su blog. Al compartir

el enlace a este artículo en su perfil en Facebook, Barbara Biscaro (2016) hizo la siguiente salvedad:

Em todo o MUNDO a arte é financiada pelo Estado ou instituições privadas que PENSAM arte e cultura. Nenhuma cidade no mundo tem um sistema completamente AUTOSSUFICIENTE na arte que não seja um circuito estritamente comercial, como a Broadway, por exemplo. Para mim não é um mérito ser "autossuficiente" no mundo de hoje, se isso significa que arte e cultura só serão acessíveis às pessoas que tiverem dinheiro para pagar por ingressos caros! Acha que a verba investida na cultura e arte é supérflua, nociva e onera o Estado? Então vamos retirar todos os privilégios fiscais, concorrências públicas e as falcatruas para bancos, montadoras de carros, empreiteiras e vamos ver se o "negócio" deles é autossuficiente. Du-vi-de-o-dó (como diz minha vó).

Lo más interesante del artículo que la actriz escribió con el propósito de colaborar con el periódico es la manera abierta y honesta con que expone su visión acerca de la distorsión en la perspectiva de la sustentabilidad en el campo cultural. Barbara Biscaro (2016) no se constriñe en argumentar teniendo como base de su discurso los valores monetarios, horas de trabajo y número de recursos humanos que se emplearon en su hacer artístico. Para la actriz existen diversos clichés cuando se discute este tema:

#clichê 1 – propagar um discurso de que os artistas e produtores culturais só produzem com dinheiro público vindo de editais. Se isso fosse verdade, não haveria produção artística e cultural em Santa Catarina² há muito tempo. As verbas de editais como o Myriam Muniz, Klauss Vianna, Elisabete Anderle (todos editais de financiamento direto) são irrisórias em relação ao modo como o setor se movimenta realmente. Isso porque posso ter um financiamento para montar um espetáculo teatral, mas todo o meu percurso de formação e pesquisa para que esse espetáculo tenha qualidade não é pago pelo edital. Todo o trabalho de manutenção e circulação deste trabalho, a manutenção de ensaios, equipamentos, profissionais, não é paga pelo edital. É extremamente perverso falar que os artistas de pequeno e médio porte (que não realizam grandes eventos e produções ligadas à cultura de massa e mídia) são sustentados por verba pública. Vou dar um exemplo meu: recebi R\$20.000,00³ para montar um espetáculo (Récita) em 2014, através do Edital Elisabete Anderle. Esse dinheiro foi dividido em cerca de sete ou oito profissionais pagos para desempenhar suas funções, materiais de cenário, equipamentos, figurinos, material gráfico, etc. Para dar conta eu me divido em diversas funções: sou atriz, faço produção, assessoria de imprensa, cuidado das finanças, etc. Trabalhamos um ano e meio, ensaiando quase todos os dias para que o trabalho estreasse: agora faça as contas entre o valor que recebi e o tempo/montante de trabalho executado. Você acha que isso é ser sustentado através de editais? Assim como eu, no campo do teatro todos fazem isso. Dividem-se em mil funções, que nunca são devidamente pagas. Geralmente o que a verba dos editais faz é viabilizar ações, mostras, espetáculos, turnês que nunca aconteceriam sem financiamento de uma fonte

² Estado de Brasil cuya capital es Florianópolis.

³ Cerca de \$ 6,000.00 USD, según la cotización del día 23 de octubre 2017.

maior. Mas o trabalho de pesquisa, manutenção e continuidade de percursos de vinte, quinze anos de trabalho artístico é completamente bancado pelos grupos e artistas que se viram dando aulas, trabalhando em diversos projetos ao mesmo tempo, fazendo bicos e quebrando a cabeça para ter como sobreviver apenas de teatro em Santa Catarina. Ou seja, tod@s que fazem realmente um trabalho sério e constroem trajetórias sólidas sobrevivem sem dinheiro de Editais, porque a cultura é feita de pessoas, pessoas estas que precisam sobreviver mês a mês. Esta afirmação abre precedente para buscar um entendimento maior da responsabilidade do Estado e da comunidade em torno da sustentação da cultura e da arte em um lugar.

