



Facultad de Humanidades

Magíster en Gestión Cultural

**LA AUTOGESTIÓN CULTURAL COMO MODELO DE GESTIÓN EN  
RESISTENCIA Y SOSTENIBILIDAD DE LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO  
INDEPENDIENTE DE LA CIUDAD DE VALPARAÍSO**

Tesis para optar al grado de Magíster en Gestión Cultural

**Jhon Alexander Sánchez Quichoya**

Directora tesis: Ph.D Florencia Muñoz Ebensperger

Valparaíso, Chile

2024

## **DEDICATORIA**

Este escrito nace con la necesidad de hablar del Teatro como un elemento transformador de realidades y constructor de sentidos, el cual se configura como un espacio de encuentro, de verse y observarse, una acción de tejer entre personas sentidos que trascienden la inmediatez de la sociedad actual y moderna. El Teatro también te confronta, te emancipa, es por eso que su desarrollo se considera esencial para la construcción de sensibilidad ante el mundo, sensibilidad con la cual realizamos este escrito. Es por eso, que la dedicatoria de esta investigación va especialmente dirigida aquellas personas que de manera independiente decidieron dedicar su vida al maravilloso arte teatral, a todes ustedes, gracias por conservar esta hermosa labor y que su lucha sea un aliciente para que nunca se baje el telón.

## **AGRADECIMIENTOS**

Primeramente, agradecer a mi madre por el amor que me brinda y su perrenque que es el motor que me impulsa a crear; A mi hermano por sus enseñanzas, por acompañarme en momentos difíciles y siempre estar con una sonrisa; A mi padre que desde su saber alimento en mi un a semilla de conocimiento y deseo de aprender; A mi esposa por su sapiencia, y acompañarme en este proceso desde el principio y siempre estar ahí para apoyarme; A mis amigos y demás personas del mundo del teatro con los cual convivo, que desde sus prácticas alimentaron y alimentan mi deseo de conocer más el valor que tiene esta labor tan hermosa como el Teatro; y por último quiero agradecerme por nunca rendirme y como Whitman, me celebro y me canto a mí mismo. Por todo lo demás, gracias.

## **RESUMEN & PALABRAS CLAVE**

La siguiente investigación busca comprender cómo la autogestión cultural se configura en las compañías de teatro independientes de Valparaíso como un modelo de gestión en resistencia y sostenibilidad con la cual sus principales actores se enfrentan a los contextos de precarización y limitado apoyo institucional que existen en la ciudad. Esta investigación se desarrolla de manera cualitativa usando el método de estudio de casos múltiples, es por eso que se estudian cuatro (4) compañías de teatro de la comuna de Valparaíso con trayectorias variadas que van desde los 5 hasta los 20 años, y que desde su práctica han logrado sostenerse frente a los cambios y las dificultades del sector. Como resultado del análisis se categorizan las acciones y las estrategias más relevantes dentro del modelo autogestionado, sus posibilidades, sus aplicaciones, las dificultades y los principales retos que deben afrontar.

**Palabras clave:** Autogestión, Cultura, Teatro, Modelos de Gestión, Resistencia, Contrahegemonia.

## **ABSTRACT and KEYWORDS**

The following research seeks to understand how cultural self-management is configured in the independent theater companies of Valparaíso as a model of management in resistance and sustainability with which its main actors face the contexts of precariousness and limited institutional support that exist in the city. This research is developed in a qualitative manner using the multiple case study method, that is why four (4) theater companies of the commune of Valparaíso are studied with varied trajectories ranging from 5 to 20 years, and that from their practice have managed to sustain themselves in the face of the changes and difficulties of the sector. As a result of the analysis, the most relevant actions and strategies within the self-managed model, its possibilities, applications, difficulties and the main challenges they have to face are categorized.

**Keywords:** Self-management, Culture, Theater, Management Models, Resistance, Counter-hegemony.

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	1
<b>CAPÍTULO I : Formulación del Problema.....</b>	<b>2</b>
<b>1.1 Antecedentes Generales.....</b>	<b>2</b>
1.1.1 <i>Pregunta Problema.....</i>	<i>7</i>
1.2 Objetivos general.....	8
1.3 Objetivos específicos.....	8
<b>CAPÍTULO II : Marco Teórico.....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 Modelos de Gestión en cultura.....</b>	<b>9</b>
2.1.1 <i>Modelo Institucional.....</i>	<i>15</i>
2.1.2 <i>Modelo Mercantil.....</i>	<i>16</i>
2.1.3 <i>Modelo Autogestionado.....</i>	<i>16</i>
<b>2.2 La Autogestión y sus Orígenes.....</b>	<b>18</b>
2.2.1 <i>La Autogestión en Latinoamérica.....</i>	<i>20</i>
2.2.2 <i>Organizaciones de Autogestión Cultural .....</i>	<i>22</i>
2.2.3 <i>Autogestión y Poder Democrático.....</i>	<i>24</i>
2.2.4 <i>Hegemonía y Contrahegemonía en contexto cultural.....</i>	<i>29</i>
2.2.5 <i>La Cultura Libre y su Relación con la Autogestión Cultural.....</i>	<i>31</i>
<b>2.3 La Gestión y Autogestión Cultural en el Teatro.....</b>	<b>33</b>
2.3.1 <i>¿Qué es ser Sostenible en el teatro?.....</i>	<i>36</i>

2.3.2 <i>Cómo se Sustenta el Teatro en Chile en la actualidad y sus Principales Problemáticas</i> .....	37
2.3.3 <i>Valparaíso Como territorio de Autogestión Cultural</i> .....	45
<b>CAPÍTULO III : Marco Metodológico</b> .....	<b>49</b>
<b>3.1 Enfoque de la investigación</b> .....	<b>50</b>
3.2 Tipo de investigación.....	50
3.3 Diseño metodológico.....	51
3.4 Unidad de análisis.....	52
3.5 Muestra.....	53
3.6 Técnica e instrumentos de recolección de datos.....	55
3.6.1 <i>Entrevistas semiestructuradas</i> .....	55
3.6.2 <i>Observación cualitativa</i> .....	57
3.7 Técnica de análisis de datos.....	59
3.8 Calidad del Diseño.....	59
3.8.1 <i>Credibilidad</i> .....	59
3.8.2 <i>Transferibilidad</i> .....	60
3.8.3 <i>Dependencia</i> .....	60
3.8.4 <i>Confirmabilidad</i> .....	60
3.9 Criterios éticos.....	61
<b>CAPÍTULO IV : Resultados</b> .....	<b>62</b>
<b>4.1 Introducción del capítulo</b> .....	<b>62</b>
4.2 Descripción Contextual de los Casos de Estudio.....	63
4.2.1 <i>Mikroespacio Creativo</i> .....	64
4.2.2 <i>Teatro Container</i> .....	69
4.2.3 <i>Laboratorio Anatomía Teatral</i> .....	72
4.2.4 <i>Teatro Conciencia</i> .....	75
<b>4.3 Categoría de análisis y resultados</b> .....	<b>78</b>
4.3.1 <i>Organización interna horizontal y colaborativa</i> .....	78
4.3.2 <i>Estrategias de sostenibilidad económica y simbólica</i> .....	87

4.3.3 <i>Prácticas de resistencia frente a la precariedad estructural</i> .....	94
4.3.4 <i>Vínculo territorial y participación comunitaria</i> .....	110
<b>4.4 Comparación transversal entre casos</b> .....	117
4.4.1 <i>Organización y toma de decisiones</i> .....	117
4.4.2 <i>Estrategias de Sostenibilidad</i> .....	122
4.4.3 <i>Resistencia ante la precariedad</i> .....	130
4.4.4 <i>Vínculo con la Comunidad</i> .....	134
<b>CAPÍTULO V : Conclusiones</b> .....	142
<b>5.1 Conclusiones finales: concluir no es cerrar</b> .....	142
5.2 Reflexiones del Investigador.....	150
<b>REFERENCIAS</b> .....	152
<b>APÉNDICES</b> .....	157
Apéndice 1 Transcripción Entrevista Microespacio C.....	157
Apéndice 2 Transcripción Entrevista LAT.....	160
Apéndice 3 Transcripción Entrevista T. Conciencia.....	163
Apéndice 4 Transcripción Entrevista T. Container.....	166

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1</b> .....	14
<b>Tabla 2</b> .....	28
<b>Tabla 3</b> .....	41
<b>Tabla 4</b> .....	42
<b>Tabla 5</b> .....	44
<b>Tabla 6</b> .....	56
<b>Tabla 7</b> .....	139

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> .....	18
<b>Figura 2</b> .....	93
<b>Figura 3</b> .....	116

## INDICE DE IMAGENES

<b>Imagen 1</b> .....	64
<b>Imagen 2</b> .....	68
<b>Imagen 3</b> .....	69
<b>Imagen 4</b> .....	71
<b>Imagen 5</b> .....	72
<b>Imagen 6</b> .....	74
<b>Imagen 7</b> .....	75
<b>Imagen 8</b> .....	77
<b>Imagen 9</b> .....	78

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación busca comprender cómo la autogestión se configura como modelo de resistencia y sostenibilidad para las compañías de teatro independiente de Valparaíso, frente a un contexto de precariedad y poco apoyo del Estado, lo que conlleva a estas organizaciones a desarrollar diferentes estrategias para poder sostener en el tiempo sus prácticas, esto mediante diferentes acciones totalmente autogestionadas lo cual involucra no solo prácticas administrativas o económicas, sino también un movimiento social, emancipador y contrahegemónico, que busca contraponerse a las estructuras jerárquicas institucionales, de manera que estos procesos buscan una democratización del poder, la participación y la representación cultural de su territorio. Esta investigación utiliza un análisis de estudio múltiple de caso, por medio de una metodología cualitativa centrada en conocer por medio de la observación/descripción las características del entorno estudiado, siendo este el caso de cuatro (4) compañías de teatro independientes y autogestionadas de la ciudad de Valparaíso que son: Mikroespacio Cultural, Laboratorio Anatomía Teatral; Teatro Container y Teatro Conciencia, las cuales fueron seleccionadas por su trayectoria desarrollada en varios años de labores en la comuna de Valparaíso. Al finalizar este documento presenta los hallazgos más importantes, las similitudes, diferencias y tensiones que existen dentro de cada organización y también se caracteriza cómo se desenvuelven en su territorio. Se comprueba como la autogestión cultural cumple con las características de cualquier modelo de gestión cultural, para cerrar se presentan las conclusiones y se hace una invitación a seguir profundizando en los diferentes hallazgos que surgen dentro de la investigación.

# CAPÍTULO I

## FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

### 1.1 Antecedentes Generales

Usar la palabra autogestión o autogestionado en temas culturales, específicamente situándonos en las artes escénicas se ha convertido en un tópico en el sentido de que es común escuchar -ese artista es autogestionado- o -dicha compañía se autogestiona-, de manera que este proceso o acción que llamamos “autogestión” rodea fuertemente el ámbito de las artes escénicas, por lo menos en las denominadas organizaciones independientes. En el ámbito del teatro por lo menos se puede caracterizar que “la actividad teatral se sustenta de dos fuentes principales: el financiamiento estatal, que cubre una proporción menor de las obras y procesos; y la inversión de tiempo y recursos que realizan los propios trabajadores del teatro, amigos y familiares”. (Brodsky & otros, 2021, p. 5). Pero en algunos casos el financiamiento estatal no logra atender todas las necesidades del sector, dejando como resultado la alta concursabilidad, la inestabilidad laboral a los agentes culturales, limitantes directas ya que “dadas las condiciones del ecosistema artístico chileno, las compañías suelen ser agrupaciones inestables, obligadas a conformarse y deshacerse dependiendo de los proyectos teatrales y las fuentes de financiamiento existentes” (Brodsky & otros, 2021, p.14). De manera que es ahí donde los recursos propios, los vínculos familiares y comunidad cercana se configuran como estrategias de resistencia y autogestión ante las limitantes, y son los métodos usados entendiendo que las oportunidades en el contexto son limitadas en cuanto a empleabilidad y promoción cultural.

Las compañías de teatro que no dependen de recursos ni de privados o del estado, es decir que son independientes generalmente configuran sus modelos de gestión en torno al desarrollo de una autogestión que le permita su supervivencia en el tiempo y mantenerse en constante actividad “que intentan disputar el sentido de la cultura desde los márgenes” (Villalobos, 2010). De esta forma su acción por una parte no solo favorecen a los propios artistas involucrados, o a la comunidad que recibe este intercambio, sino que además su cadena de valor da sentido a otros beneficiarios,

recordemos que a diferencia de lo que ocurre en otros países, donde los espacios culturales además de exhibir producen obras artísticas “en Chile muchos teatros funcionan como lugares de arriendo de sala que dependen, en cierta medida, de las mismas compañías para dar forma a su programación y generar ingresos” (Brosky & otros, 2021, p.16). Salas que se componen de personal humano como los técnicos, sonidistas, personal de aseo, entre otras, y que dependen claramente de la gestión de las compañías de teatro para subsistir.

Sí nos situamos en la comuna de Valparaíso encontramos datos interesantes en cuanto a cifras publicadas por el anuario de Estadísticas Culturales del INE y MINCAP, mencionando que “desde el 2015 las presentaciones de teatro han ido disminuyendo año a año, al igual que han ido en aumento los cierres de espacios culturales” (Brosky & otros, 2021, p.15), situación que hasta la fecha sigue ocurriendo y se ve reflejado “en general con todas las disciplinas de las artes escénicas, exceptuando el año 2018 en que se produce un leve aumento de las funciones de teatro respecto al 2017” (Brosky & otros, 2021, p.15) Datos que son preocupantes ya que este decaimiento en cuanto a oferta teatral se refleja en la poca participación de público y a su vez se traduce en los cierres de espacios en la ciudad, esto se convierte en una cadena de desastres que afecta tanto a los artistas como a los usuarios que se benefician de sus actividades.

Inevitablemente esta problemática afecta de manera directa la participación ciudadana ya que estos cierres generan un sensación de ausencia, si revisamos el Diagnóstico de Participación Ciudadana, realizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2018) evidencia que solo en la región de Valparaíso existe una participación del 18 % de la comunidad a las actividades teatrales, en comparación con otras actividades como la música y fiestas populares que tienen una participación de hasta del 60%. Es grande la brecha de participación que hay del Teatro a la Música, esta situación claramente pone en evidencia porque para el artista de teatro independiente es tan difícil la consolidación de públicos fieles para el sector, esta pérdida de espacio y cancelación de salas genera una sensación de precariedad y desahucio que se percibe en los agentes culturales del Teatro.

Ante esta situación la autogestión se configura entonces en las compañías teatrales independientes como un modelo que le permite operar sin depender exclusivamente de los mecanismos tradicionales de financiamiento y apoyo, mecanismos que muchas veces no son suficientes ni suplen las necesidades del sector, por ejemplo la mayoría de estos se basa en la concursabilidad, lo cual primeramente limita un gran número de personas que no están familiarizadas con el lenguaje técnico y por otro lado estos fondos no alcanzan para la gran cantidad de demanda, esta situación no solo sucede en la región sino que es una problemática a nivel nacional, de manera que no es solo una situación que acarree a Valparaíso, si revisamos los datos arrojados por Estadísticas Culturales (2023) evidencian un deterioro en cuanto a la participación y formulación de proyectos en el ámbito cultural, comprobándolo por medio del análisis de los siete fondos principales concursables del ámbito cultural en Chile, en los cuales se puede apreciar que “las postulaciones durante el periodo 2019 hasta el 2023 hubo una tendencia a la baja, pasando de los 18.283 proyectos postulados en el año 2019, a los 14.176 postulados en el año 2022” (Brosky & otros, 2021, p.23), esto considerando que en cuanto al número de proyectos para ser elegibles estos “experimentaron un aumento hasta el año 2021, en que alcanzaron los 7.306 proyectos, cayendo un 13,9% el año 2022” (Brosky & otros, 2021, p.23), siendo consecuencia en muchos casos de la falta de capacitación en los formatos que piden estas postulaciones o limitantes técnicas cómo certificados, personalidad jurídica, formalidades administrativas, antigüedad, entre otras, siendo esta una de las problemáticas más recurrentes en estos sectores económico-culturales.

Es por eso por lo que el financiamiento de los proyectos teatrales es uno de los desafíos más críticos que deben enfrentar las compañías, las cuales deben preocuparse no solo por la práctica artística sino también por capacitarse en temas administrativos y de formulación de proyectos “que en muchos casos, terminan por profundizar la precarización de sus trabajadores” (Brosky & otros 2021, p.23). Estas limitaciones también afectan el bienestar social ya que muchas veces estas prácticas

llevan al sector a competir entre ellos para adjudicarse un proyecto, limitando su asociatividad. En otro sentido si una compañía logra levantar un fondo o adjudicarse un presupuesto, los montos ofrecidos generalmente no supe todas las necesidades de la organización para su subsistencia, es por eso que la labor de los espacios independientes autogestionarios es más difícil “ya que deben considerar más ítems en sus presupuestos anuales, debido a la ausencia de una institución mayor que los respalde. Dichos espacios deben cubrir los honorarios, servicios básicos, gastos administrativos y en algunos casos (44%) el arriendo del inmueble” (p.18).

Por tanto en el teatro como en otras organizaciones autogestionadas el realizar estas acciones va más allá de un deseo creativo, en el caso de Valparaíso por ejemplo la autogestión se configura por ser la posibilidad que tiene una comunidad de “resolver sus necesidades básicas a través de sus propios medios, transformando radicalmente los niveles de dependencia de la sociedad (que a veces parecieran incuestionables e inevitables) con el sistema fundamentado en el Estado y el Mercado” (Mendoza, 2011, p.7), esta configuración se convierte en un carácter representativo de un territorio, en éste caso el territorio que habitan las compañías de teatro independiente, sus prácticas autogestionadas que poco a poco se convierten en estrategias o modelos de gestión social de desarrollo comunitario, frente a un modelo cultural hegemónico que favorece a las grandes instituciones, entidades comerciales, la privatización, y la influencia dada por el valor que dicta el mercado.

Por tanto, las formas de organización que se presentan como autónomas ante un estado y un mercado tan cerrados, rompen con los parámetros establecido y abren espacios de discusión en sectores no atendidos, construyendo así un carácter contrahegemónico que genera “oposición no sólo ante las prácticas hegemónicas en sí, sino también ante sus símbolos y narrativas; lo contra hegemónico está en oposición al autoritarismo” (Barrera & Vargas, 2022, p.37). Buscando crear proyectos culturales que satisfagan y den cabida a sectores no atendidos por el Estado “que sean la contraparte a la cultura manejada por las instituciones oficiales de cultura, fomentado el desarrollo de artistas y culturas alternativas” (Mendoza, 2011, p. 65) De manera que la

autogestión es sobre todo una práctica que conecta con las mentalidades y comportamientos “más que a una forma de poder, es la insistencia de la transformación de la vida cotidiana.” ( p.24). De esta forma, las compañías de teatro independiente autogestionadas son parte de esta construcción contrahegemónica organizacional, desde un aspecto colaborativo-creativo donde los sistemas de poder y participación se discuten en conjunto “porque la hegemonía conlleva necesariamente la dimensión organizacional” (Coronel, 2015, p.38).

En este contexto, esta investigación busca comprender cómo los modelos de autogestión implementados por las compañías de teatro independientes en la comuna de Valparaíso se configuran como una estrategia de resistencia ante las limitaciones del sector cultural y único medio para sostenerse en el tiempo y lograr una perdurabilidad. Esta indagación permitirá no solo visibilizar sus prácticas de resiliencia en un entorno hostil, sino también reconocer los mecanismos de colaboración, solidaridad y creación colectiva que surgen de la necesidad de generar propuestas artísticas sostenibles, esto por medio de un enfoque cualitativo y un diseño de estudios de casos múltiples, utilizando técnicas de análisis de contenido que permitirán identificar las dinámicas, estrategias, sentidos y demás categorías emergentes del proceso.

Las limitantes dentro de la investigación son primero reconocer que existe un sistema agresivo que según Brosky & otros (2021) “obliga a los agentes culturales a competir por recursos escasos y termina beneficiando a aquellos que poseen ventajas estructurales por su posición social y acumulación de capitales (culturales, sociales y/o económicos.)” (p. 47), esto supone un peligro ya que las fuentes de información confiables serán escasas ya que, debido a su práctica, cuentan con tiempos limitados y poco interés en algunos casos de vincularse con procesos académicos. Otra limitante es la poca importancia que se le da desde el estado a la necesidad de promover una democracia cultural, una participación igualitaria, entendiendo que de acuerdo con la Encuesta Nacional de Participación Cultural (2017) “el 29% de quienes se ubican en el quinto quintil de ingresos había asistido a una obra de teatro en el último año, mientras

que solo el 8% de las personas correspondientes al primer quintil lo había hecho” ( Brodsky & otros, 2021, p.20), esto evidencia claramente una segregación de clases. Es por eso que promover la autogestión cultural y la autonomía de las compañías es de alguna manera democratizar el acceso a la cultura, ya que buscan que todas las clases sociales tengan oportunidad de vivenciar estas experiencias culturales.

Dentro de los resultados esperados se encuentran poder destacar la importancia de los y las artistas de teatro independiente de la ciudad de Valparaíso, los cuales con su práctica construyen tejido social, involucran saberes, generan redes dentro de un territorio, generan economía a la región, todo esto bajo la mirada de trabajo colectivo, altruista y que busca el bien común. Poder construir un documento que sistematice procesos autogestivos de la ciudad de Valparaíso da pie a la concreción de información que sirva como fuente de aprendizaje, referencia o datos que le den a conocer al lector ideas de como la autogestión se configura como un modelo de gestión con unos principios esenciales como la participación igualitaria y con un motor social, los cuales conllevan a la sustentabilidad organizacional o por lo menos acercan a estos objetivos. Por último reconocer la labor de los artistas como un empleo digno e importante ya que “de todas formas, las compañías de teatro se sitúan como un importante espacio de empleabilidad y fuente de ingresos, más allá de si la cantidad de dinero adquirida mediante funciones realizadas en salas no logre ser suficiente” (Brosky & otros, 2021, p.23), esto con el fin de cada vez visibilizar la labor de los artistas y demás personas que conforman el teatro independiente de la comuna. Es por eso por lo que dentro de la investigación nace la siguiente pregunta problema:

**1.1.1 Pregunta problema:** ¿Cómo la autogestión cultural se configura en un modelo de gestión en resistencia y sostenibilidad para las compañías de teatro independiente en la ciudad de Valparaíso, frente a la precariedad estructural del sector y la limitada institucionalidad cultural?

## 1.2 Objetivo General.

- **General:** Comprender cómo la autogestión cultural se configura como un modelo de gestión en resistencia y sostenibilidad para las compañías de teatro independiente en la ciudad de Valparaíso, frente a la precariedad estructural del sector y la limitada capacidad institucional en cultura.

## 1.3 Objetivos específicos.

- **Específico 1:** Identificar los elementos distintivos y las características fundamentales de los modelos de autogestión cultural implementados por las compañías de teatro independiente de Valparaíso, considerando la resistencia a las estructuras tradicionales del sector cultural.
- **Específico 2:** Analizar cómo los modelos de autogestión cultural contribuyen a la sostenibilidad artística, organizacional y económica en las compañías de teatro independiente en la ciudad Valparaíso, especialmente en un contexto de precariedad estructural y de limitada capacidad institucional en la cultura.
- **Específico 3:** Explorar cómo la autogestión cultural actúa como una forma de resistencia frente a la precariedad del sector cultural y cómo favorece la creación de redes de apoyo y la participación comunitaria entre las distintas compañías de teatro independiente de Valparaíso.

## **CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO**

### **2.1 Modelos de Gestión en Cultura**

El término "Gestión" proviene del latín "gestio onis", acción y efecto de administrar, Beltrán (1999) define genéricamente la gestión como aquel "conjunto de decisiones y acciones que llevan al logro de objetivos previamente establecidos" (p.24). Por tanto, definir gestión es entender que se presentan como un conjunto, es decir como dos elementos característicos que se acompañan (decisiones-acciones) y por su simbiosis se va configurando lo que consideramos como "gestión". Si hablamos de gestión en una organización, se puede referir entonces al desarrollo de las funciones básicas que esta necesita para sobrevivir tales como: administración, planeación, organización, coordinar, entre otras. Ramirez & Martin (2008) mencionan que la gestión en una organización involucra acciones concretas como la formulación de objetivos, la elección, evaluación y determinación de estrategias, el diseño de los planes de acción, la ejecución y el control de los mismos, definiendo claramente que "tanto gerencia como gestión, están referidas a un quehacer organizado que involucra, por tanto la planeación, la administración, la dirección, la supervisión y el control en tanto que ambas están sujetas al logro de objetivos preestablecidos" (Ramirez & Martin, 2008, p. 122), objetivos que se determinan según el carácter de la empresa o según su propósito.

Por otra parte, Alvarez (2017) sostiene que "Los modelos de gestión son tan dinámicos como las empresas, encontrándose en permanente evolución, no hay una última palabra al respecto, nada se puede dar por sentado, existen esquemas ya pasados y otros aplicables al ahora" (Alvarez, 2017, p. 9), opinión que para efectos de esta investigación refleja un tema interesante puesto que hay una oportunidad de exploración, de buscar otros modelos de gestión que sean aplicables ahora. Esta diversidad muestra que los modelos de gestión van surgiendo a medida que cada organización se enfrenta a las necesidades y problemáticas que se den en su desarrollo, es por eso que los modelos de gestión responden a estímulos propios de

cada organismo. En el ámbito empresarial por ejemplo la palabra gestión se usa para referirse “la consecución de recursos financieros, humanos o materiales orientados hacia un objetivo” (Perez, 2022, p.3), lo cual hace necesario que haya una persona o grupo de personas destinadas a cumplir con estas actividades, a este sujeto se le define como gestor, siendo así una “persona, que dirige el proyecto, pone en marcha una serie de estrategias de manera coordinada entre los integrantes de un grupo ” (Pérez, 2022, p.3).

Algunas de las estrategias que utilizan los gestores para definir un modelo de gestión son “en primer lugar hablar de la Planeación estratégica como una herramienta de Dirección. La Planeación estratégica debe responder a preguntas como: ¿quiénes somos?, ¿hacia dónde vamos? y ¿dónde estamos?” (Alvarez, 2017, p.11), es decir que los modelos de gestión deben estar relacionados a las prioridades de la organización a la que sirven, de manera que estos deben impulsar su crecimiento pero también conservar los procedimientos éticos necesarios, es decir que la gestión no prime sobre el propósito del organismo siendo “una visión del futuro orientada por la determinación de objetivos claros que permitan desarrollar un plan de acción tomando decisiones anticipadas” (Alvarez, 2017, p.12), decisiones que dentro de un proceso de planificación debe responder a distintas etapas como lo son analizar, elaborar objetivos, metodologías, retroalimentación.

Es importante aclarar que un “modelo de gestión” y un “modelo de negocios” no son lo mismo, en ellos existen diferencias, en uno se refiere a los procesos humanos, mientras que el segundo involucra sólo términos económicos Alvarez (2017) menciona “Un Modelo de gestión implica el activo más importante de cualquier organización (las personas), mientras un Modelo de negocios implica (Valor de mercado). En términos generales lo intangible versus lo tangible” (Alvarez, 2017, p.18). Es por eso que los modelos de gestión abarcan terrenos diversos puesto que debe trabajar con las personas, entendiendo que cada una de estas es un universo en sí misma. En la actualidad es común ver organizaciones que se gestionan con más interés en lo económico descuidando el cuidado por lo humano, esto por la implicancia del mercado,

basta con ver todas las factorías industriales que usan mano de obra barata y sobre explotan a sus empleados, esto refleja su gestión human tan precaria.

Para poder definir el universo de la “gestión cultural” sus distintas maneras de gestionarse, organizarse y distribuirse, primero hay que definir lo que se conoce como “cultura”, sus distintas interpretaciones y como se percibe actualmente. Perez (2022) define que “La cultura es el conjunto de signos, símbolos, representaciones, modelos, actitudes, valores, etcétera, inherentes a la vida social ... no puede ser aislada como una entidad discreta dentro del conjunto de los fenómenos sociales por que está en todas partes” (p.3), de manera que es muy difícil bordear sus límites en el cuerpo social, por lo anterior, la cultura como un fenómeno identitario, es decir que representa una identidad de una persona o grupo, puede ser considerado como un capital cultural “el cual tiene elementos visibles o no visibles y actores que la materializan, la propician, la apoyan o la difunden, entre ellos: los productos tangibles o intangibles de la cultura (arte, tradición y costumbres)” (p. 3), de esta manera se puede validar la cultura como un término polisémico (que tiene muchos significados) característica que da cuenta la diversidad en los grupos sociales.

La UNESCO (1982) define que “la cultura puede considerarse como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano”(s.p), abriendo el espectro de cultura aún más, dándonos a entender que es un organismo vivo, moldeable y en constante construcción. Algunos autores clave como Pierre Bourdieu nos proponen La cultura como campo de disputa, donde los modelos de gestión también reflejan posiciones de poder. Esto hace reflexionar sobre “El campo cultural es un espacio de luchas por la legitimidad, donde los actores sociales buscan imponer su visión legítima del mundo y sus prácticas artísticas.” ( Bourdieu, 1993), es por eso que cuando se habla de cultura no puede separarse de un ámbito político y del poder de representación. Canclini (1990) reflexiona sobre la cultura y su perspectiva antropológica la cual ya no puede gestionarse solamente como un patrimonio que se conserva o como una estética que

se exhibe, ya que esta se produce y se negocia en contextos de desigualdad y conflicto, siendo su organización un campo de mucha más profundidad. Es por eso que cuando se habla de “gestión cultural” es normal encontrar diferentes significados, y autores que intentan definirla principalmente desde el enfoque de sus objetivos, el ministerio de cultura de Colombia también menciona que “Así como no se identifica una única y definitiva definición de cultura, tampoco se determina una única definición de gestión cultural” (Mincultura, 2001, p.10).

Después de analizar los conceptos e ideas propuestas anteriormente buscando definir la gestión cultural, para términos de esta investigación se aborda desde lo propuesto por Perez (2022) para definirla, afirmando que se entiende por gestión cultural “el conjunto de acciones de dirección, coordinación, planificación, evaluación, seguimiento y ejecución destinadas a facilitar, promover, estimular, conservar y difundir las diferentes actividades y manifestaciones culturales” (p.138), procurando que exista en condiciones de libertad y equidad “orientadas a fomentar el ejercicio de derechos, el acceso a oportunidades y el mejoramiento de los estados de bienestar de las personas” (p.138), sumado a esto la definición de Coelho & Teixeira (2004) en la cual se resalta que “no se trata solo de la administración de recursos, sino también de la forma en que se toman las decisiones, se construyen las relaciones internas y externas, y se sostiene el proyecto a lo largo del tiempo” (p.28), de manera que “Gestionar cultura no es administrar objetos, sino mediar entre saberes, imaginarios y deseos de transformación social” (2004, p.28), compuesto por una diversidad de personas que representan este fenómeno cultural, siendo así el trabajo del gestor cultural el de mediar con estos fenómenos y procurar su desarrollo.

Si buscamos definir entonces cuál es el papel, el rol que juega en este ámbito el gestor cultural, sugerimos que un gestor se trata de una persona que “motivada por el mejoramiento del arte, trabaja independiente y profesionalmente con conocimiento de la materia,” en conjunto con otros actores involucrados, el cual “desarrolla labores como mediador entre instituciones culturales gubernamentales y/o privadas con artistas de diversas áreas para articular su trabajo en el mercado” (Coelho & Teixeira, 2004,

p.11) de manera que su labor implica la promoción y difusión del producto artístico. En este campo las políticas culturales cumplen un rol importante en las acciones que puede llevar a cabo un gestor cultural, ya que “son un conjunto de orientaciones y decisiones que el Estado crea y ejecuta, con la finalidad de facilitar la consecución de sus objetivos institucionales que en ocasiones se desprenden de los planes nacionales de gobierno”. (2004, p.9)

A medida que nos adentramos más en el universo de la gestión cultural, encontramos necesario mencionar el valor que este sector aporta a la economía de un territorio, es decir en cuánto los organismos relacionados con cultura que generan ingresos económicos, movimiento, circulación del dinero. Pérez (2022) define a este estudio que busca caracterizar este proceso se le denomina como “economía cultural” la cual se trata del estudio del comportamiento económico entre “los factores de intercambio, producción, distribución y consumo de bienes y servicios directamente relacionados con la producción cultural” (p.4), las cuales comprenden “todos los cambios, movimientos y consumos culturales dentro de los distintos escenarios del ámbito económico” ( p.4) como la venta de una pintura, un baile, una obra de teatro que pone en perspectiva la idea de producción, consumo de bienes y servicios culturales “reflexión que debemos llevar más que al campo filosófico de su significación, al campo de su importancia financiera en el ámbito creativo” (Perez, 2022, p.4). Importancia que cada vez más en la actualidad muestra gran influencia en las economías nacionales y de la cual hablaremos más adelante.

Aunque pareciera un tema lejano, la cultura se vincula de forma directa con la economía en una relación inseparable, no sólo por sí misma, sino por la vinculación con otras materias como la educativa y la turística; es preciso decir que este ramo es altamente productivo , ya que como cualquier producto se maneja con la oferta y la demanda, y que a su vez influye positivamente en el ámbito laboral (Perez, 2022, p.4)

En ese sentido es importante distinguir un bien de un servicio cultural; un bien puede definirse como un elemento tangible, que puede ser perdurable como lo son : cuadros, pinturas, esculturas, literatura; por otra parte un servicio según Perez (2022) “se refiere a una actividad artística o en el campo de la cultura, que se contempla, es decir se consume en el momento de su exhibición o ejecución” explicando cómo estas actividades tienen un carácter perecedero, que solo se viven en el momento “por lo cual su reposición o de reproducción se puede volver aún más compleja porque conllevan la asistencia de asistentes o visitantes, como lo son las actividades vinculadas al teatro, la música, performances, acciones plásticas” (p.14) siendo así estas particularidades las que determinan sus modelos y formas de gestionarse.

El autor Rodolfo Pastor (2008) en el libro “Gestión cultural: entre la política y la ciudadanía” menciona que en el campo cultural, los modelos de gestión responden a lógicas distintas, es decir que se articulan en diferentes aspectos, de esta manera propone su caracterización por medio de tres modelos de gestión en cultura que pueden ser de ámbito: institucional (estatales), de mercado (privadas) y comunitarias o autogestionadas; Cada una con objetivos, métodos y públicos diferenciados. Caracterización que servirá para el correcto desarrollo de la investigación puesto que define en sí algunos de los términos principales del estudio. El siguiente cuadro de informaciones mencionar algunos componentes claves de un modelo de gestión en el ámbito cultural, el cual abarca en general a todos los modelos que se utilizan en el ámbito de la gestión cultural, por lo tanto, el autor sugiere que:

<b>Componentes clave (características) de un modelo de Gestión cultural</b>	
Organización Interna	<p>¿Quiénes toman las decisiones?</p> <p>¿Hay jerarquías o se trabaja de manera horizontal?</p> <p>¿Cómo se dividen los roles y tareas?</p>
Financiamiento y sostenibilidad	<p>¿Cómo se consiguen los recursos? (subvenciones, autogestión, colaboraciones, ventas de entradas, etc.)</p>

	¿Cómo se gestionan los gastos y se proyecta el crecimiento?
Relación con el entorno	¿Cuál es el vínculo con la comunidad, el territorio, otras organizaciones o el Estado? ¿Se articula en redes, asociaciones, plataformas?
Dimensión Simbólica y política	¿Qué valores y principios defiende el colectivo? ¿Qué tipo de arte produce y desde qué perspectiva social o política?

*Tabla # 1: Fuente: Elaboración propia a partir del texto "Gestión cultural: entre la política y la ciudadanía" Rodolfo Pastor (2008)*

### **2.1.1 Modelo Institucional o Estatal**

Comenzaremos hablando del primer modelo mencionado por Pastor (2008) el cual denomina modelo Institucional o estatal refiriéndose a aquellas organizaciones que basan sus estrategias en función de las posibilidades que le ofrece la institución, en este caso el estado. Esta situación ya la mencionaba Bourdieu anteriormente la cual sostiene que "la institucionalización de la cultura se ha convertido en una herramienta de legitimación del poder, donde el financiamiento estatal opera también como forma de control simbólico" (1993), haciendo referencia a las limitaciones que deja que el poder estatal controle los discursos de reflexión que generalmente propone el arte. Es por eso que una de las características del modelo institucional es que se sostiene principalmente mediante fondos públicos, políticas culturales institucionales o subvenciones del Estado, este por su parte se estructura en un nivel de dependencia absoluta por parte de las organizaciones, ya que su modelo se sostiene al 100 % del funcionamiento en relación al estado y a lo que este decida darle de manera que "las políticas públicas culturales han sido diseñadas muchas veces desde una lógica centralizada, vertical y excluyente, lo que ha generado una dependencia estructural de los grupos artísticos hacia el financiamiento estatal" (Villalobos, 2010).

### **2.1.2 Modelo Mercantil o empresarial**

Por otra parte el modelo Mercantil o empresarial ha tomado un mayor valor en la era del capitalismo, ya que este se caracteriza por la lógica del mercado; de esta manera en este modelo se caracteriza porque las organizaciones que trabajan bajo este principio generalmente sus objetivos se diseñan en relación a procesos mercantiles (esto en contravía de lo que mencionamos al inicio de este apartado donde la gestión se plantea con un propósito más humanístico, en este ámbito sucede todo lo contrario) venta de entradas, patrocinadores privados, alianzas con marcas o productos comerciales, una de las desventajas de estos mecanismos es que los organismos pierden participación y representación en los discursos sociales que sujetan sus expresiones artístico-culturales, ya que su actividad está mediada por determinar el resultado final económico. George Yúdice menciona que “el arte ha entrado en el circuito del mercado, donde su valor ya no depende de su carga simbólica o social, sino de su capacidad de circular como mercancía.” (2002), limitando su valor político- social y centrándose en el valor que pueda esta recibir en el mercado, buscando una eficiencia mercantil “La profesionalización de las artes escénicas ha derivado en la adopción de modelos de gestión basados en la eficiencia económica, muchas veces en desmedro de la experimentación artística o el compromiso social” (Sanchis, 2001). Dentro de este ámbito podemos ver organizaciones de producción cultural de carácter privado, generalmente hegemónicos y donde suelen estar definida por un grupo privilegiado de consumidores, sus presentaciones se hacen en espacios privados, con venta de boletería a un alto costo, con discursos dirigidos a ciertas clases sociales.

### **2.1.3 Modelo Autogestionado o comunitario**

Como tercer modelo mencionado por Pastor (2008) encontramos el modelo autogestionado o comunitario, el cual como indica en su nombre se caracteriza por ser levantado por financiamientos propios, en este caso por artistas y gestores independientes que no cuentan con apoyos de privados ni del estado. “La autogestión cultural nace como respuesta a la precariedad y como una alternativa política a la

verticalidad de las instituciones culturales. Es una práctica que reivindica el derecho a crear, organizar y sostener el arte desde la base” (Rivera, 2010). De esta forma este modelo conserva un alto poder político, ligado al poder y a la toma de decisiones, la participación y democratización de la información, la cual en otros modelos se ven limitados puesto que el resultado final creativo debe estar mediado por los estándares de intereses externos, en este modelo priman los intereses internos. En el caso del modelo autogestionado, las propias compañías gestionan su financiamiento, sus espacios, sus procesos creativos y su proyección a largo plazo. “La autogestión no es solo una forma de subsistencia, sino un acto político, una forma de reapropiación del proceso artístico en su totalidad.” (Rivera, 2010). De esta manera es notorio ver como estos modelos de gestión nacen como respuesta contrahegemónica a las diferentes carencias y limitaciones de las entidades gubernamentales a la hora de asegurar la democracia cultural, entendiendo esta como el nivel de participación en la cultura desde los diferentes organismos sociales.

Entre los beneficios de la autogestión destacan la Independencia; la cual se refiere a la capacidad que tiene el trabajador para tomar sus decisiones y funcionar de manera individual, esto ayuda a desarrollar la autonomía personal y a cumplir las tareas sin necesidad de órdenes superiores, a diferencia de las Estatales y las Mercantiles que responden a su carácter dependiente. La autogestión entonces permite al trabajador realizar sus tareas de acuerdo con sus posibilidades, sin la necesidad de presión externa ni límite de tiempo establecido, permite además responsabilidad y apropiación, ya que el trabajador, a través de la autogestión, puede desarrollar un nivel mayor de compromiso. “Ese sentimiento se origina por el hecho de que todos los empleados tienen más responsabilidad respecto al éxito o fracaso de la compañía” (Perez R, 2022, p.32).

En conclusión encontramos como los modelos de gestión determinan la orgánica interna y los principios políticos de una organización, también comprendimos como su carácter práctico y de la acción lleva a la multiplicidad de definiciones, modelos y formas de gestionar u organizar, pero que dentro de los límites que proponemos dentro de la investigación, estas solo pueden poseer tres caracteres que pueden ser Estatal,

Mercantil y autogestionado, siendo así, damos por terminado este apartado el cual nos permite de manera general tener un pequeño desglose que nos permita visualizar nuestro campo de estudio y sus diferentes cualidades. A modo de cierre se finaliza con el cuadro resumen de modelos de gestión cultural.

<b>Modelos de Gestión Cultural</b>	
<b>Modelo Estatal o Institucional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Depende de fondos públicos</li> <li>• Subvenciones y políticas culturales</li> <li>• Alta dependencia del Estado</li> </ul>
<b>Modelo Mercantil o Empresarial</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Depende de lógica de mercado</li> <li>• Venta de entradas, patrocinios privados</li> <li>• Énfasis en valor económico del arte</li> </ul>
<b>Modelo Autogestionado o Comunitario</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Financiación propia (artistas y gestores)</li> <li>• Participación horizontal y colectiva</li> <li>• Reivindicación contrahegemónica</li> <li>• Independencia del Estado y del mercado</li> </ul>

*Figura # 1: Fuente: Elaboración propia a partir del texto “Gestión cultural: entre la política y la ciudadanía” Rodolfo Pastor (2008)*

## **2.2 La Autogestión y sus Orígenes**

Después de haber hecho este recorrido por los modelos y procesos dentro de la gestión cultural entraremos a profundizar en uno de los elementos importantes dentro de esta investigación y del cual buscamos levantar características relevantes en el contexto de las compañías de teatro independiente en Valparaíso. Es por eso que a partir de ahora intentaremos definir la autogestión, sus orígenes y características más relevantes que dan forma a esta expresión.

Si profundizamos en la palabra autogestión o autogestionado encontraremos que tiene sus orígenes en ideologías tales como anarquismo o comunismo, socialismo, todos con el elemento común: lo colectivo. El término autogestión nació en Francia para designar,

nombrar, las experiencias de los Obreros Yugoslavos “abordado originalmente por los revolucionarios del mayo francés (1968)” y por diversos teóricos de ese país, con el fin de “explicar la experiencia de descentralización sobre la gestión de los sistemas de organización y la propiedad social llevada a cabo entre la década de los 50’s y 70’s” (Coronel, 2015, p.10). Lo que causó una verdadera emancipación por parte de los obreros en las fábricas de producción industrial, puesto que para su época era imposible ver a obreros tomando las decisiones de organización y gestión, recordemos que los sistemas de control de las fábricas en los 50’s se vinculan fuertemente con ejercer jerarquía total por parte de los patronos a sus empleados (time is money), tomando decisiones arbitrarias sin consultarles (largas horas de trabajo, desgaste emocional y psicológico), es por eso que en estas condiciones nace los movimientos autogestionados, estos movimientos buscan principalmente romper con los poderes que los oprimen.

Coronel (2015) sostiene que el anarquismo y la autogestión se relacionan de manera que “son la teoría y la práctica, el fin y el medio del infinito proceso de liberación del hombre de toda explotación, opresión, poder, autoridad; son el fin y el medio de la infinita sublevación del impulso más humano de lo humano: la libertad” (p.6). Libertad que buscaban por medio del trabajo colectivo, ser dueños del poder y participar de las decisiones, calidad de representación, entre otras. Si bien los orígenes autogestivos están ligados a movimientos sociales donde prima el bien común, las decisiones colectivas, en qué sentido podrían diferenciarse un organismo de poder de otro organismo de poder, es decir que debe existir alguna particularidad que responda a las necesidades de no caer en la denominada rueda del hámster (pasar de un dueño a otro). De esta manera la autogestión se piensa en clave contrahegemónica la cual debe responder a una verdadera emancipación del poder o por lo menos de las estructuras ya establecidas, es por eso que es importante aclarar que la autogestión se considera “primero como un movimiento social antes que como una doctrina y porque su concepto se reconstruye con el diario vivir” (Rosanvallon, 1979), diario vivir que se basa en principios tales como autonomía, no subordinación a las estructuras hegemónicas y/o de opresión, y sobre todo un convencimiento personal.

Una de las primeras problemáticas que surgieron a través del tiempo según Coronel (2015) es que se comenzaron a mal utilizar el término “autogestión”, designando como una “superabundancia de referencias, usos, apropiaciones, e incluso experiencias” (p.15), es por eso que en su momento este movimiento no logró ser transmitida de manera concreta “por falta de concreción de un proyecto original o un modelo” (p.18), lo que causó claramente que con el tiempo el término tomará otras dimensiones, incluso que ahora se autodenominen autogestionadas organizaciones que deben su soberanía al estado.

En este sentido el rol de la autogestión no es emancipar al pueblo, sino permitir que el pueblo se emancipe a sí mismo, así, todos los elementos externos del proceso son solo mediadores que facilitan que un nuevo modo de organización colectiva de la vida emerja del corazón de las organizaciones del pueblo. (Coronel, 2015, p.20)

Puede ser muy utópico pensar en la verdadera transformación, en un mundo que se transforme, ideologías anarquistas que van contra todo orden de poder y que utilizan estos métodos basados en lo colectivo. Ahora cómo se configura en estos tiempos de cambio climático, de poder desmedido, de capitalismo extremo, entendiendo que “la autogestión es objetivo, estrategia y práctica social vinculada al desarrollo de un modo de producción autónomo y de un sistema político soberano” (Coronel, 2015, p.26), el cual lucha contra los sistemas hegemónicos ya establecidos.

### **2.2.1 La Autogestión en Latinoamérica**

En Latinoamérica las formas de organización autogestivas han tomado contextos sociales distintos, en algunos países del cono norte su semilla brota de experiencias indígenas y de campesinos generalmente en estados de resistencia, Mendoza en el texto *Autogestión en proyectos culturales : Análisis de tres experiencias en la ciudad de*

*México* (2011) menciona que este carácter tan particular como lo son los grupos minoritarios, a diferencia de las experiencias europeas, que abarcaban el término desde experiencias de trabajadores en fábricas, es lo que particulariza la autogestión en Latinoamérica. Siendo así los protagonistas las clases más marginadas encontradas tanto en zonas urbanas y rurales, estas actividades tienen sus primeros indicios “sobre un marco temporal específico como se ve en la década de los 90 's con algunos grupos étnicos ... en sus luchas por el territorio” (Coronel, 2015, p.10). Luchas que cobran mucha significancia para sus comunidades oprimidas y olvidadas por parte del estado y que en relación con ese deterioro se comenzaron a movilizar cada vez más.

En Colombia por ejemplo las principales experiencias de autogestión las podemos encontrar en procesos de resistencia y protesta anti sistémica (Coronel, 2015), en contraposición a procesos de explotación y de opresión del mercado y el estado, es decir un sistema capitalista, es por eso que siempre se la ha relacionado a una política de izquierda donde sus principales afectados “han sido históricamente víctimas de una violenta represión, persecución y desaparición por parte del Estado colombiano. Es por esta razón que quizá en Colombia los procesos de autogestión se desarrollan desde la resistencia y no desde la cogestión.” (p.30). Esta afirmación responde a otro de los factores clave dentro de esta investigación, “la resistencia” como respuesta, como efecto de un deterioro de la participación democrática y de sentido en decisiones que afectan a la comunidad, siendo así la autogestión y la resistencia (causa y efecto) una medida de contraponerse a las decisiones que toma el estado, esto claramente como una acción política que nace desde las etnias y marginados por las grandes ciudades.