Como se puede percibir, el debate sobre la sustentabilidad fue adquiriendo, no siempre de forma explícita, un tono acusatorio, casi comprometedor, dirigido a los artistas cuya actividad profesional es tan mal pagada en nuestro continente. Ese discurso acusatorio compromete a la actividad artística *menor*, tantas veces inaccesible e invisibilizada en el contexto del continente latinoamericano. Además, estudios como los de O’Sullivan (2003), Ejea (2011), Avelar (2013), Balme (2015) y Friques (2016) demuestran que la supuesta ausencia de aportes estatales para el teatro en países “desarrollados”, o incluso para otros sectores de la economía social, no es una realidad absoluta. La subvención estatal está presente tanto en sectores de la agroindustria, cuanto tecnológico, industrial, entre otros. ¿Por qué entonces la cultura debería ser el único sector económico a culparse por “depende” del Estado?

Al retornar a la realidad material de producción del teatro *menor*, presentada en esta investigación a través de las palabras de diversos agentes de ese campo, quisiera destacar dos perspectivas:

- a) las políticas públicas para el sector, en nuestro continente, son insuficientes;
- b) los artistas logran dar mayor contundencia a sus producciones cuando tienen acceso a aportes más grandes, los cuales en general se obtienen a través de fondos públicos; sin embargo, producen teatro incluso cuando hay falta de tales recursos.

En función del debate expuesto, en el curso de la investigación empecé a preguntarme por qué ese tipo de problemática, la coherencia o no de ser sostenido por el Estado, es dirigida a los artistas y no a los profesores universitarios, o a los jueces, profesores de escuelas, médicos y policías. Si el ingreso de los artistas difícilmente corresponde a la de estos profesionales, ¿por qué son siempre los artistas los que son requeridos a justificar la inversión que se hace en sus producciones y en sus trabajos? Probablemente porque hay un entendimiento colectivo de que los profesores, los médicos, los jueces y los policías prestan servicios necesarios e indispensables a la sociedad. El beneficio y el retorno a la población, en estos casos, parecen ser obvios y reconocidos por la

mayoría de los ciudadanos. ¿Sería entonces momento de cambiar el enfoque del problema? En vez de la pregunta: ¿debe o no el Estado financiar las artes?, interrogarnos: ¿cómo generar una apropiación colectiva del arte y de la cultura?, ¿cómo transformar las creaciones y demás acciones artísticas en un bien público?

Si se tiene en cuenta este escenario, cabe también preguntarse: ¿por qué el tema de la sustentabilidad se ha vuelto tan importante en los últimos tiempos?, ¿será simplemente el fantasma del neoliberalismo que ronda las producciones artísticas o hay una autocrítica posible y constructiva a hacernos artistas *menores* en el interior de este debate? La respuesta para mí parece obvia: sí y sí.

Hay una tendencia de disminución de la participación directa del Estado en sectores específicos de la sociedad, el cultural incluso. Durante la Guerra Fría, las obras de arte funcionaban como mecanismo urgente de imposición cultural en el escenario internacional (Nye Jr, 2004; Ejea, 2011 y Balme, 2015), ahora el Estado reformula sus prácticas, sus objetivos, hacia esa esfera social. El retorno, en general económico, es la gran "tabla de salvación", que podría solidificar la argumentación en favor de una inversión pública para esta área:

Aqui o artista sustenta e é sustentado por um público apreciativo, mas respeitosa e passivo. A economia arrogante é substituída por uma visão da comunidade civilizada abstraída da história. Tal idealismo político pode ser compreendido dado que Keynes e J.B. Priestley [...] estavam escrevendo num momento de reconstrução nacional após a Segunda Guerra Mundial. No entanto, as atitudes políticas contemporâneas em relação às artes tendem a basear-se mais em aspectos práticos do que no idealismo (Hill, O'Sullivan y O'Sullivan, 2003: 18, traducción propia del ingles).

Las afirmaciones de Hill y O'Sullivan exponen cómo los Estados (europeos al menos) lanzaron en la actualidad estrategias para el desarrollo de políticas para las artes y se volvió de forma muy acentuada a los valores económicos. Sin embargo, la segunda respuesta a la última cuestión que propuse es también: sí. Un ejercicio de autocrítica sobre cómo nosotros, artistas *menores*, manejamos los recursos públicos es muy pertinente. No porque debamos realizar un examen de conciencia, sino porque es importante y deseable saber el alcance de tales recursos, los desdoblamientos que ellos generan (sean estos económicos o no). En este sentido, el administrador estadounidense Drucker (1994, p. 141) llama la atención cuando busca diferenciar los medios de evaluación de eficiencia de las empresas con fines de lucro, de las empresas sin fines de lucro:

Siempre me preguntan en qué se diferencian las empresas comerciales de las instituciones sin fines de lucro. Las diferencias son pocas, pero importantes. La más importante se encuentra, quizás, en el área del rendimiento. Las empresas comerciales suelen definirlo con un criterio demasiado estrecho: es el límite mínimo financiero. Si usted es empresario y eso es todo cuando

posee como patrón de medida del rendimiento y meta de rendimiento, probablemente a su firma irá bien o no sobrevivirá por mucho tiempo. Es un patrón demasiado estrecho, pero muy específico y concreto. Usted no tiene que discutir si le va mejor o no, porque los resultados en términos de rentabilidad, posición en el mercado, innovación o flujo de fondos son fáciles de cuantificar y muy difíciles de pasar por alto. En una organización sin fines de lucro, ese límite mínimo no existe... pero sí existe la tentación de restar importancia a los resultados, de alegar: "Estamos sirviendo una buena causa. Estamos haciendo la obra de Dios. Estamos haciendo algo para mejorarle un poca la vida de la gente, y eso es por sí un resultado". Eso no basta. Si una empresa malgasta sus recursos en algo que no da resultado, por lo general pierde su propio dinero. En cambio, una institución pierde dinero ajeno: el de los donantes.

La provocación de Drucker es válida como alerta a una reflexión que, como artistas, debemos hacernos constantemente, y ocuparnos de que el dinero en nosotros invertido, especialmente los aportes estatales, sirvan para generar encuentros, fortalecer comunidades de espectadores, generar impactos. Estos no necesitan ser económicos, pero es deseable que seamos capaces de describirlos. Se trata de un ejercicio importante pues cobra la ética del trabajo que desarrollamos. Los grupos y artistas que observé y a los que me acerqué, en mi entendimiento, producen este impacto, ya sea pedagógico, artístico, político y, a veces, incluso económico, pues encuentran comunidades con las que dialogan (no son procesos teatrales autocentrados, ni eventuales). Si se tiene en cuenta el momento político que viven países como Brasil, Argentina, México y otros de América Latina, es aún más importante que esta salvedad resuene en nuestro quehacer, así como es importante comprometer a otros agentes con el campo artístico. Sabemos que la política puede cambiar, los vientos económicos pueden girar, y el puerto más cercano para encontrar respaldo (financiero y artístico) tal vez sean nuestros semejantes y no más nuestros "representantes". Por eso, es extremadamente pertinente el pensamiento que rige la lógica de producción de la Feria de las Artes, del grupo Teatro Pello (Chile). En cuanto a este, la actriz Quena Ramos puntualiza:

Pensamos un poco en la moraleja de que no tiene que dar el pez, sino enseñar a pescar. Porque si damos todo gratis el público no valora. Nuestra idea es que el festival apunte más allá, que muestre que somos todos responsables: la gente del barrio es responsable que en el próximo año este festival se vuelva a realizar, porque ellos están involucrados en el proyecto como espectadores. O sea, si ellos quieren seguir viendo teatro también son responsables de que esto siga ocurriendo (Q. Ramos, comunicación personal, abril de 2015).

Ante esta provocación y de nuestra coyuntura, en que el aporte estatal, aunque fundamental, hasta el día de hoy no se consolidó como un recurso suficiente o, al menos, sustancial, constante, parte de un plan estructurante (y el panorama

para los próximos años en países como Brasil y Argentina parece ser aún más pesimista), las preguntas que se formulan son: ¿cómo asegurar mejores condiciones de supervivencia?, ¿la creación artística debería definitivamente ser una actividad desarrollada en los tiempos libres (aquel que no dedicamos al compromiso de generar recursos monetarios)?, ¿deberíamos buscar otras fuentes y potenciar las ganancias con taquilla?, ¿esto es posible? y ¿es deseable?

Sabemos que estas preguntas no son retóricas y cobran respuestas urgentes, pues se formulan en un momento de cambios políticos y económicos. Un momento en que se habla de polarizaciones, donde antiguas visiones políticas (que a nosotros nos parecían muertas y enterradas, como la idea de construir muros o el concepto de superioridad de las razas) resurgen y sacuden estructuras que parecían llevarnos a procesos políticos más participativos y diversos. En este contexto, aunque estas preguntas (que no tienen una respuesta única) ganan nuevas dimensiones, se asientan todavía en antiguas constataciones, como la que hace Avelar (2013, p. 452):