Ahora si revisamos el cono sur del continente encontramos que países como Argentina, Brasil y Uruguay los procesos de autogestión tienen que ver directamente con las fábricas recuperadas, ocupadas y posteriormente convirtiéndose en comunitarias “en respuesta a tratos injustos por parte de los propietarios de la fábrica o abandono de la actividad en detrimento de los trabajadores” (Coronel, 2015, p.27), también en respuesta a las dictaduras de turno que desangraron a sus pueblos, siendo así la toma

del control de sus fábricas una manera de recuperar el poder que había sido usurpado en ese momento.

De esta manera se evidencia como en Latinoamérica estas dos modalidades en que la autogestión se manifiesta cumplen con un hito relevante en la historia y demuestra las distintas formas de organización que surgirán en los años venideros. En la actualidad desde la política interna de los países se le está prestando más atención a procesos de autogestión, y es verdad que ha venido mutando, en relación a sus orígenes, cada vez más se usa este término en ámbitos como, cultura, economía, gestión empresarial, educación; sin duda abarcando otros procesos sociales, es por eso que la ONU han incluido políticas culturales que permitan consolidar este tipo de maneras de congregarse “destinando políticas y fondos monetarios para el impulso de este tipo de proyectos, sin embargo, estas iniciativas tienden a volverse totalmente dependientes del Estado” (p.28), siendo esta una de sus principales limitancias a futuro, una dependencia a fondos concursables, subvenciones, asignaciones directas que cambian el sentido de la organización, contradiciendo así en esencia los principios de la autogestión como movimiento emancipador, antiautoritario “cediendo por completo su existencia a la voluntad política del gobernante de turno” (Coronel, p.29).

### ***2.2.2 Organizaciones de Autogestión Cultural***

Ahora se introduce al lector directamente al campo de la autogestión cultural, recordemos que en la economía cultural hay tres características que moldean las estrategias y modelos en las organizaciones, algunas cuentan con fondos privados, inversionistas, mecenas y otras dependiente del estado, es por eso que cuando hablamos de organizaciones autogestionadas en lo cultural debemos aclarar sus diferencias y sus límites, ya que fácilmente podemos entrar en una bucle filosófico sobre la etimología de la palabra en sí misma, entendiendo que si la autogestión es la -autonomía y gestión de uno mismo-, entonces todas las organizaciones privadas o públicas son autogestionadas por que se -sustentan a sí mismas- por medio de sus

estrategias y gestiones. En ese sentido cabe resaltar los principios que caracterizaron los movimientos autogestionados, que claramente son los encargados de dibujar fronteras entre un organismo y otro, ya que estas son las bases de la autogestión. Es por eso que esas características con las que este fenómeno autogestivo se manifiesta, están directamente relacionadas al movimiento de emancipación del poder y su carácter colectivo, más que un mero fin económico, recordemos que Bourdieu sugiere “El campo cultural es un espacio de luchas por la legitimidad, donde los actores sociales buscan imponer su visión legítima del mundo” (1993, s.p), un espacio donde se busca mostrar la interpretación de sus vidas, oficios, saberes.

En cuanto a las organizaciones autogestionadas en la cultura generalmente las personas que desarrollan actividad artística o cultural, por ejemplo danza, música, teatro y cuya organización es mínima (estructura organizacional, número de personas) son ellos mismos los encargados de autoadministrarse, “Esta labor, que puede ser realizada por los mismos creadores, en el cual ellos se encargan de llevar todos los trámites necesarios para gestionar espacios, publicitarios (marketing), comercialización y evaluación de resultados.” (Perez, 2022, p.32), poniendo en evidencia la gran labor que tienen dichos actores porque su labor no solo se centra en producir su materia prima (artística-cultural) sino que también deben preocuparse por administrar (producir-gestionar).

De esta forma estos agentes culturales se presentan atendiendo a sectores donde hay una clara limitación institucional, comprobando que son ellos mismos los encargados de llevar el acceso a la cultura. En conclusión, la autogestión cultural “Es la capacidad de crear proyectos culturales que satisfagan y den cabida a sectores no atendidos por el Estado, que sean la contraparte a la cultura manejada por las instituciones oficiales de cultura, fomentado el desarrollo de artistas y culturas alternativas” (Mendoza, 2011, p.65), sectores que hoy en día representan gran número de ciudadanos. Ahora bien, este modelo también cuenta con unas limitantes, las cuales variarán en cada proceso, pero dependiendo de cómo logren integrar estas categorías se refleja el alcance de y la permanencia de los objetivos en sus proyectos, a esta permanencia (durabilidad)

nosotros lo nombraremos para términos de esta investigación como sostenibilidad; la cual se determina por su desarrollo en el tiempo.

### **2.2.3 Autogestión y Poder Democrático**

Hemos visto hasta ahora como el término de “autogestión” ha tenido un largo recorrido desde su nacimiento, los diferentes contextos donde se usa, las diferentes organizaciones que se movilizan de manera colectiva, autónoma, es por eso que dentro de este apartado es importante profundizar en una de las características más representativas de los modelos autogestionados (el poder y la representación). Rosanvallon (1979) parte del planteamiento que la autogestión se define como ejercicio colectivo de la decisión, en la cual debe participar cada uno de los miembros del colectivo u organización, convirtiéndose en “la posibilidad de intervenir directamente en cada uno de los problemas que nos conciernen. Se concibe también como práctica viva de una verdadera democracia.” (1979, p.1). Esto quiere decir que en las organizaciones autogestionadas es muy importante la participación directa de los involucrados en la toma de decisiones, esto es lo que se considera precisar cómo una democracia verdadera, una verdadera posesión del poder.

El autor Rosanvallon para hablar de la participación y la representación del poder nos introduce un término interesante denominado “entropía democrática” la cual considera como la degradación de la energía democrática, la entropía democrática cubre así dos aspectos importantes: “la calidad de la representación por un lado y la de la participación directa por otro” (1979, p.1), lo cual sugiere que todas las democracias caen en este desgaste de la representación y en una degradación de la participación. Entonces cómo se configura la autogestión en este código democrático actual, si uno de sus principales principios es mantener una colectividad y equidad participativa, qué sucede en ámbitos donde el mercado puntea las normas, Rosanvallon sugiere que “si la autogestión no puede asimilarse de cerca o de lejos a la democracia popular, es precisamente porque se niega a resolver el problema de la democracia reduciéndolo a

una finalidad.” (1979, p.8), esto considerando que la autogestión es una acción que tiene un hacer constante, es decir que se mantiene viva, de manera que para la autogestión democrática del proceso no puede considerarse como más finalidad democrática del poder.

Es por eso que la autogestión se concibe como una práctica o acción política realista, porque entiende que en la democracia perfecta no existe, la autogestión no cree en la utopía social del mundo perfecto que se genera con la democracia absoluta “La autogestión se concibe como una práctica/doctrina política realista: es un realismo democrático.” (p.9). Esto quiere decir que la autogestión definida como ejercicio colectivo del poder no puede construirse sino a partir de una concepción realista del poder “En este sentido podemos decir que la autogestión es una antiutopía.” (p.9), es por eso que la autogestión no es solo una aspiración social, es la expresión concreta de la búsqueda de un poder colectivo.

Es por eso que la autogestión se convierte en un verdadero realismo democrático porque según Rosanvallon se basa en el análisis de los obstáculos al poder, más no se define a pesar de ellos, siendo una doctrina política revolucionaria, ya que se contrapone a una de las limitantes en la democracia que es el poder de la autoridad ya que “todo poder sobre un individuo o sobre un grupo es a la vez el producto de una coacción directa y de una adhesión voluntaria. La autoridad es a la vez impuesta desde fuera e interiorizada” (p.12), ese poder entonces se crea en el sentido de autoridad jerárquica por eso para que exista el poder colectivo no basta con suprimir la autoridad del estado y el mercado ya que “La autogestión supone la posibilidad de ir superando progresivamente la sumisión a la autoridad. Pero la herencia es pesada: la ideología autoritaria se halla interiorizada desde la infancia y la figura del Padre protector se identifica con el rostro del jefe. (Rosanvallon, 1979, p.12).

Una de las propuestas de Rosanvallon en relación a una buena práctica de la autogestión y el poder democrático, que supone ser el camino que las organizaciones deben seguir para lograr su emancipación corresponde a “la socialización de la técnica de dirección” (p.13), entendiendo esta como el primer acercamiento a una sociedad

colectiva, que ya está entrando en un proceso de autogestión, una organización de personas que como primera acción de organización socializan su manera de dirigir el proceso, lo que en perspectiva luego venga a construir una horizontalidad del poder, el problema de los lugares de poder es que “el problema del poder no puede reducirse al del sujeto del poder; es también el de su objeto. La autogestión quiere ser un cambio del sujeto y objeto del poder” (Rosanvallon, 1979, p.15).

Otro de las características mencionadas por el autor, importantes para resaltar, es que dentro de una verdadera autogestión debe existir una horizontalidad de la información “permitir una verdadera circulación de la información técnica entre todos los interesados ... La jerarquía de la información reproduce la jerarquía del poder” (Rosanvallon, 1979, p.13), es por eso que la información en la autogestión debe ser compartida por igualdad, y debe llegar en igualdad de partes a cada uno de los integrantes y no generar una entropía democrática o pérdida de la representatividad, esto realmente se refiere a la circulación de la información ya que “no puede ser sólo una información descendente, sino también ascendente. El poder es también la posibilidad de ser productor de informaciones.” (p.12), esto quiere decir que hay un intercambio de poderes, tanto receptor como productor de información “social y técnica” (p.13), una verdadera democratización de la información.

Es importante definir que dentro de las organizaciones autogestionadas no se suprime la función directiva o de dirección, es decir que se modifica a tal forma que se construyen pequeños núcleos de representatividad, la cual representan a la mayoría, estos núcleos están sujetos a métodos de organización para evitar que la función de dirección no “acabe por identificarse con sus representantes” es por eso que se trabaja bajo los principios de rotación y el derecho de revocación. (Rosanvallon, 1979, p.14) Es por eso que dentro de estas organizaciones es importante la mayor participación de cada uno de los integrantes, para que pueda existir esta rotatividad de la que habla Rosanvallon, lo que implica que los dirigentes potenciales abundan.

De igual manera menciona el autor, que es importante resaltar que la única manera de que realmente funcione la organización autogestionada es que no haya grandes

brechas económicas entre sus representantes, y el resto del grupo. Es decir que nadie tenga una situación más privilegiada que otro, sólo así se encontrará un verdadero equilibrio. De igual forma la autogestión “no implica la actividad de todos y cada uno en los diferentes lugares de la vida social empresa” por el contrario “supone para cada individuo la definición de prioridades personales en los centros de interés” La condición y la consecuencia son la constitución de una “sociedad multidimensional en la que el trabajo no sea el único centro de referencia” (Rosanvallon, 1979, p.16), esto supone un elemento importante de comparar con los casos múltiples que se estudiarán en esta investigación.

En conclusión, el autor reflexiona sobre las limitaciones de estos procesos autogestionados, entendiendo que sus principios colectivos dificultan su ejecución en un mundo que cada vez tiende más a lo capitalista, a lo privado, es por eso que su modelo de gestión “sólo es posible en unidades de pequeñas dimensiones: la autogestión de un taller es posible, e incluso quizás la de todo un departamento de las fábricas Renault, pero no el conjunto de esta empresa pública. (Rosanvallon, 1979, p.14) esto refiere entonces que la práctica de la autogestión es más compleja en grupos sociales más amplios, quizá por lo que él denomina como la pérdida del poder y de la representación, una entropía democrática. De esta forma concluimos este apartado concretando que la autogestión se basa entonces en darle el poder a la comunidad “Sin poder popular es imposible que haya autogestión, es por esto por lo que no se puede ignorar el tema del poder, porque es la base del futuro libertario que se busca.” (Coronel, 2015, p.25)

De esta manera se presenta a modo de resumen las características o principios necesarios que caracteriza a la autogestión y sus orígenes:

<b>Cuadro de características de la autogestión según Rosanvallon</b>	
Poder y representación	La calidad de la representación por un lado y la de la participación directa por otro. La autogestión supone la posibilidad de ir superando progresivamente la sumisión a la autoridad.
Antiutopía	Porque entiende que en la democracia perfecta no existe, la autogestión no cree en la utopía social del mundo perfecto que se genera con la democracia absoluta.
la socialización de la técnica de dirección	Lo que en perspectiva luego venga a construir una horizontalidad del poder, el problema de los lugares de poder es que el problema del poder no puede reducirse al del sujeto del poder.
horizontalidad de la información	La jerarquía de la información reproduce la jerarquía del poder, es por eso que la información debe llegar por igual a todas las partes del colectivo.
Producción de información	No puede ser sólo una información descendente, sino también ascendente. El poder es también la posibilidad de ser productor de informaciones.
Pequeños núcleos de representatividad y la circulación del poder	Es por eso que se trabaja bajo los principios de rotación y el derecho de revocación, para que los representantes no se identifiquen con el poder. También se refiere a que la autogestión se desarrolla mejor en pequeños círculos, más que en grandes organismos sociales.
Construcción multidimensional	No implica la actividad de todos y cada uno en los diferentes lugares de la empresa, por el contrario busca que cada individuo prioridades personales en los centros de interés

*Tabla # 2; Fuente: elaboración propia a partir del autor Rosanvallon (1979)*

#### **2.2.4 Hegemonía y Contrahegemonía en el contexto cultural**

Durante todo el desarrollo de esta investigación se ha hablado de hegemonía y contrahegemonía, es por eso que se considera necesario definir los parámetros de estos conceptos, y su implicancia dentro de la gestión cultural, su relación con el entorno autogestionado y cómo se manifiesta en las organizaciones culturales.

En primera medida la hegemonía según Barrera & Vargas (2022) “se consolida principalmente en dos ámbitos: la sociedad política y la sociedad civil” (p.34), de manera que en la sociedad política se encuentran medios como, la administración del gobierno, el control del estado, las instituciones políticas, la policía, el ejército, la fuerza aérea, entre otros. Mientras tanto la sociedad civil se manifiesta por medio de las instituciones y organizaciones privadas, las cuales “dan sentidos en la sociedad, como la cosmovisión, arte, educación, medios de comunicación masivos y la religión” (2022, p.34), las cuales determinan las características culturales de un territorio, maneras de producir y de organizarse.

De esta manera nos encontramos con estas dos características hegemónicas que determinan parte de la estructura social, las cuales también se convierten en las limitantes y esto hace que sus significados tomen un valor crucial en la vida y en nuestros organismos sociales “familia, iglesias, escuelas, sindicatos, partidos, medios masivos de comunicación, son algunos de estos organismos, definidos como espacio en el que se estructura la hegemonía de una clase” (Barrera & Vargas, 2022, p.35), todos estos organismos influyen de manera directa en cada aspecto de un persona en sociedad y si hablamos de las organizaciones sociales configuran normas donde cada vez más se rige por el mercado, la demanda, entre otras.

Si se dialoga en el campo de lo cultural surgen preguntas de cómo influye este sistema hegemónico en su configuración y desarrollo social, entendiendo que la dominación del mercado será lo que impulse el desarrollo en ciertos sectores, Barrera & Vargas reflexionan en torno a esto que la hegemonía cultural no se refiere nunca a la victoria o a la dominación pura, refiere a cambios en la balanza de poder en las relaciones de

cultura “a cambios en las disposiciones y configuraciones del poder cultural, no trata de salir de él.” (2022, p.36). Qué pasa entonces con esas culturas que no se adaptan a lo que se considera dentro de lo normal, cómo sobreviven o cómo se configuran en este sistema, hasta dónde el control limita el desarrollo de estos organismos. En esa medida los sentidos propios de una cultura no pueden definirse por sistemas tan estructurados, su propia naturaleza siempre la empuja a buscar otros caminos, porque es un campo vivo, es por eso que “una cultura es capaz de disputar relaciones hegemónicas cuando es capaz de crear nuevos sujetos y movimientos que transmitan una visión del mundo alternativa” (2022, p.36), es por eso que aquellas culturas que no se adaptan a la configuración y que buscan sus propias verdades, que están en disputa con lo establecido, y por medio de su práctica generan una versión alternativa del mundo, una visión “contrahegemónica”.

Las prácticas culturales contrahegemónicas pueden llevarse a cabo tanto en pueblos, comunidades o incluso en la academia, pero siempre y cuando se ejecuten más allá de lo teórico. Deben mostrarse en oposición no sólo ante las prácticas hegemónicas en sí, sino también ante sus símbolos y narrativas; lo contra hegemónico está en oposición al autoritarismo. Y la alternativa contra la expansión de lo hegemónico, radica en construir otros patrones sociales que propongan equidad e igualdad de derechos. (Barrera & Vargas, 2022, p.37).

Es así como nace este concepto de lo contrahegemónico en la cultura, corresponden a una visión diferente de la historia corresponde a aquello que intenta construir conciencias políticas, desde la autonomía y la diversidad, en respuesta a estos patrones establecidos, incorporando “la relevancia de los saberes propios y reconociendo a su vez el peligro que provoca aceptar una historia única” (Barrera & Vargas, 2022, p.37). Peligro que cada vez más en la actualidad se va haciendo presente, ya que poco a poco se adoptan culturas impuestas, al igual que se replican creencias heredadas, es así como las organizaciones culturales contraculturales, buscan ser la contraparte de la cultura obligada expuesta por el mercado y el estado, en conclusión podemos afirmar que una práctica cultural contrahegemónica “se

constituye como una oportunidad para el encuentro de saberes, lo que permite ser un puente entre distintos tipos de pensamiento” (Barrera & Vargas, 2022, p.37), mientras que las hegemónicas buscan unitariedad, ser partícipe de una sola historia, y en algunos casos no permiten permear otros saberes, otras formas de diálogo.

### **2.2.5 La Cultura Libre y su Relación con la Autogestión Cultural**

Los autores que hablan de la producción cultural a partir de lo colectivo nos presentan otra mirada de lo que para nosotros podría entenderse como formas de “autogestión cultural” esta mirada abre la discusión a otros términos como el de “la cultura libre” el cual es definido en el artículo *Lineamientos para generar el valor colectivo* por los autores Lopez & Bustamante (2021), para determinar cómo algunos organismos del sector cultural y creativo en Colombia se caracterizan por trabajar la cultura libre, y el derecho en la participación cultural (tema que también menciona Rosanvallon); esta investigación primero nos expone el valor económico que genera el sector creativo en el país, para luego centrarse en los lineamientos y bases para efectuar una gestión cultural colectiva o de cultura libre, además de señalar sus aspectos más importantes como el compartir de saberes, tanto técnicos como intelectuales, además promover el liderazgo y participación activa dentro de la organización. Lopez & Bustamante (2021) señalan que las organizaciones de cultura libre se pueden definir como aquellas donde

La colaboración representa un pilar (...) la gestión de sus bienes y proyectos culturales se basa en redes de trabajo colaborativo conformadas por colectivos, asociaciones y actores culturales que se unen por un objetivo común y comparten recursos técnicos, tecnológicos, financieros e intelectuales, crean en colectivo, permiten replicar sus proyectos y estos se financian de manera colaborativa desde la gestión de cooperación internacional. (Lopez & Bustamante, 2021, p.13).

De esta manera la colaboración se refleja en el apoyo mutuo entre integrantes, el compartir de saberes y conocimientos, los liderazgos compartidos, la conformación de equipo y el desarrollo de actividades en torno a un propósito común, muy parecidos a los propósitos o principios de los grupos autogestionados anarquistas que se hablan al inicio de este capítulo, aunque “Gran parte de las organizaciones que trabajan desde la cultura libre son colectivos o proyectos culturales informales, que no cuentan con estructuras organizacionales, ni lineamientos de gestión” (p.12). Situación que se ponen como limitantes y afectan la perdurabilidad de la organización o del proyecto, ya que esta carencia organizativa va desdibujando los objetivos de la organización. Por esa razón para perdurar “se hizo necesario proponer lineamientos para orientar de manera eficiente los procesos de gestión cultural de las organizaciones de cultura libre y así, contribuir al fortalecimiento de sus estrategias de sostenibilidad” (Lopez & Bustamante, 2021, p.12), la cual se manifiesta en los años de trayectoria de la organización y el equipo de trabajo.

Tras analizar algunas organizaciones de cultura libre en Medellín y conocer más sus características, se encuentra que estas se definen a sí mismas “como sistemas abiertos que se adaptan a las necesidades y expectativas de creación y comunicación de los ciudadanos a partir de prácticas colaborativas, buscan el desarrollo colectivo que perfecciona y evoluciona en una acción de beneficio mutuo”(p. 17), en definitiva la cultura libre se centra en la colectividad y bien común de un territorio, impulsado por sus mismos habitantes, cabe resaltar que estos referentes colombianos comparten los principios autogestivos mencionados por Rosanvallon. Otra característica que se encuentra es que el público “puede moverse entre el rol de consumidores, creadores y distribuidores de contenidos cultural, en este sentido asumen la figura de prosumidores ... no se limita a consumir información y contenidos, sino que también se involucra en su producción.” (Lopez & Bustamante, 2021, p.13), siendo así un verdadero convivio cultural, donde el espectador pasa de ser pasivo a ser un espectador activo, en donde todos forman parte de ese poder cultural.

Ahora, uno de los datos valiosos a mencionar sobre las posibilidades de estos sistemas de cultura libre es que según Lopez & Bustamante (2021) promueven “un modelo económico sostenible basado en la explotación de un recurso inagotable, la creatividad” (p.11). Siendo esta la fuente principal de creación para los artistas y gestores. También podemos encontrar otras características que se desprenden como “el uso de elementos como la creatividad, la innovación y la tecnología generan procesos sostenibles de producción y circulación de bienes y servicios culturales libres y abiertos” (p.15). Como se observa es un compilado de acciones que juntas permiten la sostenibilidad y a su vez la libertad y accesibilidad que caracteriza la cultura libre la cual entiende el acceso como la posibilidad de la ciudadanía de crear y disfrutar las manifestaciones culturales, por esta razón, comparten no solo sus bienes culturales, sino también sus modos de producción y gestión,

### **2.3 La Gestión y Autogestión Cultural en el Teatro**

A continuación, se presenta el siguiente apartado el cual busca entrar en detalle a lo relacionado con el tema de esta investigación, autogestión en el contexto del teatro. Se comienza por resaltar lo propuesto por Barrera & Vargas (2022) los cuales hablan en relación de los métodos con los que se ha venido trabajando el teatro en Latinoamérica, entendiendo que al ser una actividad tan antigua hay muchos agentes que realizan esta práctica. Las autoras proponen partir de identificar en el teatro el sentido social (o como lo llama Rosanvallon su carácter democrático del poder), el cual busca métodos de acercar cada vez más estas prácticas a la comunidad, de manera que sobrepasan las limitaciones organizacionales en un grupo social.

Existen variados métodos con los que se ha trabajado en el teatro con sentido social, entre ellos, encontramos el “Teatro Foro, Teatro del Oprimido, Teatro Playback, Teatro callejero, Teatro Comunitario, Teatro Espontáneo” (p.14), estos tipos de prácticas teatrales tienen como efecto la problematización de la creación colectiva y se transforman en el eje central de estas prácticas, de manera que buscan una

construcción del tejido social. Algunos autores que trabajan estos métodos colectivos son Paulo Freire y Augusto Boal, quienes difunden la posibilidad metodológica de generar transformaciones sociales por medio del teatro, desde la toma de conciencia, problematización, visibilización y politización de la realidad social, poniendo en consideración temas clave mediados por procesos que se volvieron más integrados, “Desarrollando con ello, la propuesta de que el pueblo como espectador pasivo del teatro se convierta en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática.” (Barrera & Vargas, 2022, p15).

En países como Argentina en la década de los 80 ´s post-dictadura se conforma la Red Nacimiento de Teatro Comunitario con los “Grupos de Teatro Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas”. Para luego, llegar a conformar más de 40 grupos con un promedio de 50 integrantes cada uno, una representación enorme de las clases más bajas. (p.16). Esto como consecuencia de una necesidad de transformar las medidas hegemónicas que en dictadura eran impensables el número excesivo de organizaciones y de participantes demuestra la clara participación de la comunidad y como necesitaban un espacio de reconocimiento y de emancipación, lo cual encontraron en el teatro.