A conquista de estabilidade para um grupo ou entidade cultural é sempre um desafio. Existe, no universo leigo, certa ilusão de que todas as iniciativas na área podem ser autossustentáveis. O espectador comum pode ter a falsa impressão de que se trata de um negócio altamente lucrativo e que as casas se encontram sempre lotadas. No entanto, esse público não imagina como é oscilante a taxa de ocupação de grande parte dos espaços culturais e, muito menos, quanto custa sua manutenção. Não leva em conta as dificuldades existentes para a obtenção de recursos diretos de bilheteria, num contexto em que se multiplicam os eventos gratuitos oferecidos à população. Se, por um lado, essa prática amplia o acesso do cidadão comum à cultura, por outro, desestimula o hábito de pagar o valor devido pelos espetáculos. Com isso, os preços dos ingressos vêm sofrendo sucessivas quedas, o que torna os empreendimentos culturais cada vez mais dependentes do patrocínio privado ou dos subsídios públicos. As receitas diretas de vendas são, a cada dia, proporcionalmente menores dentro do conjunto dos valores arrecadados. O mito da auto sustentabilidade, portanto, não passa de utopia para a maior parte das entidades culturais brasileiras.

Es decir, claramente es relevante pensar en otras formas de financiamiento y compromiso artístico, pero temas como el de la venta de ingresos como parte significativa de retorno financiero es un tema para ser resuelto en políticas a largo plazo. En el evento Cena Latina,⁴ que tenía el propósito de discutir formas de producción y gestión en el continente, la productora y actriz Marisa Naspolini (2015) defendió este punto de vista y trajo como ejemplo la forma en que la Ley Rouanet (ley que otorga incentivos fiscales a empresas y personas físicas que apoyan a proyectos culturales) fue formulada y practicada en Brasil:

⁴ Muestra latinoamericana de teatro solo y encuentro sobre modos de gestión y producción teatral. Evento realizado en noviembre de 2015 en Florianópolis, Brasil.

Eu acho essa questão dos ingressos super difícil. É uma questão pra vida, com soluções muito difíceis de encontrar. Eu acho que a gente deu alguns tiros no pé no que diz respeito a esse tema que já vem lá dos anos oitenta. O primeiro tiro no pé, é que quando criaram a Lei Rouanet a ideia era ganhar os empresários como mecenas da cultura, mas a ideia era de que, a médio prazo, não era a longo prazo, fosse aumentado a alíquota, a participação deles no financiamento. Ou seja, o empresário começava tendo toda sua contribuição descontada do imposto e aos poucos ele ia aumentando sua participação porque senão, acontece o que acontece até hoje, é tudo deduzido e a iniciativa privada decide como usar o dinheiro público. Não se deu conta de fazer esse salto. E agora o empresariado que tá acostumado a descontar todo o aporte do imposto, não quer tirar dinheiro pra financiar a cultura, ele não quer, seja porque não está devidamente convencido da importância, do retorno, ou só não quer, não quer... e esse mesmo vício aconteceu com o público, que também não quer pagar pra ver. É claro que se o espetáculo ou festival está sendo subvencionado com dinheiro público o preço do ingresso vai ter que ser popular, porque uma parte da produção não necessitou de investimento próprio. Muitos festivais e muitos eventos fazem tudo de graça. É bom pra população? É... mas assim, o Isnard que promove uma apoteose teatral durante dez dias, tem gente que guarda o ano inteiro pra assistir o espetáculo da Andreia só no Isnard, porque lá vai ser de graça e não fomenta durante o ano esse mercado, entre aspas, né? Eu acho que um dos problemas que gera isso é que a gente não tem uma produção independente, autônoma, privada, rica o suficiente. A gente tá muito dependente das fontes de financiamento públicas, que são necessárias, fundamentais, mas como a gente tá com muita produção focada nisso, aí cai o preço de tudo. A gente perdeu a dimensão de quanto as coisas custam de verdade, ninguém paga pelas coisas o quanto elas custam e pior, a gente tem três gerações que não fazem ideia de que isso custa de verdade, porque tão acostumadas a ver as coisas por preços super baixos. Como que a gente muda isso? Gente é um trabalho de três gerações, se a gente levou três gerações pra chegar nisso, são três gerações pra mudar. Mas primeiro a gente tem que se dar conta. Não é que tirando a lei de incentivo resolve, é complexo.

Con esa reflexión, Napolini evidencia que existe una falta de voluntad por parte del público en pagar para asistir a obras teatrales, tiene en vista la posibilidad de acceder gratuitamente a este tipo de bien cultural en eventos como festivales. Además, se sabe que solo en contextos muy específicos, como Broadway, el teatro se sustenta con taquilla o venta de productos secundarios. En la gran mayoría de los escenarios teatrales mundiales, sin embargo, los valores recaudados en taquilla componen solo un pequeño porcentaje de los costos de producción, circulación y mantenimiento de obras teatrales.

Consideraciones finales

En este artículo hablé de cómo logran mantener sus trabajos artistas teatrales circunscritos en un modo de producir y crear que llame menor, tuve como bases los postulados filosóficos de Deleuze y Guattari. Partí del testimonio de grupos y artistas mexicanos, chilenos, argentinos y brasileños. Considero que no es

posible afirmar que los artistas menores son dependientes del Estado y solamente producen cuando reciben aportes de verbas públicas para sus creaciones. Tal constatación, de que el teatro menor no se produce solamente a través de subsidios estatales, encuentra respaldo en la bibliografía especializada e investigaciones anteriores dedicadas al tema de la sustentabilidad económica en el campo cultural, citadas en diversos momentos de este artículo.

Al revisar estas investigaciones, llego también a la conclusión de que el campo cultural no es el único sector que recibe subsidios públicos como medio de impulsar su desarrollo económico y su impacto social; sin embargo, suele ser un sector al que constantemente se pide justificar la necesidad y relevancia de ser apoyado por programas gubernamentales. Se percibe, por lo tanto, que en los debates acerca de la sustentabilidad económica en el campo cultural existe una expectativa de que las iniciativas artísticas puedan sostenerse exclusivamente a través de una relación directa de compra-venta, que se ampara en modelos comerciales de libre mercado, pero que esta misma expectativa no se aplica a otros sectores económicos de la sociedad. He destacado también, en el transcurso de este artículo, que el tema de la sustentabilidad económica en el teatro *menor* y las preocupaciones de sus artistas y productores, no debería girar en torno a la pregunta: ¿debe o no debe el teatro ser subvencionado con cierto porcentaje de verbas públicas?, sino detenerse ante la cuestión: ¿cómo hacer que vuelva a la sociedad la inversión pública dirigida hacia el teatro menor?

Como autocrítica, por lo tanto, en lugar de enfocar el tema de la sustentabilidad en la capacidad o no de que el artista menor tenga para ser autosuficiente, financieramente hablando, puesto que ya está claro que esta utópica autosuficiencia con respecto al Estado no existe ni en Brasil, ni en México, ni siquiera en los Estados Unidos o en Europa, me interesó pensar la sustentabilidad a partir de la idea de encuentro. Es decir, pensar el rendimiento del teatro menor en términos de evaluar el impacto social, político, estético y artístico que causó. Solo es posible evaluar este impacto si existe una interfaz con otros artistas, otros públicos y otros pensadores. En este momento de la política brasileña, por ejemplo, esta interfaz que genera redes es lo que puede entenderse como sustentabilidad, ya que los aportes estatales destinados al sector cultural están sufriendo cortes significativos en los últimos meses.

Espero que este momento de "crisis" (¿cuándo el teatro no estuvo sumergido en crisis?) sirva para que nos acerquemos a lo que está fuera de nuestro círculo artístico. Que podamos construir un diálogo más fructífero con la sociedad (no que no lo hayamos hecho), pero que ese diálogo se extienda y amplíe, pues creo que no solo en la justificación económica del arte encontraremos argumentación para continuar y aumentar el incentivo estatal, pero que es en el respaldo social que esa necesidad ganará potencia.

En São Paulo y Río de Janeiro (Brasil) hubo un momento de su historia teatral (en los años 1950 y 1960) en que el teatro estuvo de moda, pero no se volvió hábito cultural arraigado en la sociedad de manera contundente. Eso es aún verdad. El giro hacia el siglo XXI se genera no tanto por convertirse en moda el teatro, sino porque creció el apoyo estatal sin que se aprovecharan estos recursos para hacer de la práctica teatral un evento orgánico y arraigado a diferentes capas de la población. Esto hace creer que, una vez que esos aportes sufran riesgos, el teatro disminuya otra vez.

Vuelvo a la antigua pregunta: ¿cómo desarrollar acciones globales de incentivo al teatro (no solo en la producción, sino también en la distribución, difusión y apropiación del objeto artístico)? Seguramente los artistas solos no podrán concluir esa tarea. Aunque yo defienda la importancia y el valor de la actriz-productora, no podemos esperar que un mismo agente sea responsable de atender tantas demandas y urgencias del campo artístico. Esta incapacidad real, sin embargo, no hace que el antiguo dilema se anule: ¿cómo hacer el salto de una política enfocada en proyectos puntuales para una acción estratégica de acciones globales? La respuesta solo surgirá cuando haya una conjugación de esfuerzos entre artistas y la esfera pública para avanzar en este tema, pues la sustentabilidad económica no debería ser sinónimo de falta de compromiso estatal hacia el sector cultural, ni descuido de los artistas hacia la comunidad o colectivo, que le otorgue algún grado de respaldo social.