Bajo este contexto de liberación en Chile por ejemplo se crea el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano (ENTEPOLA) en los años 1987/ 1995 en plena dictadura Pinochetista, resultando ser una experiencia importante de relevar para el desarrollo del teatro social con sentido social en Latinoamérica, ya que su principal deseo era esto que menciona Rosanvallon como antiautoritario. Esta iniciativa a partir del 2006 se expande internacionalmente con un reconocido circuito de teatralidades populares, políticas y comunitarias, que permitieron diversos encuentros autogestionados por los propios grupos en cada país. (p.17) En el año 2021 ENTEPOLA se acaba, las principales razones se sustentan en el “considerable desgaste que tuvieron sus organizadores durante años, al no conseguir un financiamiento estable ni contar con las voluntades políticas necesarias para esta iniciativa transformadora” (Barrera & Vargas,

2022, p.17). Desgaste que de alguna manera enfrentan las organizaciones que utilizan este tipo de gestiones.

De esta manera los autores mencionan que, durante la dictadura militar en Chile, a partir de sus inicios en 1973 se comenzaron a expandir medios de comunicación “que censuraron e intervinieron a conveniencia, de manera que el rol de denuncia se movió al artístico” (p.18). Es donde el teatro recibe esta necesidad de denuncia por parte del pueblo oprimido, y se presta como un espejo de reflexión sobre los problemas sociales del momento. De esta forma, no sólo se dedicó a denunciar la opresión, sino que también se expresó como un teatro anunciador y educativo, “al crear espacios para la reflexión crítica con destreza comunicacional.” (Barrera & Vargas, 2022, p. 18)

Uno de los hitos importantes que marcaron a Chile de dictadura fueron los movilizadores por Radrigán a partir de 1979 quien se convierte en un reconocido dramaturgo popular, le dieron el título del “dramaturgo de los marginados, que montaba las obras como fuera por las poblaciones, villas y barrios, con dos tarros de leche como focos” (Barrera & Vargas, p.19), esto en respuesta al deterioro y poco presupuesto, lo que no limitó su carácter de resistencia, tiempo después Andrés Pérez lleva a escena a la Negra Ester, una obra teatral basada en las décimas autobiográficas que refleja los problemas sociales que atraviesa Chile en ese momento. “Esta obra dió pie para la formación de la compañía Gran Circo Teatro y a un fenómeno teatral masivo que tomó carácter internacional.” (Barrera & Vargas, 2022, p.21). Tiempo después comenzaron a surgir espacios de resistencia como es la historia de Matucana 100 que pasó de ser un terreno de bodegas abandonado, a ser un activo centro cultural autogestionado por artistas y vecinos del sector.

Matucana 100, fue un espacio que a través de una administración autogestionada se volvió sumamente atractivo, por lo que las autoridades políticas se hicieron presentes y propusieron una administración compartida, a la cual, Andrés Pérez como director de la compañía a cargo, se opuso tajantemente. (Barrera & Vargas, 2022, p.22).

Esto demuestra cómo el estado limita la gestión de las organizaciones, un proceso que nace como sugestionado pierde su valor social en el momento que el estado interviene y se hace cargo de éste, “con el tiempo la trayectoria y el trabajo de Andrés Pérez fueron reconocidos a nivel nacional es por eso que desde el 2007 se fijó por ley que el día 11 de Mayo, en honor a él se celebra el día nacional del teatro; en conmemoración a su gran aporte a las artes escénicas” ( Barrera & Vargas, 2022, p.22) Esto como un recuerdo de su labor autogestiva, su resistencia, su colaboración y aporte al desarrollo del teatro autogestionado en Chile.

### **2.3.1 ¿Qué es ser Sostenible en el teatro?**

El término sostenibilidad actualmente se le vincula con el desarrollo sostenible de la sociedad, de una organización o de una cultura, buscando que esté encaminado a la preservación y el cuidado de los recursos naturales. Según el Diccionario de la Real Academia Española, el concepto de sostenibilidad aplicado en la economía se define como aquella que se puede mantener durante largo tiempo sin agotar los recursos o causar grave daño al medio ambiente. Una mirada más contemporánea es la ofrecida por la ONU que indica que la sostenibilidad consiste en satisfacer las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras de satisfacer sus propias necesidades, “el desarrollo sostenible requiere un enfoque integrado que tome en consideración el desarrollo económico y social, así como la protección del medio ambiente” (Iranzo, 2022, p.11), exponiendo su carácter fenomenológico de preservación de los medios naturales.

Por otra parte algunos autores piensan que la sostenibilidad involucra más que un aspecto económico, sustentando que la sostenibilidad entonces involucra elementos simbólicos y sociales, tal como lo menciona Canclini la sostenibilidad cultural “no debe medirse únicamente en términos económicos, sino en la posibilidad de que los actores culturales puedan mantener su producción simbólica, su identidad y su vínculo con las

comunidades a lo largo del tiempo, incluso en contextos adversos” (Canclini, 1999, p.163). Por lo tanto la sostenibilidad va más allá del financiamiento, responde también al entorno y a las políticas culturales establecidas para que se sostenga una organización, entorno que está en movimiento, políticas culturales que se van desarrollando en relación a las problemáticas que surgen como sociedad, es por eso que “La sostenibilidad del desarrollo cultural requiere fortalecer las capacidades locales para crear, producir, distribuir y disfrutar de bienes y servicios culturales, promoviendo la diversidad y asegurando la continuidad de las prácticas culturales en el tiempo” (UNESCO, 2009, p.12).

A partir de esto podemos decir que la sostenibilidad en el contexto teatral no solo involucra la perdurabilidad de las compañías en el tiempo, sino también involucra aspectos sociales tales como la participación colectiva, el compromiso personal y los símbolos que se producen en ella. En un ejercicio comparativo podríamos decir que un punto de encuentro entre la autogestión y la sostenibilidad es que ambas se proyectan en un código de participación de la comunidad, de cuidado del organismo, preservación de la materia prima y de construcción de redes de colaboración, tal como sucede en las compañías autogestionadas de teatro independiente, de manera que “Las prácticas culturales sostenibles son aquellas que se sostienen en el tiempo gracias a la colaboración, el afecto y el compromiso de las comunidades, más que por el apoyo institucional o el mercado” (Fernández & Rendueles, 2012, p.45), y en efecto son estas las que configuran su factor de tiempo, organización y trayectoria de la organización, que reflejan su carácter sustentable.

### ***2.3.2 Cómo se Sustenta el Teatro en Chile en la actualidad y sus Principales Problemáticas***

Cuando entramos a indagar directamente en Chile como se sustenta el teatro, además los diferentes modelos de gestión que articulan los diferentes organismos sean públicos o privados encontramos la investigación de Brodsky & otros (2021) denominada: *¿Cómo se sustenta el teatro en Chile? Análisis de las lógicas de producción y*

*financiamiento de las obras*. En la cual se encuentran algunos indicios interesantes los cuales ayudan a delimitar el marco contextual en el cual se enmarca esta investigación ya que nos presenta datos demográficos que dan información exacta de cómo se sustenta el teatro en el país, las diferentes estrategias y modelos de gestión para subsistir, la autogestión y el trabajo de los artistas de las artes escénicas, entre otros.

Los autores mencionan que de acuerdo con el catastro realizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio entre marzo y abril de 2020 denominado: *Catastro Estado de Situación Agentes, Centros y Organizaciones Culturales*, el cual arroja datos importantes como que “el 77% de los encuestados que trabajaba en el ámbito del teatro se encontraban en una situación económica mala o muy mala” (Brodsky & otros, p.4), dato que parece perturbador ya que la práctica teatral se asimila con la precariedad laboral, de manera informal y cada vez más lejana de una estabilidad. Estos datos muestran una problemática clara con relación a la sustentabilidad del teatro chileno, ya que sus trabajadores se encuentran en un proceso cultural donde aumenta el cierre de teatros y también la dificultad para emplearse siendo artistas, los pocos contratos que hay entre otras cosas.

Ante esto los autores sostienen que “la creación y producción teatral que realizan compañías y trabajadores independientes presentan grandes dificultades para sustentarse por medio de la venta de entradas a las obras u otra forma de comercialización del producto final, que es la representación escénica.” (p.5), demostrando una problemática para la sostenibilidad, porque el valor de venta de entradas nunca suplirá el costo total de una producción, y menos en las autosustentadas, esto claramente es una problemática que el estado ha identificado desde hace tiempo pero lamentablemente resaltan que “ las herramientas públicas, mayoritariamente fondos concursables, no alcanzan a cubrir toda la producción teatral que se genera en el país, y muchos colectivos ni siquiera hacen el intento de captar dicho financiamiento” (Brodsky & otros, p.5), porque entienden que ya hay una brecha hegemónica en cuanto aspectos : legales, técnicos, administrativos (personalidad jurídica, trayectoria) dejando por su parte unos marginados por la concursabilidad.

Entonces sin el apoyo del estado y con una venta de boletas que no logran ser el sustento de las compañías teatrales, cómo es que algunas logran una perdurabilidad o sostenibilidad, en relación a esto el estudio sostiene que “En este escenario, los artistas, técnicos y gestores teatrales recurren principalmente a sus redes cercanas, de amigos, colegas y familiares, para levantar sus obras, además de entregar su trabajo no remunerado e incluso su capital económico” (p.5), dejando una realidad cruda, precaria. Si bien el estudio realizado sostiene que la actividad teatral se puede sustentar de 2 elementos principales que serían: “el financiamiento estatal, que cubre una proporción menor de las obras y procesos; y la inversión de tiempo y recursos que realizan los propios trabajadores del teatro y sus amigos y familiares” (Brodsky & otros, p.6), no es en sí misma, esta estrategia, una fuente viable de progreso laboral porque en algún momento los amigos y la familia no podrán sostenerse como únicos consumidores o usuarios de los productos teatrales.

Otra problemática que evidencia los datos demográficos está relacionada con la centralización de la cultura, la cual se refleja en la cantidad de espacios culturales asentados en un territorio, lo cual muestra que en el año 2018 existían en el país 189 espacios que pueden ser considerados como salas de artes escénicas, ubicándose en mayor proporción en la Región Metropolitana con un (32%) y en segundo lugar la región de Valparaíso con un (14%). A pesar de que Valparaíso se encuentra en segundo lugar, hay una gran brecha en relación al 32 % que acumula la región principal “en definitiva, la formación en teatro se encuentra fuertemente centralizada en la Región Metropolitana, tanto los espacios formales como informales, lo que tiende a producir una concentración de profesionales en esta zona” (Brodsky & otros, p.12-16) y a reducir las posibilidades de las compañías que son de regiones.

Cuando se analiza la formación académica de estos sectores artísticos encontramos que “los datos del Catastro de Artes Escénicas (2015), la gran mayoría (el 80%) de los(as) agentes teatrales encuestados(as) se formó en alguna universidad, instituto o academia” (p.12), esto es un dato positivo en cierta forma ya que nos encontramos con

artistas formados, capacitados y profesionales en sus áreas, pero si es correcto afirmar que esta formación no sule todas las necesidades, ya que no abarca conceptos como gestión, sostenibilidad, administración, de manera que aun es muy normal que “en teatro no suele hablarse de procesos de comercialización, ya que en general no existe un producto material que sea intercambiado, sino que se trata de obras que se exhiben o presentan en vivo” (Brodsky & otros, p.9) visibilizando una limitante y dificultad en materia de sostenibilidad de las compañías, su proyecciones y circulaciones en el medio comercial.

Otro punto importante resaltar es que las compañías teatrales en Chile tienen dos modalidades de conformación: primero como una actividad espontánea, donde varios intérpretes comparten un mismo proyecto artístico, y la segunda por iniciativa de una persona que convoca, recluta artistas en su propuesta “a medida que el modelo organizacional de la compañía se va consolidando y formalizando, también se complejiza su estructura interna, distribuyendo roles y tareas definidas dentro del equipo: dirección, producción, diseño gráfico, diseño escénico, dramaturgia, comunicaciones y música” (p.13), que son asumidas en mayor parte por los actores, que no solo cumplen un rol artístico dentro de sus compañías, de igual manera se presentan dificultades ya que “dadas las condiciones del ecosistema artístico chileno, las compañías suelen ser agrupaciones inestables, obligadas a conformarse y deshacerse dependiendo de los proyectos teatrales y las fuentes de financiamiento existentes” (p.13), además de eso sumarle que “la baja formalización de las compañías afecta sus posibilidades de conseguir financiamiento estatal o a través de instrumentos como la Ley de Donaciones Culturales” (p.13), instrumentos que se presentan como alternativas para ciertos sectores, por otra parte las que trabajan de manera independiente generalmente “se financian por medio de los aportes de sus propios integrantes o a través de actividades alternativas como fiestas o talleres. la posibilidad de maduración de una compañía depende de la obtención de recursos por medio de fondos concursables.” (Brodsky & otros, p.13), siendo esta una limitante y una barrera para muchas compañías teatrales, porque la compañía que no gane un fondo no podrá ser validada por sus pares.

De esta forma la sostenibilidad de las compañías dependerá de varios factores, uno de ellos será “la red de cooperación y las actividades colectivas que se llevan a cabo para que la obra logre ser lo que finalmente es.” (p.8). De manera que “esto implica que las posibilidades del artista no son infinitas, sino que están constreñidas por sus vínculos y dependencias con los demás agentes del mundo del arte y por las convenciones que rigen la relación entre el artista y la audiencia”. (Brodsky & otros, p.8). Siendo precisamente los y las creadores los que sostienen espacios culturales incapaces de generar producciones propias, de manera que estas salas solo se presentan como espacios de tránsito o vitrina, más no creadores y gestores de lo cultural.

A continuación, se presenta un cuadro el cual recoge unos elementos importantes sobre las estrategias de producción que utilizan las compañías de teatro independiente en Chile el cual para efectos de esta investigación permitirá caracterizar las principales problemáticas en sus desarrollos organizacionales.

<b>Cuadro de algunas estrategias de producción en las Compañías de teatro Independiente</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• La producción es asumida entre todos los integrantes de la compañía, quienes se dividen las tareas y actividades en relación con las necesidades que vayan surgiendo a lo largo del proceso creativo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La producción es asumida por un integrante de la compañía, con o sin experiencia en la materia, quien también puede participar como actor de algunos de los montajes.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• La producción se concentra en el rol del director, quien puede o no apoyarse en el resto de los integrantes para la realización de algunas tareas específicas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La producción es realizada, en la minoría de los casos, por un agente externo (Cisternas et. al. 2015, p. 41).” (p.14)</li> </ul>

*Tabla # 3; Elaboración propia a partir del texto (Brosky & otros ,2021)*

El cuadro anterior refleja que en la mayoría de los casos en el teatro la misma compañía se hace cargo de su producción, en algunos casos van aprendiendo a medida del hacer, no necesariamente la producción se articula a conocimientos previos de la materia, por su parte es como un campo no conocido por los actores de teatro. De igual forma estas prácticas de producción se han ido profesionalizando a medida que pasan los años “A través de la aparición de empresas productoras y otros agentes especializados en este rol, no todas las compañías cuentan con un agente enfocado únicamente en esta labor” (Brodsky & otros, p.14). Esto dependerá de la maduración de las compañías, donde la producción deja de ser responsabilidad del equipo creador, hasta lograr un equipo donde la producción es cumplida por un rol externo. Es entonces innegable que las condiciones de precarización de la cultura y limitación institucional se refleja en falta de espacios, fondos, formación, y demás aspectos que se han mencionado en este apartado, las brechas son cada vez más altas ya que algunos datos afirman que “Investigaciones realizadas en distintas partes del mundo muestran que en general las actividades artístico-culturales se desarrollan en condiciones de precariedad.

El estudio *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile*, realizado el 2014 por el OPC en el marco del *Proyecto Trama* (p.22), presenta en porcentajes las características de empleabilidad que son comunes en el ámbito cultural- teatral, a partir del cual se propone la siguiente tabla.

<b>Cuadro Porcentajes de Trabajadores de la cultura y Formas de Empleo</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• El <b>88,3%</b> de los trabajadores de la cultura no cuenta con un contrato de trabajo para su actividad artística. Sólo el <b>27,6%</b> tiene contrato mientras que en Chile el promedio es que el <b>58,1%</b> de la población posee uno.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El <b>37,2%</b> de los trabajadores culturales no está afiliado a ningún tipo de previsión para la vejez.</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Más de la mitad <b>56,6%</b> de los trabajadores de la cultura se desempeña de forma independiente o por cuenta propia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las tasas de desocupación son más altas que la proporción de cesantes a nivel país.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• El <b>28,7%</b> de las personas encuestadas para el estudio no esperaba recibir ningún tipo de remuneración por la actividad artística desarrollada en el último mes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los trabajadores de la cultura cuentan con altos niveles formativos, que no se corresponden con la informalidad e inseguridad laboral a la que se enfrentan posteriormente. El <b>61,7%</b> cuenta con educación universitaria y el <b>15,7%</b> con algún postgrado.</li> </ul>

*Tabla # 4; Elaboración propia a partir del texto (Brosky & otros ,2021)*

Es preocupante ver estos datos y contrastarlos con los actuales, de manera que en conclusión las condiciones de creación y sostenibilidad de las compañías teatrales en el país están cada vez más en deterioro, en precariedad y con ausencia del estado, de manera que “Urgen medidas que permitan avanzar hacia una mayor formalización del trabajo en el teatro en pos de proteger y mejorar la subsistencia de quienes se dedican a ello.” (p.23), ya que la precariedad laboral se vuelve recurrente y además “es transversal a todos los agentes y etapas de la cadena de valor. Sin embargo, el mayor peso del desarrollo del sector se lo llevan los creadores e intérpretes” (p.47), quienes asumen no solo la iniciativa de crear y producir las obras sino también son quienes alimentan la programación de los espacios y autogestionan los procesos de circulación de sus obras.

Por último recordando los temas propuestos por Rodolfo Pastor (2008) en cuanto a las formas de organización cultural y sus características, las cuales comparadas con los datos propuestos por Brodsky & otros (2021), se propone la construcción de un cuadro que ayude dentro de la investigación a reconocer e identificar las diferentes formas de organización en el teatro, es por eso que a continuación se presenta un diseño actualizado de este cuadro aplicado en el contexto teatral, el cual permite visualizar en

la actualidad cómo se organizan y configuran estos organismos en cuanto a su caracterización:

<b>Cuadro Modelos de Gestión Cultural en el Teatro Chileno según su carácter</b>			
<b>Institucional o estatal</b>	<b>De Mercado o privadas</b>	<b>Comunitarias o Autogestionadas</b>	<b>Híbrido o Mixto</b>
<p>Depende de fondos, del estado, de políticas culturales.</p> <p>Teatros oficiales o municipales, centros culturales, universidades, escuelas artísticas.</p>	<p>Depende del valor estético, tangible o simbólico, responde al valor del mercado</p> <p>Teatro empresarial, compañías privadas o que cuentan con mecenas propio</p>	<p>Responden a la ausencia de estado, resaltan el trabajo colaborativo y la democratización del poder.</p> <p>Teatro Independiente, organismos de cultura libre y colaborativo</p>	<p>“En el caso chileno, muchas compañías y colectivos teatrales han desarrollado modelos híbridos, combinando fondos públicos, trabajo colaborativo y autogestión, como forma de resistir la precariedad estructural del sector cultural. (Ramírez, M, 2016)</p>
<b>Algunas Limitaciones en estos Modelos son</b>			
<p>Depende de las políticas culturales que cambian según la gobernanza de turno.</p> <p>Alta concursabilidad, pocos fondos.</p> <p>Obedecen a una estructura jerárquica, deben rendir cuentas al estado.</p>	<p>En algunos casos no hay libertad de decisión estética, responde a criterios del mercado.</p> <p>Debe cumplirse en tiempos establecidos.</p> <p>Obedecen a una estructura jerárquica</p> <p>No hay un involucramiento interno que trascienda en sus participantes.</p>	<p>La precariedad estructural, frecuente en las artes escénicas (falta de financiamiento estable, inseguridad laboral, etc.).</p> <p>La débil institucionalidad cultural, que remite a la poca presencia o eficacia de políticas públicas de apoyo.</p> <p>Los constantes cambios y deserciones dentro de los equipos de trabajo.</p>	<p>Las mismas de los otros sistemas en relación a los métodos aplicados dentro de su sistema híbrido.</p>

*Tabla # 5 : Fuente: Elaboración propia a partir del texto “Gestión cultural: entre la política y la ciudadanía” Rodolfo Pastor (2008)*

### **2.3.3 Valparaíso Como territorio de Autogestión Cultural**

Si bien se analizó el contexto teatral a nivel nacional y a nivel regional, ahora nos centraremos en conocer un poco el universo de los artistas independientes y diferentes gestores culturales en la comuna Valparaíso. Claramente el desarrollo de las problemáticas a nivel interno, es decir a nivel de comuna, arrastra sin duda las mismas problemáticas que atraviesa el sector en varias regiones del país, exceptuando la RM.

Primeramente, se revisa el Plan Municipal de Cultura Valparaíso 2020–2024 realizado por la Dirección de Desarrollo cultural, Municipalidad de Valparaíso el cual expone que “el estudio y catastro de los artistas independientes de Valparaíso realizado el año 2018, poseyó como objetivo desarrollar un estudio de carácter exploratorio que permitiera caracterizar las prácticas productivas de los artistas y creadores independientes de la comuna de Valparaíso” (p.66), intentando entender las características más relevantes en sus prácticas. Este estudio primeramente define a las compañías de teatro independiente como “artistas quienes se dedican al desarrollo y ejecución de obras de arte de su autoría, o a la interpretación de obras de terceros de forma autogestionada, estando vinculados/as directamente con las labores de creación, producción e interpretación artística” (p.66). Siendo así el artista independiente el precursor de sus propias expresiones artísticas, esta situación está presidida claramente por la limitante institucionalidad cultural, ya que este factor no le permite al artista sustentar su arte; de manera que no dependan de las miradas hegemónicas de la concursabilidad de saberes técnicos.

El acceso a financiamiento privado es una excepción en nuestro país y así lo confirma el análisis de los proyectos de donaciones culturales, que a nivel nacional bordean los 400 proyectos anuales, pero de los cuales el 66% no logra captar donaciones y los proyectos que sí las captan presentan una alta concentración; a modo de ejemplo, el año 2016 el 4,2% de las organizaciones que lograron captar recursos de privados (9 organizaciones),

representan el 19,4% de los proyectos aprobados y el 41,4% del monto anual de donaciones del país. (PMCV, 2018, p.53).

Estos datos reflejan entonces un sistema que favorece a unos cuantos, las cifras a pesar de que se presentan años atrás no se alejan de lo que es la actualidad 2025. Es preocupante el número de representación en cuanto organizaciones, no solo hay una precarización, sino que hay una entropía democrática en cuanto a garantizar el acceso a financiamiento y apoyo estatal reflejado en las cifras.

Algunas de las características recogidas por el PMCV (2018), las cuales identifican factores de gestión y orgánica interna en los y las artistas independientes de la comuna de Valparaíso son: Para los artistas residentes en Valparaíso, la ciudad representa el principal espacio de distribución, venta y exhibición de sus obras, ya que no se proyectan a la circulación en regiones en sus primeros años de existencia. Los artistas en Valparaíso se concentran en un (28,3%) en el ámbito de las artes escénicas. La mayoría de los artistas son jóvenes (65% no supera los 40 años). Además de esto, la gran mayoría de los artistas trabaja de forma individual como persona natural (83,6%) y de forma colectiva a través de un colectivo no formalizado (49%). Los que participan en colectivos u organizaciones culturales, suelen participar en más de una organización. El trabajo creativo de los artistas suele ocupar una media jornada o menos, y suelen realizar paralelamente otros trabajos no culturales, ya que el teatro no es su fuente principal de sustento.

En tanto a las formas de creación y producción de obras artísticas, se puede afirmar que “la gran mayoría de los artistas desarrolla sus obras en sus hogares (81,2%), seguido del espacio público (30,4%)” (PMCV, 2018). Los costos de producción son asumidos, principalmente, por los propios artistas que autofinancian sus creaciones a través de otros trabajos culturales o bien con empleos fuera del ámbito cultural. Son las presentaciones en vivo y la venta de obras o productos la principal forma de distribución y exhibición, y clave para el autosustento de los artistas. Son los propios artistas quienes venden directamente sus obras en distintos espacios (74%), seguido por la venta online (46%). De esta manera se obtiene un panorama completo del arte

independiente en Valparaíso, presentando sus principales limitaciones. (PMCV, 2018, p.53).

De esta manera y a modo de cierre de este capítulo, se presenta el último catastro de salas de teatro y espacios para la representación escénica que existen en la comuna de Valparaíso (este claramente no representa al cien por ciento el estado actual de la comuna) identificando dentro de la comuna de Valparaíso, el cual nos permite conocer mucho más a profundidad parte de los elementos que conforman este tejido comunal, de forma que se presenta los siguientes espacios:

- **Sala de Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha**, ubicada en Guillermo González de Hontaneda 855, Playa Ancha, Valparaíso.
- **Sala Negra de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso**, ubicada en Brasil 1647, Valparaíso.
- **Espacio Sitio Eriazo**, ubicado en Ecuador 428, Valparaíso.
- **Sala El Círculo**, ubicada en Aldunate 1620, Valparaíso.
- **Sala Puerto Cultura**, ubicada en Chacabuco 2132, Valparaíso.
- **Teatro del Parque Cultural de Valparaíso**, ubicada en Cárcel 471, Valparaíso.
- **Teatromuseo del Títere y el Payaso**, ubicado en Cumming 795, Valparaíso.
- **Sala IPA**, ubicado en Condell 1349, Valparaíso.
- **Sala Pascal 79**, ubicada en Calle Pascal 79, Valparaíso.
- **Café Teatro Valparaíso Profundo**, ubicado en Pasaje Fischer 24, Cerro Concepción, Valparaíso.
- **Sala Parque Violeta**, Sta. Teresa 207-211, Valparaíso
- **Sala Rubén Darío y El Farol de la Universidad de Valparaíso**, ubicada en Blanco 1113, Valparaíso.

De las nombradas anteriormente por el PMC 2022-20224 se puede evidenciar que por ejemplo no todas son de carácter público, algunas son de carácter privado y no están disponibles para los artistas independientes. Todas aquellas que pertenecen a

universidades generalmente no son abiertas al público, son exclusivas de sus estudiantes, en algunas ocasiones hacen convocatorias para sus temporadas de teatro, pero no suplen las necesidades de uso que necesitan los artistas porteños. Otras salas como el Parque Cultural de Valparaíso son de difícil acceso ya que cuentan con instalaciones demasiado equipadas y grandes alejadas muchas veces de la realidad de los artistas de Valparaíso que son grupos pequeños y con poco aparataje técnico. Anteriormente la ex cárcel representaba un fuerte punto de encuentro de creadores y creadoras ya que tenía una participación más activa de los artistas del territorio, ya que desde sus inicios este lugar fue recuperado y activado por la comunidad, pero ahora se ha convertido en un espacio burocrático, que cumple con protocolos y conductos regulares que alejan cada vez más a los artistas porteños de la participación generando una mayor entropía democrática. Por otra parte la Sala Pascal 79, el año 2023 sufrió un grave accidente, ya que en el sector Barrio Puerto se produce un incendio y consume varias casas a su alrededor dentro de esas la Sala Pascal, quemando el 100 por ciento del inmueble. Otro espacio que recientemente cierra sus puertas es el Centro Cultural Ex Hotel Royal, espacio recuperado cumple 10 años y concluye este 2025. Otros espacios escénicos importantes para la comuna, no mencionados por el PMCV (2018) y que para términos de la investigación son cruciales son, aunque claramente hay algunos espacios nuevos que se han ido formando:

- **Teatro Container**, ubicado en la antigua Maestranza Barón.
- **Microespacio Cultural**, Ubicado en la antigua Maestranza Barón.
- **Balmaceda Arte Joven**, Ubicado en Cerro Alegre.
- **La Carpa Azul**, ubicada en Cerro Barón.
- **Espacio la Compañía**, Eusebio Lillo 409, 2350476 Valparaíso
- **Centro Cultural Exhotel Royal**. (cerrado durante el transcurso de esta investigación)

## **CAPITULO III MARCO METODOLÓGICO**

### **3.1 - Enfoque de la investigación**

La presente investigación se enmarca dentro de un enfoque cualitativo, lo cual se justifica por el interés de comprender en profundidad cómo las compañías de teatro independientes de Valparaíso desarrollan modelos de gestión cultural autogestionados frente a un contexto de precariedad estructural y limitada institucionalidad cultural. Este enfoque permite al investigador acceder a los relatos, prácticas, organización interna y estrategias de sostenibilidad desarrolladas por los colectivos teatrales, interpretando su accionar desde el universo simbólico, político y comunitario que lo moldean, de manera que “el enfoque cualitativo se centra en la comprensión de fenómenos sociales desde la perspectiva de los participantes y sus contextos” (Denzin & Lincoln, 2018), de manera que las compañías de teatro independiente de Valparaíso son en sí un insumo importante para la investigación. Se opta por un diseño de estudio de casos múltiples, Stake (2005) define que “el estudio de caso no es un método, sino una elección de lo que ha de ser estudiado. Es útil cuando se busca comprender un fenómeno dentro de su contexto real” (p.443), centrándose en el estudio y análisis comparativo de cuatro compañías teatrales que cumplen con los criterios de muestreo (trayectoria, orgánica interna, desarrollo en la región) es por eso que este enfoque es idóneo para poder abordar la problemática antes planteada, porque realmente permite conocer el fenómeno en su contexto natural.

Las compañías a estudiar son cuatro (4) : Mikroespacio Creativo, Teatro Container, Laboratorio Anatomía Teatral y Teatro Consciencia, las cuales desarrollan actividades en la comuna de Valparaíso y sus agentes culturales representativos desarrollan sus actividades en esta misma.

### **3.1.1 Perspectiva del Investigador**

Esta investigación es desarrollada por Jhon Alexander Sánchez Quichoya, Investigador colombiano migrante, el cual reside en la ciudad de Valparaíso desde hace varios años, además desarrolla actividades como director y dramaturgo de teatro, este dato es importante como punto de partida para conocer las perspectivas del investigador respecto a su mirada sobre el tema, esto principalmente para lograr establecer un parámetro donde no se produzcan sesgos por parte del investigador y la investigación pueda tomar un rumbo único y válido. Pero de igual manera muestra un proceso de sensibilidad respecto al tema, esto permite que sus procesos de observación no participante y de entrevistas semiestructuradas, generen lazos de confianza entre los casos de estudio que favorecen la recopilación de la información.

### **3.2 Tipo de investigación**

La investigación se enmarca en el tipo descriptivo e interpretativo, dentro de un enfoque cualitativo, lo cual busca caracterizar fenómenos sociales o culturales a partir del relato, las percepciones y las experiencias de los sujetos participantes, sin reducirlos a datos numéricos. Este tipo de investigación es útil para revelar prácticas, formas de organización y sentidos compartidos ya que “en la investigación cualitativa, lo descriptivo no significa enumerar características, sino captar la riqueza de las interacciones, prácticas y sentidos que se producen en contextos particulares” (Flick, 2007, p. 48). Para efecto de esta investigación, la riqueza de la información abarca el estudio de 4 compañías de teatro independiente en Valparaíso, cada una con características distintas, pero que cuentan con dos elementos comunes: la autogestión cultural y el territorio. De manera que los estudios descriptivos “permiten delinear con claridad el escenario social o cultural que se está investigando, identificando sus actores, prácticas, discursos y problemáticas” (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014, p.80), permitiéndonos crear un análisis claro de los agentes culturales, artistas, y colectivos de la comuna, o por lo menos poder comparar y contrastar la información.

La perspectiva interpretativa busca comprender los significados profundos que las personas otorgan a sus acciones, discursos y territorios, se centra en la subjetividad, la experiencia vivida y los sentidos colectivos “La investigación interpretativa no persigue leyes generales, sino comprensiones situadas, múltiples y a menudo conflictivas sobre un fenómeno social” (Denzin & Lincoln, 2011, p.5). Este enfoque permite interpretar cómo los propios integrantes de las compañías de teatro independientes conciben la autogestión como práctica de resistencia y sostenibilidad, lo que es clave para responder a la pregunta problema y los objetivos planteados dentro de esta investigación, “El paradigma interpretativo asume que la realidad es una construcción social; por ello, la tarea del investigador es comprender cómo las personas crean sentido en su contexto” (Creswell, 2013, p. 24). Por tanto podemos inferir que esta investigación supone: Describir las dinámicas organizativas, decisiones estratégicas y estructuras colaborativas que permiten a las compañías teatrales independientes desarrollar modelos sostenibles de autogestión cultural; Interpretar cómo las prácticas autogestionadas permiten a las compañías teatrales independientes enfrentar contextos adversos, generando estrategias de resistencia y sostenibilidad cultural.

### **3.3 Diseño Metodológico**

Se adopta un diseño metodológico de estudio de casos múltiples con un enfoque comparativo, centrado en la observación y análisis de cuatro compañías de teatro independiente autogestionadas que cumplen con los criterios definidos como: trayectoria, orgánica interna, y desarrollo territorial en la comuna. Este diseño no solo permite una exploración en profundidad de cada caso, sino también la comparación situada entre experiencias diversas dentro de un mismo territorio (Valparaíso), permitiendo un análisis transversal de dimensiones clave como la resistencia, la sostenibilidad, la autogestión cultural. Según Yin (2018), los estudios de casos múltiples comparativos permiten “comparar y contrastar diferentes contextos o unidades de

análisis con el fin de identificar patrones comunes y divergentes” (p. 55), lo que enriquece la comprensión del fenómeno desde una perspectiva situada.

Las compañías a investigar se caracterizan porque:

- **Mikoespacio Creativo**, compañía de teatro fundada en 2018, Cerro Larrain, Valparaíso (en la actualidad cuenta con un espacio propio estacionado en Maestranza Barón)
- **Teatro Container**, Compañía de teatro fundada en el 2008, Ubicados en la Maestranza Barón, Paseo Wheelrigh ( en la actualidad cuenta con un espacio propio)
- **Laboratorio Anatomía Teatral**, Compañía fundada en el 2005, (en la actualidad no posee un espacio propio, se desplaza por diferentes espacios de la comuna)
- **Teatro Conciencia**, Compañía fundada en el 2015, (en la actualidad no cuenta con un espacio propio, se desplaza por diferentes espacios de la comuna)

### 3.4 Unidad de Análisis

La unidad de análisis son las compañías de teatro independiente autogestionadas de la comuna de Valparaíso que cuenten con los siguientes criterios: Trayectoria: más de cinco años, Orgánica Interna: que sean autogestionadas o se perciban así mismas. Desarrollo en la Región: Que se vinculen con diferentes organismos de la comuna de Valparaíso, tengan redes en común. Estos criterios permitirán centrarse en compañías con una acumulación de experiencias, capaces de ofrecer información valiosa respecto a la sostenibilidad de sus prácticas en el tiempo, así como las estrategias que han implementado para resistir la precariedad y la falta de apoyo institucional.

### 3.5 Muestra

Para definir el tipo de muestreo utilizado dentro de esta investigación se consideraron tanto criterios teóricos, metodológicos, prácticos y contextuales que fortalecen la pertinencia de los datos recolectados. De manera que se clasifican en los cuatro siguientes:

Primeramente el criterio de pertenencia, que implica que los sujetos o compañías seleccionados formen parte activa del fenómeno de estudio (la autogestión cultural), tal y como lo señala Martínez (2007) es fundamental que los informantes “compartan una experiencia o condición que los vincule directamente con el objeto de estudio” (p. 45), y así garantice la veracidad de la experiencia de sus testimonios, y la investigación se desarrolle correctamente.

También se incorpora el criterio de territorialidad, entendiendo que las prácticas de autogestión se configuran desde contextos específicos, y que el territorio (comuna de Valparaíso), se presenta como un espacio geográfico, simbólico y político, como lo menciona Bourdieu (1999) afirmando que “las condiciones sociales y especiales en las que los individuos habitan condicionan profundamente sus prácticas y representaciones” (p.134), lo que hace necesario situar el análisis en un marco territorial determinado, la comuna de Valparaíso, que de por sí sola ya posee un carácter histórico, patrimonial artístico, cultural y político. En materia de teatro también cuenta con una trayectoria muy amplia, Sentís V. (2012) menciona que la región de Valparaíso comenzó su proceso de profesionalización teatral 10 años más tarde que en Santiago, afirmando que “ es justificable dentro de su condición de provincia (...) entendiendo siempre la capital como el lugar cultural hegemónico de un país.” (s.p), de manera que los procesos son muy distintos a los de otras regiones dejando una narrativa historia diversa ya que los procesos se convierten distintos, lo que pone en evidencia el patrimonio histórico-cultural en el que se desarrolla esta investigación.

Después se considera necesario el criterio etario, ya que la edad de los participantes puede influir en la manera que se configuran sus trayectorias, sus estrategias de sostenibilidad, experiencia de vida y sus modos de relacionarse con los procesos culturales. Hernández, Fernandez & Baptista (2014) destacan que “las variables demográficas como la edad deben analizarse cuidadosamente, especialmente cuando se estudian fenómenos sociales complejos” (p. 241), ya que pueden influir significativamente en la percepción y experiencia del fenómeno investigado. No es lo mismo la percepción de un artista joven que recién viene saliendo de la universidad, a un artista que lleva trabajando mucho más tiempo en el ámbito de estudio, sin desmeritar que ambos contextos son esenciales en el ecosistema teatral, pero que para términos de esta investigación se considera necesario un rango mínimo de edad, el cual debe ser a partir de los 30 años, esto también direccionado a los objetivos, el cual busca identificar prácticas que se sostengan en un largo margen de tiempo.

De esta manera la muestra considerada para esta investigación son las personas sobre los 30 años de edad que formen parte activa de las compañías de teatro independiente seleccionadas anteriormente, organizada en los siguientes tramos etarios:

- Adultos: entre 30 y 57 años. (tramo 1)
- Adultos mayores: entre 58 y 70 años o más. (tramo 2)

Estos tramos se eligieron porque pueden dar una variable sobre la percepción de los procesos personales sobre cómo hacer teatro o como sostener la práctica teatral con el tiempo, también estos dos tramos nos ayudan a dimensionar las necesidades de ambos tramos, los motores que los movilizan, las dificultades en ambos casos que atraviesan, cambios políticos, sociales y éticos que atraviesan, además de ámbitos judiciales como: jubilación, pensión de vejez en trabajadores de las culturas. De manera que la variable etaria puede ser relevante dentro de esta investigación.

Por último se incluye el criterio de participación comunitaria, entendiendo cómo las compañías teatrales se vinculan con las redes locales que sean comunitarias, educativas o sociales, es por eso que esta dimensión resulta clave en contextos donde

las organizaciones culturales se desarrollan como agentes de transformación social en un territorio, tal como lo menciona Gutiérrez y Prado (2011), “la participación en redes comunitarias fortalece los procesos de sostenibilidad cultural y otorga legitimidad social a los proyectos autogestionados” (p. 78), lo que permite analizar su función artística y su construcción de tejido social.

### **3.6 Técnica e Instrumentos de Recolección de Datos**

Dentro de las técnicas de producción de la información, consideramos necesarias para el desarrollo de esta investigación las siguientes:

#### **3.6.1 Entrevistas Semiestructuradas**

Se utilizarán entrevistas semiestructuradas para explorar las experiencias, percepciones y estrategias de los integrantes de las compañías teatrales. en donde “el investigador y el entrevistado dialogan de una forma que es una mezcla de conversación y preguntas insertadas” (Valles, 2002. p. 39). Este tipo de entrevista permite una conversación flexible, facilitando la expresión natural de las perspectivas de los participantes, el diseño de las entrevistas se realiza por medio de una matriz de análisis (anexo 1), construida a partir de los objetivos específicos y su relación con las diferentes preguntas de la entrevista, desde donde se despliegan categorías que se relacionan con el marco teórico.

De esta forma, por medio de lo que se expresa verbalmente es posible extraer la información correspondiente a las características del fenómeno que se busca estudiar. Este tipo de entrevistas semiestructuradas nos permitirán acceder a la información, permitiéndonos conocer sus discursos (como se identifican), descripciones individuales sobre sus vivencias, recuerdos, experiencias y su relación actual con el medio cultural de Valparaíso. Cada entrevista tuvo una duración de entre 50 y 60 minutos, dependiendo del entrevistado. El lugar de realización de las entrevistas fue variando según el caso, osciló entre los domicilios de los entrevistados y sus espacios de trabajo cultural, todos situados en la ciudad de Valparaíso.

<b>Guía de entrevista semiestructurada</b>	
<b>Propósito:</b> Recoger testimonios profundos contextualizados sobre las estrategias de autogestión, sus alcances, desafíos y contribución a la sostenibilidad de las compañías teatrales independientes de Valparaíso.	
<b>Estructura de preguntas</b>	
<b>objetivo</b>	<b>Preguntas</b>
<b>Conocimiento del entrevistado y organización</b>	<p>¿Cómo nació la compañía y cuál ha sido su trayectoria?</p> <p>¿Cuáles son los principales objetivos y motivaciones que los movilizan como colectivo?</p> <p>¿Cómo se definen a sí mismos en términos de gestión cultural?</p>
<b>2- Modelo de autogestión</b>	<p>¿Qué estrategias o mecanismos emplean para sostener su trabajo cultural en el tiempo?</p> <p>¿Cómo se organizan internamente en cuanto a toma de decisiones, roles y planificación?</p> <p>¿De qué manera gestiona los recursos económicos y materiales para sus proyectos?</p>
<b>3- Relación con el entorno</b>	<p>¿Qué tipo de vínculos han establecido con otras organizaciones culturales, comunitarias o estatales?</p> <p>¿Cómo perciben el apoyo (o falta de este) de la institucionalidad cultural?</p> <p>¿Qué rol cumple el territorio (Valparaíso) en su proyecto artístico?</p>
<b>4- Sostenibilidad y Resistencia</b>	<p>¿Qué elementos consideran claves para sostenerse en el tiempo como compañía independiente?</p> <p>¿Qué dificultades enfrentan en relación con la precariedad estructural del sector?</p> <p>¿Qué significa para ustedes resistir a través del arte?</p>
Este cuadro es de elaboración propia a partir de la revisión bibliográfica, abierto a modificaciones.	

*Tabla # 6: Guía de entrevistas, Elaboración propia*

### **3.6.2 Observación Cualitativa**

Como segunda técnica de recolección de datos se utiliza la observación cualitativa, esto en el marco de las actividades que realizan las compañías de teatro independiente de Valparaíso, como sus ensayos, presentaciones y reuniones organizativas. Previamente coordinados con los representantes de cada equipo. Esta técnica permite captar aspectos no verbales y contextuales de las prácticas de autogestión, complementando la información obtenida en las entrevistas, y contrastándolas "La observación cualitativa permite registrar los matices de la práctica cultural que no siempre son verbalizados, pero que sostienen los proyectos independientes en su quehacer diario." (Canclini, 1990, p. 125).

Las observaciones se registraron mediante notas de campo detalladas enfocándose en:

- Dinámicas de trabajo y colaboración.
- Interacciones con el público y la comunidad.
- Prácticas de gestión y organización interna.

### **3.7 Técnica de Análisis de Datos**

La técnica de análisis más apropiada para el desarrollo de esta investigación es el análisis de contenido, ya que será éste el que nos permitirá interpretar aquello que se encuentra oculto en el discurso cotidiano, tanto las dimensiones ideológicas como simbólicas que están implícitas en el habla. "El análisis de contenido permite ir más allá de lo explícito, captando las estructuras latentes del discurso cultural" (Krippendorff, 2004, p. 43). Para ello es fundamental toda la información que sepamos del contexto y sus características, cuanta más riqueza informativa podamos manejar, de forma tal que el análisis de contenido nos permitirá generar un subtexto a partir del ejercicio interpretativo.

Ascanio (2000) por su parte expresa que el análisis de contenido “es aplicable a mensajes, textos, discursos, tratando de extraer los datos relevantes sobre las condiciones mismas en las que se produjo la comunicación” (Ascanio, 2000, p.9).

Este enfoque de análisis permite una comprensión profunda de las prácticas de autogestión y de los modelos de resistencia cultural desarrollados por las compañías teatrales independientes de Valparaíso.

Para analizar las entrevistas semiestructuradas, se ocupó la herramienta de análisis basadas en IA, aplicación para codificar las categorías previamente seleccionadas en la operacionalización.

El proceso de análisis de contenido incluirá las siguientes etapas:

1. **Transcripción y codificación:** Transcripción literal de las entrevistas y codificación inicial de las unidades de las unidades de significado.
2. **Categorización:** Agrupación de las unidades de significado en categorías temáticas relevantes para los objetivos de la investigación. (autogestión, sostenibilidad, resistencia, precariedad, comunidad, etc)
3. **Análisis temático:** Identificación de patrones y relaciones entre las categorías, considerando el contexto y las particularidades de cada caso.
4. **Interpretación:** Elaboración de interpretaciones comprensivas que integren los hallazgos con el marco teórico y el contexto sociocultural de las compañías teatrales. Este tipo de análisis permite abordar tanto lo explícito como lo implícito en los discursos, y está orientado a producir conocimiento situado y crítico de la autogestión como modelo de gestión.

### **3.8 Calidad del Diseño**

La calidad del diseño en una investigación cualitativa se puede definir como una manera de poder obtener una validez y confiabilidad en una investigación, entendiendo esta no como replicabilidad estadística, sino como credibilidad, transferibilidad, dependencia y confirmabilidad en los datos que recoge el investigador para la investigación, en ese sentido Lincoln & Guba (1985) mencionan algunos criterios que nos permiten establecer el rigor científico de los hallazgos y asegurar que la interpretación del fenómeno sea lo más fiel y contextualizada posible, es por eso que dentro de esta investigación “el criterio de credibilidad se basa en presentar el fenómeno estudiado tal y como los propios actores lo viven, evitando que la perspectiva del investigador lo distorsione” (1985, p. 301).

A continuación, se presentan los criterios establecidos por Lincoln & Guba (1985) para validar la calidad del diseño:

#### **3.8.1 Credibilidad**

Hace referencia al grado de veracidad con que se representan las experiencias de las y los participantes. algunas estrategias de verificación son:

- Triangulación de fuentes: Se utilizarán entrevistas y observaciones como técnicas complementarias para abordar el fenómeno desde distintos ángulos.
- Recogida situada de datos: La interacción sostenida con las compañías teatrales (mínimo dos sesiones por colectivo) permitirá comprender sus dinámicas más allá de lo superficial desde los espacios teatrales que habitan.
- Fidelidad de datos: Transcripción fiel de las informaciones recogidas en las entrevistas para evitar la distorsión y juicios de valor por parte del entrevistador.

#### **3.8.2 Transferibilidad**

Esta se refiere al grado en que los hallazgos pueden ser aplicables en otros contextos similares. “La transferibilidad no es responsabilidad exclusiva del investigador, pero este debe facilitarla mediante una descripción rica del entorno estudiado” (Erickson, 1986, p. 130). A continuación se presentan las estrategias de transferibilidad.

- Descripción densa del contexto: Se proporcionarán detalles profundos de cada compañía de teatro observada, su historia, localización, modo de operación, relaciones con el entorno.
- Selección clara y explícita de los casos: Las unidades de análisis fueron elegidas en función de criterios previamente establecidos (territorialidad, autogestión, antigüedad), lo que permite situar los hallazgos en un marco compartido.

### **3.8.3 Dependencia**

Esta sección equivale a la fiabilidad, pero entendida como la coherencia interna del proceso de investigación. “La auditabilidad del proceso investigativo cualitativo permite a otros seguir el rastro de cómo se obtuvieron los datos y se llegó a las interpretaciones” (Miles & Huberman, 1994, p. 278) Es por eso que para que se pueda seguir el rastro de la investigación se proporciona estrategias de dependencia:

- Registro sistemático del proceso: se mantendrá un cuaderno de campo, anotaciones y anexos.
- Protocolo de investigación trazable: Los instrumentos como guía de entrevistas, planilla de observación estarán disponibles en los anexos.