Es, entretanto, correcto defender que los modos de producir de los artistas y grupos citados en este trabajo apuntan caminos en esta dirección. Sus quehaceres no se resumen en la realización de montajes de espectáculos teatrales propios, pero se dirigen a la creación de infinitas actividades artísticas, como concepción y desarrollo de festivales, talleres, seminarios y encuentros artísticos que se orientan hacia el desarrollo humano, social, político y cultural de los territorios (barrios, ciudades) en donde actúan. Se constituyen, de esta forma, como iniciativas teatrales cuya sustentabilidad económica no puede ser mensurada en lo lucrativo, sino que necesita tomarse en cuenta su impacto humano, en otras palabras, el retorno que brinda a la sociedad.

Referencias

Avelar, Romulo. (2013). *O avesso da cena. Notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: Ed. do Autor.

Balme, Christopher. (2015). *Teather and globalization*. [MOOC]. München: Cursera.

- Biscaro, Barbara. (2016). *Status do facebook*. Florianópolis, Brasil. Disponível em:
<https://www.facebook.com/barbara.biscaro.79/posts/1047496985311973>. Acesso em 07 mar. 2017.
- Biscaro, Barbara (2016). *Cultura, arte e financiamento*. Florianópolis, Brasil. Disponível em: <http://barbarabiscaro.blogspot.com.br/>. Acesso em: 07 mar. 2017.
- Brandão, Tania. (2002). *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Deleuze, Gilles e Guatarri, Félix (2003). *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Editions Minuit.
- Deleuze, Gilles. (2003). Un manifiesto menos. En: Bene, Carmelo y Deleuze, Gilles. *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur. pp. 75-102.
- Drucker, Peter. (1994). *Dirección de instituciones sin fines de lucro*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Ejea, Tomás. (2011). *Poder y creación artística en México: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca)*. México, DF: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Fortin, Sylvie. (2009). Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na prática artística. En: *Revista Cena*. n. 7. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 77-88.
- Friques, Manoel Silvestre. (2016). Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do "mercado" teatral brasileiro. En: *Sala Preta*. Revista do departamento de artes cênicas. v. 16. n.1. São Paulo: Eca/USP, pp. 179-213.
- Hill, Liz; O'sullivan, Catherine & O'sullivan, Terry. (2003). *Creative Arts Marketing*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Marina, Heloisa. (2018). Teatro menor e a produção artística como ato integral. En: Damico, José. *Clínica Menor e outros ensaios minoritários*. Porto-Alegre [en prensa].
- Muñoz, Joaquín Guerrero. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. En: *Revista*

internacional de trabajo social y bienestar. Núm. 3. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 237-242.

Naspolini, Marisa. (2015). Reflexiones presentadas en el I Cena Latina - Mostra Latino-Americana de Teatro Solo e Encontro sobre modos de gestão e produção teatral. Florianópolis, Brasil.

Nye Jr., Joseph. (2004). *Soft power: the means to success in world politics*. New York: Public Affairs.

Piedras, Ernesto y García Canclini, Néstor. (2015). Conferencias Magistrales. Conferencia presentada en el II Foro de empresas culturales y creativas: que hacer para crecer. Xalapa, México: Instituto Veracruzano de la Cultura.

Schraier, Gustavo. (2008). *Laboratorio de producción Teatral 1: técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Buenos Aires: Atuel.

Entrevistas

Araújo, Raquel. (Julio, 2015). Entrevista concedida al autor. Mérida, México.

Bittencourt, Paula. (Junio, 2014). Entrevista concedida al autor. Florianópolis, Brasil.

Estrada, Patricia. (Agosto, 2015). Entrevista concedida al autor. Xalapa, México.

Hernández, Liliana. (Julio, 2015). Entrevista concedida al autor. Xalapa, México.

Portillo, Aron. (Mayo, 2015). Entrevista concedida al autor. Xalapa, México.

Ramos, Quena y Fuentes, Antonio. (Abril, 2015). Entrevista concedida al autor. Talca, Chile.

Zepeda, Iván. (Julio, 2015). Entrevista concedida al autor. Xalapa, México.