### **3.8.4 Confirmabilidad**

Este apartado alude al grado en que los hallazgos se derivan de los datos y no se den sesgos o intereses del investigador “La confirmabilidad implica demostrar que los datos y las interpretaciones tienen su origen en los participantes más que en la imaginación del investigador” (Patton, 2002, p. 553). Las estrategias establecidas son las siguientes:

- Reflexividad continúa: El investigador llevará una bitácora donde se identifiquen sus propias posiciones, afinidades o tensiones con el campo de estudio.
- Revisión por pares: Algunas etapas de análisis serán compartidas con otras miradas como las de la profesora guía, para detectar sesgos o validar categorías emergentes.

De esta forma, si consideramos los puntos anteriores, podremos asegurar una investigación que cumpla con los estándares que aseguren la calidad del diseño. Lincoln & Guba (1985).

### **3.9 Criterios Éticos**

Esta investigación se regirá por principios éticos fundamentales para garantizar el respeto y la protección de los participantes, estas medidas aseguran que la investigación se desarrolle de manera ética y respetuosa, protegiendo los derechos y el bienestar de los involucrados, además de su información personal.

- Consentimiento informado: Se solicitará a todos los participantes, explicando los objetivos del estudio, la voluntariedad de su participación y su derecho a retirarse en cualquier momento, así como del contenido y duración aproximada de las entrevistas, también se solicitó su autorización para ser grabados.
- Confidencialidad y anonimato: Se garantizará la confidencialidad de la información proporcionada y se preservará el anonimato de los participantes en la presentación de los resultados.
- Uso de la información: Los datos recopilados se utilizarán exclusivamente con fines académicos y de investigación, y no serán divulgados sin el consentimiento expreso de los participantes.

## **CAPÍTULO IV RESULTADOS**

### **4.1 Introducción del capítulo**

El siguiente capítulo tiene como propósito exponer y analizar los hallazgos obtenidos a partir de las entrevistas semiestructuradas y observaciones cualitativas realizadas a cuatro compañías de teatro independiente en la ciudad de Valparaíso: Mikroespacio Creativo, Teatro Container, Laboratorio Anatomía Teatral y Teatro Conciencia. De manera que entre en coherencia con el enfoque cualitativo y el diseño de estudios de casos múltiples, este proceso se desarrolló mediante una técnica de análisis de contenido que permitió identificar las dinámicas, estrategias, sentidos y demás categorías emergentes vinculadas a los procesos de autogestión cultural, su papel como modelo de gestión en resistencia y las estrategias de sostenibilidad que desarrollan en contextos de precariedad, lo cual responde directamente a los objetivos específicos planteados, de manera que el capítulo se estructure en función de estos mismos, y así permita su interpretación de manera clara y organizada.

En relación con el primer objetivo específico el cual busca identificar los elementos más distintivos se presentan descripciones detalladas sobre las formas de organización de estos grupos sociales de manera interna, mecanismos para la toma de decisiones, estructuras de poder, principios políticos, su relación con la comunidad que particulariza su labor. Estas características permitirán reconocer la autogestión como una práctica contrahegemónica, sustentada en el compromiso con el territorio y la autonomía frente a la limitada institucionalidad cultural.

Respecto al segundo objetivo específico el cual está enfocado en analizar la manera en que los modelos de autogestión cultural contribuyen a la sostenibilidad de los colectivos teatrales, se logran abordar las estrategias que dichos actores han implementado para sostener sus actividades en el tiempo. En estas encontramos la diversificación de las fuentes de ingreso económico, la creación de redes de colaboración o apoyo, la

participación comunitaria, y la activación del territorio o barrial, estas prácticas surgen como respuestas creativas y políticas frente a contextos limitados.

De esta manera el tercer objetivo específico, el cual busca explorar cómo la autogestión cultural actúa como una forma de resistencia frente a la precariedad del sector cultural y cómo favorece la creación de redes de apoyo y la participación comunitaria entre las distintas compañías de teatro independiente de Valparaíso. se materializa por medio de la caracterización de las estrategias más relevantes para la sostenibilidad de las compañías y sus procesos de autogestión cultural, buscar patrones recurrentes, de manera que permitirá construir aprendizajes que puedan ser aplicados o adaptados a otros contextos culturales similares, compartiendo la información, promoviendo la cultura libre desde las experiencias de los propios agentes del territorio.

Por tanto dentro de este capítulo no solo se proponen los hallazgos obtenidos, sino que se sitúan en diálogo con los marcos teóricos revisados, particularmente los que están vinculados a los modelos de gestión cultural, sostenibilidad y resistencia en el teatro. En ese sentido el análisis que aquí se plantea busca contribuir a una comprensión compleja, situada y crítica de la manera en que la autogestión cultural se configura como una herramienta de transformación social y sostenibilidad para el teatro independiente en la comuna de Valparaíso.

## **4.2 Descripción Contextual de los Casos de Estudio**

A continuación, se presenta la descripción del contexto en el que se desarrollan los casos de estudio, de manera que el lector pueda tener una idea clara de cada compañía y su realidad, esta información que se presenta se obtuvo por medio de las entrevistas con los fundadores o actores y actrices parte de las compañías, también se obtuvieron por medio de la observación en terreno, las cuales se efectúan en un tiempo determinado a partir de septiembre de 2024 hasta la fecha actual abril 2025. Otros datos se recolectaron de documentos web abiertos al público, algunas publicaciones, artículos y redes sociales. La justificación del porqué se escogieron estos casos de

estudio es por la pertinencia de las compañías como organismos culturales, lo cual se refleja en su trayectoria, todas con más de 5 años de trabajo, algunas incluso con 20 años, lo que permite el diálogo entre generaciones. Otro aspecto importante también es la variabilidad de la muestra, es decir que cada compañía tiene un campo de acción diferente a la otra, a pesar de que son todas de la comuna, y trabajan en las artes escénicas, de igual forma sus prácticas están vinculadas las una a las otras, su comunidad es fuerte y se sienten altamente representados. Es por eso que cada uno de estos casos es relevante dentro de la investigación.

#### **4.2.1 Mikroespacio Creativo**



*Imagen # 1: Imagen de Mikroespacio Cultural , fuente: Instagram*

El Mikroespacio Creativo es una organización cultural tiene sus orígenes en la ciudad de Valparaíso de la mano de su precursor y hasta ahora parte del equipo fundamental en la organización. Este proyecto nace con el interés de Alexander Castillo, junto a un grupo de amigos refaccionar un microbus Ford modelo 1989, este automóvil fue adquirido por Castillo en el año 2018 en la comuna de laguna verde, comprado con fondos propios, recibidos por un trabajo ajeno al arte. De ahí se traslada posteriormente a la comuna de Valparaíso y se emplaza en la maestranza barón (dada sus condiciones de tamaño) en ese momento Castillo no contaba con los fondos suficientes para acondicionar el vehículo de manera que toma la decisión de pedir “apañe” a los demás compañeros del sector para realizar esta modificación. (Integrante 1, Mikroespacio,

2025, p. 1) Alexander Castillo es egresado de la carrera de teatro de la Universidad de Playa Ancha, actor con más de 20 años de experiencia en la creación teatral. Como era muy popular en ese tiempo los actores de Valparaíso pertenecían en diferentes compañías de la misma comuna, entonces era común ayudarse en “contraprestación” es decir yo te ayudo ahora, tu me ayudas después.

Acto seguido un grupo de artistas de la comuna de Valparaíso (en el cual habian , músicos, cineastas, muralistas) se juntan y levantan oficialmente el Mikroespacio Creativo, dejándolo en funcionamiento óptimo para funcionar, pero en ese momento ni los mismos fundadores sabían las dimensiones de lo que abarcaba en ese entonces la organización, es decir no sabían cómo organizarse dentro de la micro, lo único que ellos tienen claro y lo unico que podian hacer en ese momento era lo mismo que habían hecho siempre: hacer teatro.

Así es como este espacio creativo comienza a gestar sus primeros proyectos, es interesante analizar este fenómeno porque el Microespacio nace bajo las prácticas comunes de una compañía teatral como: juntarse, leer textos, montar obras, postular a fondos ya que esa eran las únicas estrategias que conocían los fundadores. Pero también al ser un lugar físico se convierte automáticamente en lo que denominamos un espacio cultural, porque a partir de ahora ese sería el punto de encuentro y de desarrollo creativo, el microbus.

Este detalle no sólo da cuenta de una práctica innovadora en términos de infraestructura, sino que también revela una estrategia de territorialización cultural que permite el acceso a la cultura en sectores diversos, descentralizando el arte y expandiendo sus márgenes de acción. Así es como la compañía de actores del Mikroespacio Creativo logra en el primer año de existencia (finales del 2018) un espacio no solo de creación de sus obras, sino que naturalmente su estructura física compartida y colaborativa con la demás comunidad artística, y poco a poco otros organismo fueron usando su espacio como lugar de residencias, shows, incluso la prestaban como una sala de ensayos, esta diversidad el primer año sorprende a los fundadores y justamente a partir de ahí es donde se comienzan a delimitar sus objetivos y principios.

De esta manera durante sus inicios la autogestión se convierte en clave de desarrollo ya que los principios de autogestión expresados por sus miembros giraban en torno a la acción individual y colectiva para la generación de proyectos sin depender exclusivamente de instituciones o cargos oficiales. Según el entrevistado, “la autogestión responde a qué es lo que tú accionas desde tu espacio, desde tu actividad creativa, desde tu formación personal” (Integrante 1, Mikroespacio, 2025, p. 1). Es por eso que para ellos fue necesario desde el principio ser autónomos para poder sobrevivir, una autonomía tanto a niveles de dependencia externos, como una autonomía interna por parte de cada uno de sus miembros.

Años después la organización que es una compañía de teatro, pero que también es un espacio cultural sentirán la necesidad de formalizar antes los mecanismos estatales su conformación, es ahí donde después en el 2021 se convierten oficialmente en una personalidad jurídica sin fines de lucro denominada: Organización Comunitaria, Artística Cultural y Educativa Mikroespacio. Este momento supone un hito importante para la compañía porque su proceso de identificación pasa hacer una organización formal ante el estado. A pesar de esto la compañías no pierden su carácter autogestivo, lastimosamente en Chile tener personalidad jurídica tampoco te asegura estabilidad económica, al final son formalismos técnicos que responden a los sistemas hegemónicos que hemos mencionado anteriormente.

Durante su proceso de gestación hasta el momento son numerosas las personas que han pasado por la organización, y año a año al principio fueron cambiando, entendiendo que esto es una limitación común, los cambios, deserciones y simplemente los pocos tiempos de creación autogestiva que tienen los artistas independientes, porque deben trabajar en otras cosas fuera del ámbito de la cultura, como lo expone el PMCV (2018), a lo que se le suma la opinión de Claudio Díaz, el cual complementa esta visión señalando la importancia de visibilizar los costos ocultos del quehacer artístico: “uno autogestiona muchas cosas que se invisibilizan, no sé, tú arriendo, la plata que tuviste que gastar para llegar a ese lugar” (Integrante 2, Mikroespacio, 2025, p.2), lo que introduce una dimensión crítica sobre la precarización estructural que enfrentan los artistas independientes. Sin embargo, lo importante aquí

mencionar es que el equipo con que comenzó conserva simplemente a unos cuantos pero que sus funciones están más determinadas a ser apoyos o aliados más que a los ejecutores de los programas y proyectos que se desarrolla la organización actualmente.

Dentro de las actividades principales de Mikroespacio Cultural en el 2025 se encuentra la creación teatral, la mediación cultural y la intervención territorial en espacios no convencionales. Su evolución desde una compañía de teatro a un espacio cultural itinerante no solo muestra adaptabilidad, sino también una visión estratégica de sostenibilidad territorial, que se articula con la necesidad de “moverse” para alcanzar a nuevas comunidades y sostener su actividad artística en un contexto de recursos limitados. Su desarrollo como organización se basa en una rutina constante de reuniones y ensayos, cada lunes y jueves la organización se reúnen presencialmente en el Mikroespacio para trabajar en diferentes aspectos, primeramente, hacen una revisión administrativa donde presentan concursos, fondos, leen proyectos, buscan formas de ingresos, se puede decir que dedican gran parte de sus reuniones a la gestión. En las tardes se desconectan de todos los ámbitos administrativos y comienzan a desarrollar procesos artísticos, ensayan obras de teatro, practican algún instrumento, realizan algún taller que esté conectado con el oficio teatral. En la semana transitan entre reuniones con la comunidad, personas del barrio, otras compañías, y búsqueda de conectar con alguna entidad que les aporte a sus programaciones y actividades.

Es por eso que se considera importante el aporte que esta organización Mikroespacio puede darle a la investigación, puesto que su caso en particular muestra varios de los procesos que contrastan la información recolectada en el marco teórico como la diversidad, el desarrollo y la transformación por medio del cambio, de esta manera este proceso autogestionado representa material idóneo para conocer las mutaciones en los procesos de las compañías de teatro independientes, y cómo deben tomar decisiones organizativas como conformar cooperativas, fundaciones, personalidades jurídicas que buscan a adaptarse a los patrones hegemónicos y técnicos que pone el estado, pero teniendo en consideración que las personas que administran estos lugares siguen siendo los mismos artistas de la compañía, es decir que internamente su característica

de desarrollo sigue basándose en los propuestos por el teatro, reunirse, ensayar, mantener una constante creación, entre otras.



**MIKRO ENCUENTRO  
TERTULIAS PARA TOMAR -TÉ**  
RECAUDACION DE FONDOS



*Imagen # 2: Collage de Mikroespacio, Fuente: Instagram*

#### 4.2.2 Teatro Container



*Imagen # 3 ; Collage Teatro container, fuente: Instagram*

Ahora continuamos con nuestro segundo caso de estudio, el cual se trata de la compañía Teatro Container. Este espacio es una iniciativa cultural innovadora que surge en Valparaíso en el año 2008, la cual consiste en transformar contenedores marítimos en espacios escénicos itinerantes y además buscaba resignificar el espacio público mediante la creación artística y el reciclaje de los contenedores. Si revisamos bien la historia de esta organización encontramos cómo la compañía en sus inicios la cual estaba conformada por directores y actores tuvo la necesidad de consolidarse bajo otras figuras de representación que respondieron a la magnitud de las actividades que cada vez iban realizando, es decir lo que comenzó solo como creación y circulación de obras de teatro fue abarcando otros horizontes como la producción de encuentros como: festivales, temporadas y encuentros.

Es por eso que ante esta dinámica de producción tan diversa la compañía se organiza toma la decisión de organizarse como Centro Cultural Teatro Container, espacio donde se desarrollan diferentes actividades en relación al quehacer teatral, como residencias, circulación y estrenos teatrales, hasta llegar al punto de coordinar un festival internacional de teatro. Es así como nace el Centro Cultural Teatro Container (CCTC)

una organización sin fines de lucro, que recicla contenedores marítimos, para convertirlos en espacios artísticos-culturales.

Hasta la fecha su misión ha sido consolidar una plataforma de gestión cultural local con alcance internacional, la cual promueve procesos de trabajos colectivos en torno al arte. (Festivalteatrocontainer.cl, 2025) Una de las iniciativas más destacadas del CCTC es el Festival internacional Teatro Container, que llega a su octava edición en el 2024, bajo el lema “practicar la calle” el festival transformó plazas, cerros y avenidas de Valparaíso, invitando a habitantes y visitantes a participar en las actividades y resignificar “la calle” o el espacio público por medio del arte.

Es importante resaltar que aunque esta organización ahora se identifica como centro cultural, dentro de sus prácticas internas sigue realizando acciones que se realizan dentro de las prácticas teatrales, es decir, siguen creando espectáculos teatrales, montando y dirigiendo obras. Es por eso que esta organización crea: La Cocina Pública, un dispositivo de intercambio y producción de contenidos en torno a la comida, el alimento, el cual se desarrolla en un contenedor marítimo y de esta manera viaja por barrios, ciudades incluso otros países. Esta obra busca recopilar recetas y aromas que desatan historias, rememoran personajes y revelan momentos íntimos cargados de sabor y humanidad, además de ser un espacio de creación horizontal donde los actores y actrices trabajan de manera colectiva para crear un espacio de trabajo agradable y sostenible, así lo menciona Irina Gallardo, una de la actrices que hace parte de esta organización, y quien narra su testimonio para contarnos cómo su vida personal se ha ido articulando a este proceso colectivo.

En la actualidad esta organización CCTC ha desarrollado el Galpón Container, un espacio recuperado, autogestionado, y que coordinado de manera colectiva con otros artistas y residentes funciona como un centro cultural que permite el desarrollo y promoción de las artes escénicas. “Este centro cultural, ubicado en la Ex Maestranza Barón, busca crear una propuesta pertinente hacia el espacio y la ciudad, brindando a la escena porteña un lugar para la experimentación y creación artística”. (Festivalteatrocontainer.cl, 2025, p.1)

Es por eso que se considera que el aporte que TC puede dar a la investigación es valioso, ya que la autogestión en su desarrollo interno no solo es una estrategia operativa, sino también una filosofía de trabajo que permea todas sus acciones, como el trabajo colectivo, el acceso a la cultura, recuperación de espacios públicos, permitiéndole generar un impacto significativo en las comunidades con las que trabaja y contribuir al desarrollo cultural de Valparaíso. En resumen, TC representa una propuesta cultural que integra el arte, comunidad y espacio público, promoviendo la participación activa de habitantes en procesos creativos que resignifican la ciudad y fortalecen el tejido social. También es importante mencionar que sus prácticas se configuran con los principios recogidos dentro del marco teórico, el cual nos permite comparar la información y así hacer un análisis de los datos.

Por otra parte, al igual que el Mikroespacio Creativo, la historia de Teatro Container muestra cómo los procesos son susceptibles al cambio, se moldean y se configuran para sobrevivir en el contexto que se enmarcan, puesto que esta adaptación es lo que les mantiene con vida. De esta manera este proceso autogestionado representa material idóneo para conocer las mutaciones en los procesos de las compañías de teatro independientes, las decisiones que deben tomar y los procesos creativos constantes que no pueden faltar en su desarrollo.



*Imagen # 4 ; Collage Teatro container, fuente: Instagram*

#### 4.2.3 Laboratorio Anatomía Teatral



*Imagen # 5 ; Laboratorio Anatomía Teatral, fuente: Instagram*

La compañía Laboratorio Anatomía Teatral (LAT), nace en la comuna de Valparaíso a mediados del año 2005, es fundada principalmente por su director Claudio Rodríguez, y nace con el estreno de la obra CALÍGULA. Con los años esta organización se ha posicionado como una plataforma relevante de creación, investigación y gestión cultural en la ciudad. (Integrante 1, 2025) Su propuesta escénica se articula en torno a una reflexión crítica sobre la memoria, el territorio y los procesos sociales, desde una perspectiva que vincula el cuerpo como un dispositivo político y narrativo. Claudio Rodríguez su fundador es actor y director egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, durante su proceso como director de la compañía desarrolló una línea de trabajo centrada en la dramaturgia contemporánea, el cruce de lenguajes y la experimentación escénica. Como señala Rodríguez (citado en Fundación Teatro a Mil, 2019), “nos interesa generar reflexión desde lo escénico, entender el teatro como una herramienta de análisis social y de acción política”.

Desde el año 2016 el LAT organiza el Festival Síntesis Teatral de Valparaíso, un espacio de circulación artística y que busca mostrar una radiografía del teatro independiente porteño, Este festival surgió inicialmente de manera espontánea, producto de una reorganización de recursos no utilizados de un proyecto anterior, y se consolidó en sus primeras ediciones como un espacio horizontal. Los principios con los

que se crea la organización y con los que se dirige el festival son a partir de modos de organización autogestionados. Su organización interna se basa en tres pilares fundamentales descritos por Rodríguez (2025): la decisión colectiva, colaboración activa y repartición equitativa de recursos. En sus primeras ediciones el festival funcionó con una lógica cooperativa: todos los trabajadores reciben un pago proporcional al número de días trabajado, sin distinciones jerárquicas entre artistas o técnicos, maquilladores etc. El entrevistado lo describe así:

Se dividía por 80 la cantidad y se repartía cada uno lo que correspondía. Así sea músico, técnico, maquillador, actor [...] había un sentido de comunidad, ¿cachái? Que eso te da el sentido de la cooperativa. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 13).

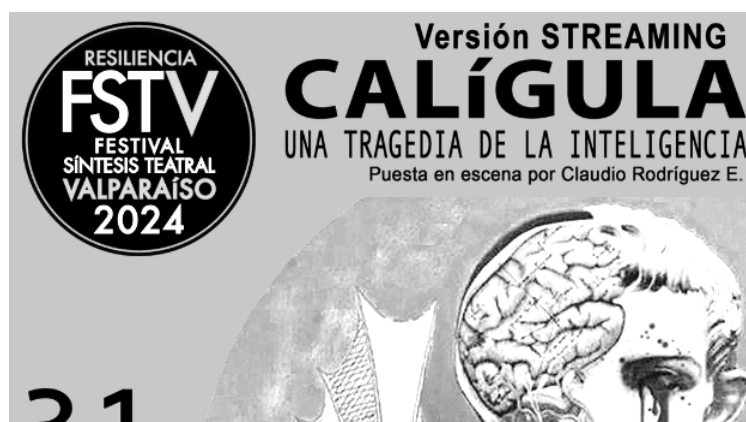
Es por eso que para efectos de esta investigación resulta interesante este caso ya que conecta con los casos anteriores, donde los actores de estas organizaciones no logran dibujar fronteras en sus prácticas, y su modelo de desarrollo los invita a mutar, a transformar, a buscar otras formas de representación, y ahí es donde esta compañía desarrolla un festival de teatro que con el tiempo sería reconocido por su trayectoria. El trabajo del laboratorio y el festival ha promovido una descentralización cultural activa, llegando a localidades como San Antonio, Quilpué y Catemu. Según expresa su fundador:

Respaldé a cada actor o cada bailarín que no están metidos en el círculo que estamos metidos nosotros. Entonces hicieron su trabajo y luego lo presentaron acá [...] como el Náutico, allá de San Antonio. Y después ellos mostraron su trabajo acá y se les pagaba más encima por la muestra del trabajo. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 5).

Poco a poco este festival se fue extendiendo a lo largo de la Región de Valparaíso, mostrando obras del territorio y apostando a la descentralización “abordando ejes curatoriales como precariedad, identidad y territorio” (Fundación Teatro a Mil, 2019). Este evento no solo permite la circulación de obras, sino también la articulación de redes entre artistas, comunidades y agentes culturales. La compañía durante su

trayectoria ha impulsado iniciativas de formación y reflexión que abordan temas como derechos laborales en las artes escénicas y las políticas públicas culturales. Estas iniciativas se alinean con una perspectiva autogestionada que busca fortalecer el ecosistema cultural independiente. y relevar el rol de las artes escénicas como herramienta de resistencia y construcción comunitaria.

En la actualidad la organización ha sufrido varios cambios, dentro de esos el enfrentamiento social que recibe el director Claudio Rodríguez, por un rumor que lo afectó directamente y que lo alejó de varias organizaciones a nivel local que lo apoyaban. Los cambios de administración y la concursabilidad han supuesto uno de los principales desafíos de esta organización, subrayando la necesidad de diseñar políticas públicas que favorezcan a las organizaciones autogestionadas. Dado de que esta es una de las compañías con más trayectoria sus reuniones no son tan periódicas, las realizan de manera virtual, de igual forma tienen un trabajo fuerte en las redes, postulaciones de fondos y demás, continúan buscando presupuesto para su festival, el cual debido a los cambios políticos se ven afectados. Cuando se reúnen presencialmente dialogan, comparten largas horas, continúan con un trabajo creativo más de mesa, escribiendo textos investigativos o dramáticos a todo esto se le suman las labores cotidianas que conlleva la organización (trámites). De esta manera el LAT se configura como una experiencia significativa dentro de la investigación, su trabajo ha contribuido al fortalecimiento de la escena teatral porteña, posicionándolo como un referente entre la articulación entre el arte, la política y la comunidad.



*Imagen # 6 ; Poster Laboratorio Anatomia, fuente: Instagram*

#### 4.2.4 Teatro Conciencia



*Imagen # 7; Collage Compañía teatro conciencia, Fuente: Instagram.*

La compañía Teatro Conciencia fue fundada en el 2015 en la ciudad de Valparaíso bajo la dirección del actor y director Cristian Verdejo Espinoza, ha logrado consolidarse como un referente del teatro independiente en la región. Su trabajo se caracteriza por una fuerte vocación territorial, una búsqueda constante en el cruce de lenguajes escénicos y una profunda reflexión sobre las realidades sociales y culturales del teatro en Valparaíso (Radio Universidad de Chile, 2023).

Desde sus primeros años Teatro conciencia ha desarrollado una línea de trabajo que combina el teatro experimental, la performance y la música en vivo. Estas propuestas se logran ver claramente en obras como: El Pelicano, donde se experimenta con la dramaturgia espacial el sonido y demás elementos La obra fue presentada en el ciclo “Santiago no es Chile” en el Teatro Sidarte, destacando por su innovación formal y puesta en escena (Radio Universidad de Chile, 2023). Durante la pandemia del COVID-19 la compañía se posiciona como una de las primeras en desarrollar una obra concebida específicamente para la virtualidad, llamada “Cordón Sanitario” creada en pleno confinamiento, utilizando el espacio doméstico como escenario y dispositivo

escénico, constituyéndose en una respuesta innovadora frente a la imposibilidad del encuentro presencial (Diario La Quinta, 2023).

Además de su producción artística Teatro Conciencia y Christian Verdejo han desarrollado un trabajo pedagógico reflexivo sobre el hacer teatro en Chile, ejemplo de ello es su participación en el Primer Congreso de las Artes Escénicas de Valparaíso, donde imparte una masterclass titulado “Hacer teatro en Valparaíso y no morir en el intento” instancia en la que compartió estrategias de gestión cultural y supervivencia en contextos precarizados (Teatro Conciencia, 2022).

En la actualidad la organización se reúne una vez a la semana, continúan bajo la dirección de Cristian Verdejo, como esta organización no posee un espacio propio algunas veces solicitan a otros espacios culturales el apoyo y préstamo de algún lugar para ensayar. Sus reuniones constan de un espacio para temas administrativos, búsqueda de oportunidades, propuestas de intervención, el tramo más grande de la reunión incluye ensayar y entrar en estado creativo, generalmente buscan relacionarse con los vecinos del sector, es por eso que en algunos momentos salen a la calle a perifonear o simplemente intervenir para recordarle a la comunidad alguna información importante. Cuando tienen presentaciones y necesitan apoyo recurren a los mercados y recogen a manera de minga verduras, frutas y aportes voluntarios que la comunidad porteña les brinda. Al finalizar las funciones se reparten las ganancias de manera equitativa y se dan un espacio de encuentro y recreación donde generalmente involucran la comunidad beneficiaria del espectáculo.

Es por eso que dentro de esta investigación es importante el estudio de caso de Teatro Conciencia puesto que este representa una experiencia escénica profundamente enraizada en su territorio, que combina experimentación estética con compromiso social. su trayectoria da cuenta de una forma de hacer teatro que no solo resiste las lógicas de centralización y precarización cultural, sino que propone modelos creativos sostenibles de la autogestión y el vínculo comunitario. Su trayectoria da cuenta de una forma de hacer teatro que no solo resiste las lógicas de centralización y precarización

cultural, sino que además propone modelos creativos sostenibles desde la autogestión y el vínculo comunitario.



*Imagen # 8: Collage 2 Teatro Conciencia, Valparaíso, Fuente: Instagram*

De esta manera podemos observar cómo estos cuatro procesos: Mikroespacio Creativo, Teatro Container, Laboratorio Anatomía Teatral y Teatro Conciencia encarnan cuatro modelos distintos de autogestión cultural en Valparaíso, que lograron desde sus singularidades estéticas y metodológicas converger en una misma vocación de resistencia frente a la precariedad estructural del sector teatral independiente. En ese sentido cada uno se ha enfocado en atender un sector descuidado por las instituciones de la cultura. A pesar de sus diferencias estas compañías enfrentan desafíos similares como: la escasez de financiamiento reflejado en la alta concursabilidad, la centralización de la cultura y la falta de políticas públicas sostenidas en el tiempo. Además de eso también comparten algunas estrategias clave para su sostenibilidad como: la descentralización del espacio escénico, la articulación con el territorio y memoria local, la diversidad de lenguajes y además la construcción de redes

colaborativas, de manera que la autogestión no solo aparece como una alternativa ante la ausencia del estado, sino como una forma ética, política y creativa para realizar arte desde los márgenes y para las comunidades.



Imagen # 9: Imagen mapa, Valparaíso, Fuente: Google

### **4.3 Categoría de Análisis y Hallazgos.**

Dentro de esta sección analiza los resultados obtenidos a partir del análisis de contenido, organizados en torno a las categorías emergentes que permiten comprender cómo operan los modelos de autogestión cultural en las compañías estudiadas dentro de esta investigación, de esta manera se presentan las siguientes categorías de estudio, las cuales entran en diálogo con el marco teórico, los objetivos y las experiencias dentro de las trayectorias de cada organización.

#### **4.3.1 Organización interna horizontal y colaborativa.**

Dentro de esta categoría inicialmente se parte describiendo la organización interna de las compañías de teatro independientes de Valparaíso, nombrando algunas de sus características, formas de organizarse, toma de decisiones, responsabilidades y roles que cumplen los miembros y personas que hacen parte de las compañías, de manera

que se logre identificar los elementos distintivos y las características fundamentales de los modelos de autogestión cultural implementados (los cuales se construyen desde la práctica), esta información se logra recolectar de las entrevistas hechas a los directores, actores o productores según fuere el caso, integrantes de las compañías seleccionadas, además de participación observadora en algunos eventos, encuentros y reuniones, sumado al material público recopilado de la internet como videos, redes sociales, plataformas web. De manera que con todo el material recopilado se logre un desarrollo correcto del proceso.

### **A) Organización interna**

Si hablamos de la organización interna de las agrupaciones nos encontramos con un panorama diverso y que ha mutado en cada organización de manera particular dada las mismas necesidades que va arrojando la sostenibilidad de cada grupo, algunos se caracterizaron en un principio por procesos más colectivos y con el tiempo han mutado a procesos con roles establecidos y pequeñas jerarquías, en este ámbito, la organización interna de estas compañías depende de muchos factores, particularmente dependiente de procesos políticos que se dan en Chile y en la región, como menciona Santis, V. “Los sucesos nacionales e internacionales, los partidos políticos en el poder necesariamente generan tendencias, prestan o quitan el apoyo al desarrollo del arte local” (2012, s.p) refiriéndose a Valparaíso como punto creador, esto abre la idea de que la creación artística está íntimamente ligado al contexto político-cultural del momento.

Las características de organización son compartidas en ciertos aspectos, la mayoría se reúnen una vez o dos veces por semana dependiendo de si tienen una actividad que precise más tiempo, todas sostienen una virtualidad administrativa, de manera que han encontrado en estos espacios la manera de poder seguir trabajando sin necesariamente ir al espacio, lo que supone ahorro en gastos de transporte, entre otras cosas. Durante las reuniones no hay líderes, las conversaciones son horizontales, los

objetivos y metas de las reuniones se conversan entre el equipo, aunque esto a veces supone una dispersión y no concreción de ciertas cosas. El equipo se reparte la representatividad ante las autoridades, si se tiene alguna reunión importante con alguna otra compañía u organismos se van turnando los responsables de mantener las comunicaciones. De igual manera se rotan constantemente el desarrollo y liderazgo de proyectos, los cuales leen en conjunto pero que se dividen para poder abarcar más concursos y aumentar su efectividad, aunque esto supone un desgaste en las personas que no tienen demasiadas habilidades de formulación y desarrollo.

La relación con las comunidades se mantiene constante, una vez por semana buscan reunirse con los agentes claves de sus organizaciones, ya sean vecinos o otros núcleos creadores. En algunas ocasiones deben tomar decisiones relámpago donde por la urgencia de la medida no alcanzan a convocar a una reunión lo que deviene en que un parte del grupo deba tomar decisiones, esto demuestra que la horizontalidad no es un tema estático que no deba cambiarse, se adapta a las situaciones.

Se puede decir entonces que en una primer medida estas organizaciones nacen desde movimientos que se caracterizaron por la colaboración horizontal, la toma de decisiones en conjunto y la multiplicidad de roles, en donde todos las personas que integran el núcleo interno de la organización participan con igual representatividad del poder (poder desde el punto de vista de Rosanvallon), dado su carácter las formas de liderazgo se basan en la construcción colectiva de sentidos, esto se lleva a cabo en las asambleas donde se decide por medio de votaciones, buscando acercarse a esa Utopía social donde “La autogestión es entonces, una perspectiva de cambio social; es la sociedad en construcción.” (Rosanvallon,1979,p.85). Esto entonces se refleja en promover la autonomía y carácter reflexivo del proceso, lo que permite un mayor involucramiento de sus participantes, la construcción de un propósito en común, y ese quizá es el lazo más fuerte que los conecta en primera instancia ya que las personas se conectan con estos propósitos que abarca tanto su vida en la organización, como por fuera de ella.

Entonces si no sabemos trabajar en comunidad, ¿cómo nos va a ir bien? [...] Porque el teatro es comunidad, ¿verdad? O sea, yo puedo ser un monólogo. Pero voy a tener el loco que me tiene que poner la luz. El amigo que me va a hacer el vestuario, me va a ayudar a poner. No sé vos, ¿cachai? El que me va a poner el audio. Siempre voy a trabajar, no voy a trabajar en un monólogo sola. Lo intenté hacer y fue súper difícil. (Integrante 1, T Container, 2025, p. 12)

Es por eso por lo que para estas organizaciones el encuentro nutre y fortalece los procesos, promueve la influencia de la actividad artística en la comunidad, generando espectadores de teatro más participativos. De esta forma sus maneras de autogestionarse, “va más allá de un asunto táctico, o de medios; es principalmente un asunto de objetivos.” (Coronel, 2015). Esto se contrasta en las compañías que en sus orígenes permitían que los roles circulan y las funciones se distribuyen según las necesidades de la organización, actividad o hito que se desarrolle, primando las habilidades propias de cada miembro del equipo, evidenciando una estructura organizativa no jerárquica y dinámica.

Todas las organizaciones estudiadas fueron mutando sus procesos hasta el momento presente donde si bien aún existe ese espíritu colaborativo, con el tiempo se han ido adoptando roles, jerarquizando, y estableciendo un núcleo organizacional con personas ya establecidas, y que generalmente cuentan con grupos de apoyo que se involucran como otros núcleos colaborativos pero que no toman decisiones dentro de los procesos. Otros son impulsados principalmente por el director y con el tiempo se van integrando personas a la organización hasta que se busca una horizontalidad en las decisiones sin perder los roles artísticos: director, actores, etc. Si bien todas buscan conservar ese carácter horizontal reconocen que estos métodos también tienen algunas falencias como el sobrecargo de actividades, el compromiso desigual, la invisibilización de algunas tareas o labores, desgaste económico personal, entre otras,

es por eso que su organización interna está transformándose en relación a sus necesidades y a los aprendizajes obtenidos de los procesos que llevan durante años.

Si bien los orígenes de cada una de las organizaciones son diferentes, todas tienen puntos en común como el encuentro de personas que necesitaban expresarse, o el habitar espacios públicos abandonados, recuperarlos, comenzar a resistir dentro de ellos y desde ahí crear. De cualquiera que sea la forma las experiencias iniciales van determinando el carácter de las narrativas (identidad social-política) que hasta hoy se mantienen. Como es el caso de Teatro Conciencia “que nace en el 2015 pero hablo desde el momento que nosotros hicimos la primera obra de teatro porque antes eran pura calle, intervenciones. (Integrante 1, T Conciencia, p. 12) y que ahora se enfoca más en los espectáculos de sala y el mundo digital.

En el caso de Teatro Container sus orígenes se conectan más a su necesidad de reutilizar los contenedores marítimos, que presentaban en ese entonces una problemática porque terminaban abandonados y destruidos deteriorando la imagen de la ciudad, es por eso que su utilización se convierte en un símbolo enorme en Valparaíso, que en algún momento fue el principal pero que ahora ya no lo es, y los contenedores se manifiestan como símbolo de ese sueño porteño de conectarse con el mundo. Ahora la organización lo utiliza como un discurso narrativo, la necesidad de pensar en su afectación ambiental y en la reutilización de materiales, así su relación con el entorno determina un símbolo del cambio, de la reutilización, está determinada por los contenedores transformados en espacios escénicos, textiles y de educativos.

En el caso de Mikroespacio Creativo, su origen también está conectado con la recuperación de un elemento simbólico en este caso un bus escolar de los años 80, y utilizarlo como elemento estético, este bus se recolectó de un lugar en el cual llevaba más de dos años abandonado, si bien su fin es dar un acceso cultural este espacio ha luchado por sostener este inmueble, el cual se deterioró más con el tiempo, debido a que es un vehículo. Para el Mikroespacio Creativo su hacer busca democratizar los elementos técnicos (iluminación, sonido) este aspecto ya lo menciona Adorno, T. W. (2003) cuando explica que el arte no solo debe ser accesible, debe ser vivido bajo las

condiciones que permitan una experiencia plena y crítica, que sólo se alcanza cuando sus medios técnicos son adecuados. Medios que este bus escolar posee en condiciones un poco limitantes, si bien los actores de este proceso llevan años trabajando en el mejoramiento del espacio en la actualidad aún cuentan con limitantes como una parrilla de luces establecidas o el permiso de circulación especial para este tipo de vehículos.

Si profundizamos en estos aspectos del acceso a elementos técnicos encontramos un contexto hostil con gran limitación ya que las compañías de teatro muchas veces no cuentan con los requerimientos mínimos, y generalmente están acostumbradas a adaptar sus obras a los espacios donde se presentan, estos espacios de representación escénica generalmente y tal como lo demostraron Brodsky & Otros (2021) carecen de elementos técnicos, por el contrario suelen ser: plazas de barrio, canchas, salas o aulas de clase, esto claramente dependiendo de la localización, la cual suele ser los más alejados porque a diferencia de los teatros más centralizados, los cuales pueden tener una parrilla técnica y de sonido más consolidada, pero en los lugares más foráneos suelen ser escasos. (en el caso de Valparaíso, sus cerros más alejados) “De todas formas, las salas de ensayo, en general, son percibidas como lugares poco adecuados y mal equipados (Cisternas et. al. 2015), además de insuficientes en cantidad” (CNCA, 2017).

Es por eso que dentro de la orgánica de las compañías autogestionadas es crucial su propósito de democratizar la cultura y también promover el derecho a la estética al desplegarse en los lugares donde se le limita, parafraseando a Rancière, J. (2009) la estética no es solo un asunto de percepción de lo que es visible o audible, sino de la participación en una experiencia sensorial completa. El derecho a la estética no debe reducirse solo a la oportunidad de acceder al arte en sí, sino también a la posibilidad de experimentar ese arte en las mejores condiciones posibles.

## **B) Toma de decisiones, distribución del trabajo artístico y administrativo**

En cuanto a la toma de decisiones en las compañías de teatro autogestionadas de Valparaíso se logra reconocer procesos colectivos donde discuten de manera interna, si bien existen algunos roles establecidos en el diseño de ciertas actividades o proyectos se busca la circulación de roles, así evitar la centralización del poder y así permitir el desarrollo de proyectos más sostenibles. Además de fortalecer aspectos personales en los integrantes, haciéndolos participar y aprender de los procesos. Esto entra en relación a lo planteado con Rosanvallon el cual habla de una rotación de las representaciones, “Para evitar que la función de dirección no acabe por identificarse a sus representantes, se invoca generalmente el principio de rotación y el derecho de revocación.”(1979, p.14) a lo que contrastamos con lo resaltado por el entrevistado “Yo me dedicaba a ir a caminar y a escribir con los cabros que van a estar haciendo el taller de escritura nómada (...) si hay alguien que lo maneja mejor como la Gabriela o Pasquinel o Hugo, que lo hagan ellos” (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 11). Las tareas se repartían entre sus integrantes, en valor a las habilidades de cada cual, no se puede obligar hacer una tarea que se le va a dificultar más que otra, esto claro primero se dialoga entre todas las partes del grupo. Lo cual se identifica con los principios de rotar el poder para que no se produzca una identificación, de igual manera una organización autogestionada se centra en la definición de prioridades:

La autogestión no implica la actividad de todos y cada uno en los diferentes lugares de la vida social empresa, barrio, asociaciones diversas en las que participa sino que supone para cada individuo la definición de prioridades personales en los centros de interés. La condición y la consecuencia son la constitución de una sociedad multidimensional en la que el trabajo no sea el único centro de referencia. (Rosanvallon, 1979, p.16).

En el caso actual de las compañías estudiadas, los roles pueden ir variando dependiendo del proyecto, esto también para no sobrecargarse de trabajo, unos más

que otros, la experiencia igual les ha mostrado que en algunos casos las habilidades e inteligencias son diversas, y para algunos ciertas actividades son más fáciles de practicar, otros prefieren sólo involucrarse en aspectos artísticos pero debido a esto algunos de los roles se sobrecargan por falta de personas, poniendo en tensión a los integrantes en ciertos momentos. Como lo menciona uno de nuestros entrevistados. “Yo y Bárbara hacíamos como de tres personas cada uno” (Integrante 1, T Conciencia, p. 18). Esta lógica se mantiene como parte de un trabajo colectivo que caracteriza a la compañía desde sus inicios, pero que con el tiempo desgasta y desarrolla conflictos por lo mismo, porque unos asumen más responsabilidades que otros, a pesar que el beneficio es igual para todos y todas. En cierto punto esta multiplicidad de tareas también es un reflejo del sobre desgaste que hay en la cultura, la no previsión y la falta de planeación por parte del estado. como menciona Sentís, V., (2015) “Es sorprendente comprobar cómo no ha existido en la región ninguna política de largo plazo para el incentivo y desarrollo específico del arte teatral, que haya sido propugnada por el Estado ... y que haya mantenido la experiencia siquiera por 10 años consecutivos.” lo cual se refleja en el poco acompañamiento que muchas de las organizaciones manifiestan. De igual forma menciona uno de los entrevistados estos espacios eran integrados por una red de artistas que trabajan en Valparaíso.

El laboratorio que te contaba antes, toda la gente que trabajamos en ese laboratorio, los que nos quedamos, los que no actuamos, no pudimos hacer la obra, fuimos los que trabajamos, encabezamos la línea de producción del festival. Y esa línea de producción quedó hasta que se fueron metiendo gente como la Gabriela, que era productora de La Teatro la Peste, pero no tenía pega [...] Se metió Hugo [...] Se metió Pasquinel [...] Entonces como que la gente que trabajó en el festival igual como que fue muy bien reconocida. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 6)

Las compañías dentro de sus orgánicas internas crean fuertes lazos de comunidad, es por eso que durante los procesos de producción en algunos casos se habilitaban

cocinas comunes donde los artistas compartían desayuno, almuerzo y cena, fortaleciendo los vínculos más allá del escenario. Esta ética comunitaria diferenciaba al colectivo de otras experiencias más jerarquizadas como lo menciona el entrevistado Rodríguez “Teníamos una cocina que la implementamos como para desayunar los que trabajan en la mañana, almorzar y comer después los que trabajan en la noche [...] Todos tenían que ver con todo” (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 13). De esta manera la estructura o del colectivo se forma desde aspectos profesionales, pero también desde un aspecto de comunidad.

Esto también se debe a que la producción teatral en Chile en general enfrenta grandes desafíos (PMCV, 2022-2024), y esto hace que su práctica involucre un esfuerzo más habitual que para otras artes (por ejemplo las danzas populares), es por eso que las prácticas artísticas de las compañías autogestionadas se configuran desde una tensión permanente con las formas institucionales de producción cultural, y los propósitos político sociales de los miembros generalmente están alineados, es por eso que para los artistas de teatro porteños es crucial su experiencia habitando el territorio y sus convicciones políticas han moldeado fuertemente su concepción del teatro como una herramienta transformadora, anclada en lo territorial y profundamente vinculada a las realidades sociales excluidas del sistema hegemónico, de esta manera podemos afirmar que su organización parte primeramente de una necesidad de construir formas de transformar sus realidades.

Hay gente que hace arte y gente que vive del arte o mejor dicho, a ¿cachai? Entonces yo desde ese lugar veo la autogestión y es un, siento que es un proceso flexible, ¿cachai? Como que todo el rato está en movimiento, en viaje, ¿cachai? Entonces siempre está ocurriendo la autogestión, ¿cachai?. (Integrante 2, Mikroespacio, 2025, p. 8)

De esta manera podemos concluir este apartado mencionando como la organización interna de estas compañías ha mutado, se encuentra en constante tensión en relación a agentes externos (políticos y cambios de gobierno) e interno como (desgaste físico y emocional, las deserciones), si bien el panorama ha obligado a las organizaciones a

definir estructuras y jerarquizar en algunos aspectos sus funcionalidades, en la interna dichas organizaciones siguen trabajando por lo colaborativo, las experiencias compartidas y una horizontalidad que pasa de un lugar a otro, frente a la necesidad de ser sostenibles y perdurar en el tiempo.

#### **4.3.2 Estrategias de sostenibilidad económica y simbólica**

Dentro de esta categoría se busca analizar cómo los procesos de autogestión abarcan la mayoría de las estrategias que utilizan para financiar sus proyectos, siendo estas acciones cómo aquellas que sostienen simbólicamente en el tiempo a estas compañías, además de eso conocer los distintos puntos de vista, las diferentes estrategias y las relaciones entre las distintas compañías.

Respecto a sus estrategias de financiamiento y formas de sostenibilidad económica, podemos caracterizar que las compañías de teatro realizan una autogestión mixta, en relación a nuestro cuadro (1) el cual se crea a partir de las afirmación de Pastor (200) llamado: Cuadro Modelos de Gestión Cultural en el Teatro Chileno según su carácter, podemos inferir entonces que las compañías de teatro estudiadas se enmarcan en un carácter Híbrido, el cual depende al cien por ciento de su autogestión pero que una parte (generalmente pequeña) se genera gracias a la formulación de proyectos y adjudicación, por tanto su organización combina fondos públicos ocasionales con ingresos propios y aportes voluntarios. Sin embargo, subrayan que incluso cuando se cuenta con fondos, la autogestión sigue operando, ya que “detrás de ese fondo igual hay autogestión.” (Castillo & Díaz, 2025, p. 2). Esto reafirma que la autogestión no se define exclusivamente por la ausencia de recursos, sino por la agencia del sujeto en gestionar los medios para crear. En ese mismo orden de ideas, en términos simbólicos, la sostenibilidad se basa en el movimiento, la creatividad y la convicción ideológica, ya que “lo opuesto a la gestión es la inmovilidad” (Castillo & Díaz, 2025, p. 9), remarcando que el valor de la autogestión está en el impulso vital de crear, incluso cuando las

condiciones son adversas. La movilidad adquiere una dimensión metafórica: representa la necesidad de estar en constante desplazamiento físico y simbólico para sobrevivir en un contexto precarizado.

Una sociedad autogestionada no puede desarrollarse si no existe la máxima movilidad posible de los dirigentes, lo que implica que los dirigentes potenciales abunden y que su situación no sea demasiado privilegiada. Sólo a este precio la función de dirección colectiva podrá convertirse progresivamente en una realidad. (Rosanvallon, 1979, p.14)

De esta forma dentro de las principales actividades de financiamiento que encontramos en las compañías podemos señalar: las intervenciones en espacios públicos, obras en sala, producción de eventos culturales, talleres y artículos de propiedad intelectual. Cada uno de estos factores abarca un sistema propio de desarrollo y de gestión, por ejemplo, para el desarrollo masivo de eventos culturales como festivales o encuentros de teatro, buscan alianzas con las municipalidades para su desarrollo, con la empresa privada y con la comunidad del territorio, ya que, al ser una acción de carácter masivo, involucra a otros agentes de la cultura necesarios para su desarrollo. Otro ejemplo de desarrollo puede ser el de una presentación de teatro o una performance, esta busca otras maneras de gestionar que responden quizá a otros sectores.

### **A) Recursos personales**

Uno de los primeros recursos latentes en la historia de las 4 compañías estudiadas es que cuando se está gestando son las inversiones personales, las cuales se consiguen por medio de bingos, colectas, venta de comida, y trabajo en otros rubros para invertir en el teatro. Esto pasa generalmente durante sus primeros años de gestación mientras desarrollan una estrategia estable. Uno de los entrevistados comenta así lo expresa : “Nosotros hacíamos comida [...] con tiempo de ir al mercado, de ir hablando con la gente: ‘¿sabes qué? vamos a hacer una comida para reunir fondos’” Además, agrega:

“Así empezamos con nuestras primeras gestiones, que en verdad no sabíamos que se llamaban gestiones” (Integrante 1, T conciencia, p. 19). Lo cual expone cómo sus acciones en principio nacen desde un conocimiento nulo, más bien desde unas ganas de movilizarse, también relata que en sus inicios recolectaban dinero en la calle con intervenciones performáticas, pidiendo monedas después de cada ejercicio escénico.

Gran parte de la creación teatral de nuestro país se desarrolla en base a estos aportes voluntarios de los propios trabajadores culturales y sus redes, que no solo apoyan la creación y producción de las obras, sino que también son el público frecuente de ellas, cooperando también mediante la compra de entradas, en una suerte de proceso endogámico. (Brodsky & otros, 2021, p.5)

Dentro de esa misma gestión propia, los entrevistados reconocen la importancia de darle valor a sus prácticas, reconocerlas como esenciales y darle valor a otros espacios de gestión que son cruciales para el desarrollo. Reconocer también la labor de sus familias que aportan en sus presentaciones, de sus amistades que van a ver las obras de teatro, también a algunos espacios que se prestan para ensayo y presentaciones, lo que podemos contrastar con las declaraciones las cuales narran que:

Yo creo que volver visible más esa autogestión es como lo que uno tiene como qué hacer ahora, cómo visibilizarla más, entonces por eso concuerdo con el Ale que al final, que obvio, mi autogestión depende de lo que yo haga para que esto suceda, porque las acciones de arte igual tienen un costo, que a veces la gente dice no es gratis, ¡noo! tiene todo un costo, todo cuesta una hora de tiempo, una hora recursos que tuviste que pagar al cuidador de tu hija. (Integrante 2, Mikroespacio, 2025, p. 2)

## **B) Reciprocidad entre artistas**

Como segundo elemento encontramos la reciprocidad entre los artistas, tal y como se evidencia en el material recogido durante las entrevistas, el primer acercamiento de estas compañías al entorno es por medio de la colaboración entre los propios artistas, quienes se apañaban de forma colectiva, es por eso que ellos exponen que su modo de vida no se articula en función de éxito económico, sino de una ética de entrega y confianza. Es claro que la conexión con la comunidad y la circulación son uno de las estrategias clave para lograr un desarrollo sostenible, es por eso que en las compañías autogestionadas se evidencia como la colaboración nacional como internacional facilita el crecimiento del proyecto, apoyo de saberes, coser, tejer. pintar. Esto señalado por uno de los entrevistados el cual menciona que para desarrollar las actividades, en este caso la presentación de un ciclo de obras teatrales menciona que “Las dos últimas versiones que he hecho han sido versiones con gente que ha venido de Uruguay, con gente que ha venido de Colombia [...] he hecho encuentros con sordomudos [...] la última versión fue [...] con grabaciones que se hicieron en pandemia,” (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 19). Lo cual resalta en esta y en varias ocasiones, siendo así las redes artísticas no solo locales sino de otras regiones la que impulsa este crecimiento, el involucramiento y la polinización cruzada de agentes creadores, de manera que hay un núcleo creador porteño existente:

Aquí éramos súper promiscuos. Habían como doce compañías y esas doce compañías compartían, no sé, a ocho actores en total, como todos. [...] Era entretenido porque cuando se juntaban había una comunidad y se iban a ver mucho. [...] Pero no era esto de centralizarse y que sea Centex y que sea el Parque cultural, ¿cachai? El gobierno jugó muy mal en ese sentido. No dejar que la gente sea libre en su casa, financiándola con fondos, como te decía, fondos conversables, de acuerdo al trabajo que estaba haciendo. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 17)

Si bien menciona el entrevistado otra de las motivaciones que acompañan el trabajo entre artistas es poder promover el trabajo en la comunidad, dentro de la autogestión es

importante involucrar a tus pares, otorgar oportunidades de trabajo y el vínculo, ya que luego ese mismo colectivo de artistas te servirán de apoyo, incluso te emplearán es por eso que uno de los entrevistados menciona que “Mi trabajo fue como en función de darle trabajo a la comunidad y de fortalecer un poquito las células creativas que existen en Valparaíso, que a mí, cuando yo llegué, me parecían increíbles. En este momento, lo encuentro deplorable y siniestro.” (Rodríguez, 2025, p. 6) Estas células creativas son el corazón de Valparaíso, la construcción colectiva de estos espacios de resistencia aporta al desarrollo de la cultura y del arte en la comuna. De esta forma, la autogestión es tanto una estrategia como un objetivo, una forma de práctica, es decir “la autogestión es objetivo, estrategia y práctica social vinculada al desarrollo de un modo de producción autónomo y de un sistema político soberano.”(Coronel, 2015, p.26) poder soberano que se comparte entre el ecosistema como modo de creación de tejido, es por eso que las redes entre artistas de Valparaíso se presentan como un camino y una acción de construcción.

Yo junto con ustedes dos ahora, leemos un texto, hacemos una lectura dramatizada o hacemos un ejercicio, nos salimos a mover a los bares de Valparaíso todas las noches para hacernos las lucas, eso es autogestión, pero también si yo trabajo contigo en el teatro y estamos los tres pagados por un sueldo y estamos gestionando plata para el teatro, también es autogestión, entonces son niveles de autogestión. (Integrante 1, Mikroespacio, 2025, p. 3).

Qué pasaría entonces con esa promiscuidad creadora que albergaba Valparaíso, quizá los intereses políticos y personales fueron cambiando, lo que conlleva a que de momento ciertas células creadoras no se mezclan con otras, o donde hay ahora desacuerdos de representatividad en mesas comunales o de sectores gubernamentales. Quizá la concursabilidad o el cierre progresivo de espacios culturales va alejando cada vez más el trabajo colectivo, actualmente existe una fuerte colaboratividad en algunos sectores, pero dado el sistema de fondos concursables las postulaciones premian los trabajos individuales y cada vez más se deja de pensar en las colectividades. Si bien cada organización estudiada actualmente mantiene un

vínculo cruzado con los organismos creativos de la comuna, ciertamente se evidencia que cada vez son más difíciles lograr estos puntos de encuentro comunes, generalmente los participantes activos están con otros empleos (como menciona Barrera y Vargas anteriormente) lo que no permite una entrega total de tiempo, y el poco tiempo que tienen lo utilizan para sus propias actividades.

### **C) Producción de Valor agregado**

Otra forma de financiamiento que se logra evidencia durante el análisis es la capacidad de producir otros valores agregados entorno a las actividades artísticas, como por ejemplo el caso de Anatomía Teatral, el cual el colectivo ha sostenido una estrategia de sostenibilidad digital, ya que tiene un registro detallado de sus creaciones, las cuales se registran en las plataformas como youtube, donde construyen una tejido virtual, y también con el tiempo una monetización económica, gracias a las reproducciones, además también permiten tener una memoria histórica del proyecto y facilitar el acceso al público.

Yo tengo un canal donde tengo todas las obras y todos los actos que hemos hecho [...] Calígula todavía sigue teniendo esa capacidad de público [...] tiene 6.600 visualizaciones [...] y es una obra de teatro que por el tema interesa y también por cómo está hecha. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 20)

Otros procesos como los de Microespacio encontraron ese valor agregado de sus producciones en darle valor al conocimiento, en ese sentido algunas de sus fuentes de financiamiento son el desarrollo de talleres que se relacionan directamente a la práctica teatral como: talleres de iluminación, de máscaras, de dramaturgia, de gestión cultural, de esta forma general un valor simbólico económico agregado, esto alrededor de sus creaciones artísticas. Dentro de los principales desafíos que enfrentan las compañías independientes en Valparaíso para crear son la escasez de recursos financieros y materiales, la dificultad de acceso a las salas convencionales y la falta de sistematización de estrategias de gestión. “no sistematizar como las producciones, no

llevar un registro de ciertas cosas.” (Integrante 2, Mikroespacio, 2025, p. 4), lo que impide capitalizar experiencias previas o mejorar procesos internos.

Otros ejemplos como el de Galpón container generan valor agregado con la diversidad de formas de gestión, ya sea desde la producción de Festivales, la creación de talleres formativos y la promoción de la gestión cultural en ciertos sectores. Es por eso que estas organizaciones poseen una fuente inagotable que es el proceso creativo, las relaciones humanas, el encuentro entre saberes, es por eso que la autogestión se propone como la posibilidad de ir superando progresivamente el sometimiento hegemónico (narrativo, histórico y técnico), las problemáticas, la precarización y dar paso a una transformación personal tal y como lo propone Rosanvallon (1979).

A continuación, se presenta un diagrama de factores de resistencia y sostenibilidad que se realiza a modo de representación gráfica de la información anterior, de manera que recoge los aspectos más relevantes de esta misma.

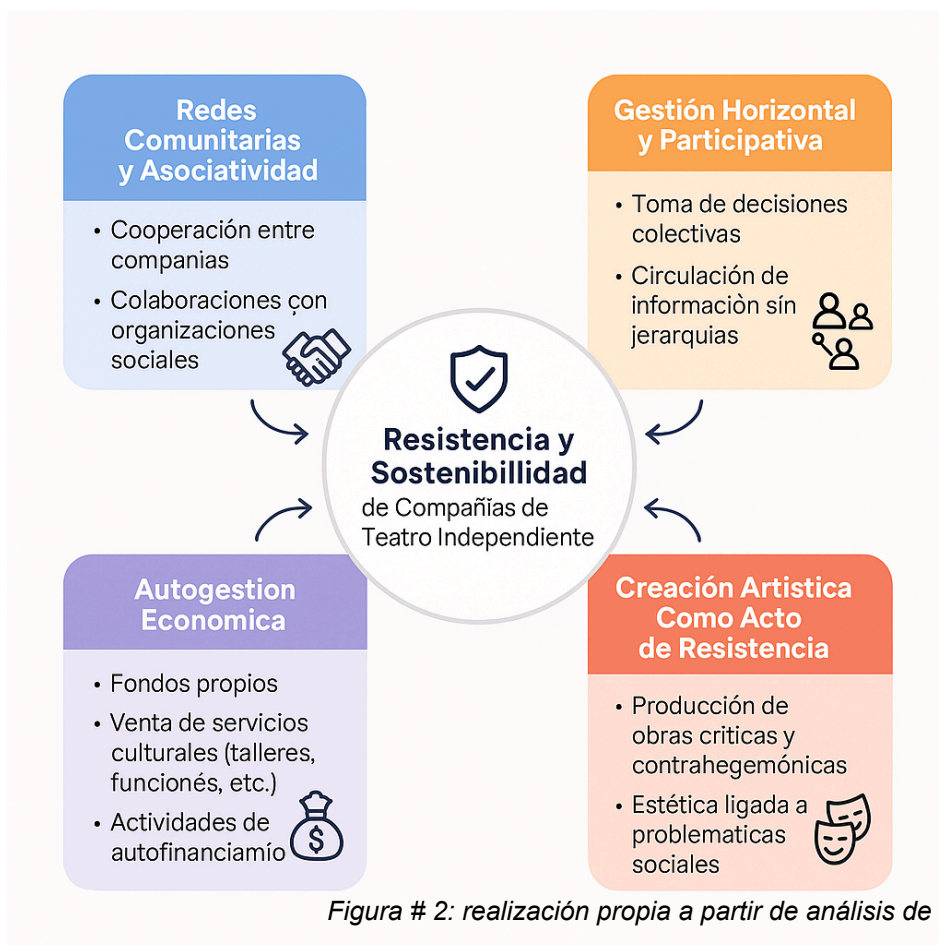


Figura # 2: realización propia a partir de análisis de las compañías

### **4.3.3 Prácticas de resistencia frente a la precariedad estructural**

Dentro de esta categoría se exponen las principales problemáticas que rodean las acciones de las compañías de teatro independiente en sus prácticas de autogestión, como enfrentan la falta de apoyo institucional, que estrategias de autonomía construyen. Es por eso que se organizan en tres subcategorías que intentan caracterizar más a profundidad lo investigado.

#### **A) Altruismo Cultural; acercar el arte a las personas**

Como primera medida debemos resaltar que una de las principales motivaciones de los artistas y demás personas que componen las compañías de teatro independiente estudiadas dentro de esta investigación comparten un sentido de identidad y de propósito relacionado al poder acercar el teatro a las personas, una visión altruista de promover el acceso a la cultura, y poder generar un ingreso económico digno que le permita seguir movilizandolos estos espacios y vivir de ello. Si bien las limitaciones existen, más con un sistema hostil, más si la sintonía de los participantes no es toda igual, lo que conlleva a un más a los integrantes de estas organizaciones a dar más de sí mismos para que estos proyectos continúen.

Esta necesidad de acercarse a las personas, de promover el acceso a la cultura es donde estas organizaciones comparten un hito en común, y no solo se refieren a los circuitos artísticos y consumidores de cultura, sino también a espacios donde el acceso se ve más limitado, de manera que esta acción de “sacar el teatro del teatro”, que se puede interpretar como acercar las experiencias a lugares donde no hay teatro o donde simplemente no llega, (plazas, zonas rurales, entre otras) lo cual conlleva una movilización humana y técnica, estas acciones son generalmente “gestiones invisibles” que no tienen un valor, que no se reconocen ciertamente en términos económicos, porque son en territorios no hegemónicos ni centralizados como las capitales de cada región. Algunas acciones que mencionan son “cargar las camionetas y llevar unos focos, un generador y hacer teatro en las comunidades alejadas de Chuquicamata,

donde no había luz, donde no había nada en esa época” (Integrante 1, T Container, 2025 p.3), de esta manera el nivel de complejidad al desarrollar una actividad aumenta, este factor es crucial y sirve para entender porque los sistemas favorecen el centralismo, es por eso que este propósito “altruista” es el principal motor de movimiento de las personas que componen estos equipos de trabajo, o eso es lo que mencionan sus integrantes, claro está que estas decisiones se van transformando a medida que la organización va enfrentando retos, de esta manera “una práctica cultural contrahegemónica se constituye como una oportunidad para el encuentro de saberes, lo que permite ser un puente entre distintos tipos de pensamiento” (Barrera & Vargas, 2022, p.37), tal y como lo perciben y lo desarrollan las compañías de teatro independiente de Valparaíso.

Dentro de las entrevistas uno de los participantes comentó que :

Yo gestioné un espacio escénico que era gratuito, donde no cobraba entrada, ¿cachai? Y ahí conocí a muchos, a todos. A Ale, ¿cachai? Todos llegaban a la sala porque todos estaban saliendo y llegaban a la Síntoma. Aparte que yo no cobraba nada. Imagínate. Y recién saliendo, era un hueón así, malo que la chucha, en el sentido de que le gusta la amistad y todo, era muy chico, ¿cachai? Sabía... de repente me decían los compañeros: ‘Mi compa, no tengo para pagarte la sala’. No importa. El arte no puede parar por una hueá tan económica también. (Integrante 1, T Conciencia, 2025, p. 17).

Si analizamos la afirmación anterior podemos percibir ese pensamiento altruista, no detener el arte por un aspecto tan genérico como la economía, y es ahí donde los principios colectivos del artista porteño alimentan esa construcción de contrariedad ante un sistema que solo promueve como el éxito en una organización la capacidad de ingresos monetarios. De igual manera el entrevistado agrega

Después de esa obra me quedé, hablé con la persona y le dije: arríndame este espacio que quiero... y le hablé de lo que quería hacer: quería hacer un espacio teatral porque sentía que había escuelas de teatro y

las compañías que iban saliendo de las escuelas no tenían dónde mostrar. (Integrante 1, T Conciencia, 2025, p. 14).

De manera que dentro de sus necesidades creadoras busca generar espacios para otros compañeros artistas, tal y como lo mencionamos en el apartado anterior, el vínculo con los artistas en las compañías autogestionadas es crucial dentro de sus sistemas de organización, pero de igual manera reconocen que ese altruismo también deja pérdidas: “La sala era un espacio que no tenía financiamiento, solo se financiaba por sí misma” (p. 17). El aumento progresivo del arriendo y la ausencia de subvenciones los llevó a endeudarse y finalmente cerrar el espacio: “Después llegaron a 250 lucas [...] y ahí empezamos a endeudar” (T Conciencia, 2025 p. 17). Esto como resultado de una juventud de impulsividad y comunidad, pero igualmente reconoce que su juventud y falta de experiencia administrativa influyeron en el desenlace del proyecto.

Si repasamos nuestro marco teórico se logra evidencia en Chile este fuerte sentido de teatro social, lo cual hasta ahora ha construido un sentido de identidad, a partir del legado y la herencia de un teatro político que buscaba denunciar los sistemas de poder opresores en los 90's, y que se mantiene hasta hoy. Es por eso por lo que en Valparaíso existe esta herencia de lucha, la cual se va desarrollando dentro de las prácticas políticas de estas compañías teatrales como una acción de denuncia contracultural, Una organización autogestora no se puede concebir sino como una escuela de lucidez revolucionaria. Sólo así podrá conseguirse que una revolución sea algo más que una alternancia de entusiasmos y de decepciones. (Rosanvallon, 1979, p. 11) cuando esta acción de denuncia tiene que ser aprobada por los sistemas de poder jerárquicos políticos, genera en los artistas una sensación de censura, puesto que el estado busca promover una visión hegemónica en las artes, y los artistas por su parte buscan ser dueños de sus discursos, sin tener intermediarios entre ellos y la comunidad. Es ahí donde nace esta necesidad de autonomía por parte de los artistas, autonomía que se refleja en sus prácticas organizativas que poco a poco lo fueron alejando de la entropía democrática del teatro, es por eso que “La autogestión supone la posibilidad de ir superando progresivamente la sumisión a la autoridad. Pero la

herencia es pesada: la ideología autoritaria se halla interiorizada desde la infancia y la figura del Padre protector se identifica con el rostro del jefe” (Rosanvallon, 1979, p.12). La búsqueda de esta autonomía también está fuertemente ligada a la necesidad de sostener sus discursos políticos, de reparación, memoria, historias que el estado hegemónico intenta disgregar, porque no están acorde a su mecanismo de valor.

Es por eso que para los artistas de Valparaíso el vínculo con la memoria es un eje fundamental en su quehacer, sostener sus discursos, mantener la memoria, esto debido a que su arte está permeado de un movimiento que impulsa mantener viva la historia que nos es contada en los libros, la versión contrahegemónica de las precariedades y luchas de Chile, y para que sus discursos no fueran censurados tenían que ser autónomos en sus creaciones y también en los caminos para llegar al público. Esta etapa performativa se distingue por una explícita dimensión política que tensiona los límites del gusto, lo institucional y lo normativo. Estas poco a poco se vieron permeadas por movimiento de disidencias y denuncia pública, lo que genera un momento clave en la construcción de una estética radical , basada en la provocación y el cuestionamiento a las normativas de género y del cuerpo, es por eso que generalmente no eran apoyadas por el estado, en ese sentido los artistas no podían limitar sus creaciones (tal como sucede con Andres Perez) es por eso que comienzan a representar con lo que tienen a la mano, ya que el fin es la comunicación con la historia y el pueblo, es así como el altruismo cultural lleva a los artistas a crear desde la precariedad. Uno de los entrevistados menciona que en estos estados es donde fortalecen sus lógicas creadoras

Ahí aprendimos a hacer teatro en un escenario, arriba de la silla, arriba de la mesa, arriba de cajas de cerveza con una puerta, mensajes de teatro sexual, hipersexualizado, con mensajes de disidencias. Ahí nuevamente se me aferra más la historia de que en mi intimidad tú no tienes por qué meterte, y como yo me vista, tampoco es tu problema. (Integrante 1, T Container, 2025, p. 8)

De manera que este sistema creativo no se vea limitado por elementos como falta de financiamiento o espacios de representación, además a nivel simbólico, uno de los entrevistados señala que su motivación por hacer arte es parte de su naturaleza “Para mí hacer teatro es como no salir a la calle o no comer también [...] es una necesidad” Agrega además que su impulso de creación surge de una imagen o deseo que necesita expresar mediante el arte: “Tengo un deseo de una imagen, y ya cuando tengo ese deseo hay que sacarlo” (T. Conciencia, 2025, p. 15). De esta forma podemos concluir que los artistas de Teatro independiente de Valparaíso están fuertemente influidos por un sentido altruista y de comunidad legado de su historia política y que se convierte en una identidad.

## **B) Hacia una crítica cultural; falta de apoyo institucional**

Algunos de los aspectos que reconocen los artistas entrevistados y que podemos categorizar como un pensamiento colectivo es que hay una situación que rodea la comuna actualmente, lo cual se presenta como una problemática, que abarca diferentes aspectos. Por una parte a modo de contexto dentro de nuestro marco teórico señalamos como hay un aumento de cierres de espacio, lo que desemboca en una disminución de participación por parte de los públicos (Brodsky & Otros, 2021).

La situación específica de los trabajadores del teatro se enmarca dentro de esta realidad. De acuerdo al Catastro de Artes Escénicas realizado en el 2015, el 64% de ellos tenía otro salario no relacionado con su disciplina. Según el estudio sobre los modelos de gestión de las compañías teatrales, la distribución de ingresos por taquilla o borderó no es suficiente y, en vez de percibir ganancias por el trabajo realizado, escasamente alcanzan a cubrirlos gastos asociados a la producción del montaje. (Brodsky & otros, 2021, p. 23).

Esta problemática entonces acarrea una de las dificultades que afrontan las compañías y es por una parte el difícil financiamiento de sus procesos, la falta de espacios y el poco ingreso en taquilla, estas problemáticas devienen en una baja afluencia de público, esto hace que las compañías de teatro independiente de la comuna cada vez más se ven en la necesidad de tener que hacer temporadas cortas y no extenderse por más de un fin de semana en una sala, como menciona uno de los entrevistados. : “las temporadas son de dos días, tres días y ya” (Mikroespacio, 2025, p. 6). A diferencia quizá de lo que pasa en Santiago, donde es más común temporadas de un mes por obra. Es por eso que en Valparaíso esta problemática configura la práctica artística del teatro y también la visión general del ecosistema en Chile. Estas problemáticas van generando una degradación del teatro en algunos aspectos Como establece el Mapeo de Industrias Creativas, la etapa final de la actividad teatral es uno de los ámbitos más críticos de la cadena de valor, ya que en el país se evidencian “escasas plataformas de gestión que faciliten una comercialización efectiva de la producción teatral, que permitan mayor competitividad del sector y una llegada efectiva a las audiencias” (CNCA 2014, p. 149). Esto refleja una enorme carencia de un sector que no puede atender por completo las complejidades que moldean los procesos de desarrollo y producción artística del sector creativo de la comuna.

Aquí se dice ganar el fondo. O sea, el fondo no se gana, se adjudica. No es un premio. Es un financiamiento de tu trabajo. Pero aquí todavía existe el concepto de ganarse el FONDART. Cuando esto aquí no estamos concursando, cariño. Estamos haciendo valer nuestro trabajo. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 15)

Las transformaciones simbólicas desde el lenguaje también suponen una problemática que invisibiliza ciertos modos procesos y luchas, la búsqueda por el trabajo digno y la contratación laboral en contextos del trabajo del actor, como lo menciona uno de los entrevistados.

Yo firmaba los volantes por todos los ingresos, y después yo tenía que tributar, y el trabajo quedaba así, los demás terminaban trabajando en

blanco, en bruto, ¿cachái?, nadie daba boleta, el gobierno no me pedía boleta, me decía dos funciones de teatro en nombre de... Entonces yo no podía tampoco, no tenía el protocolo de dar boleta, ¿cachái?, que yo siempre lo peliaba, yo decía, pero ¿por qué no dividir, cuando dividamos todo, que cada uno haga su boleta y pague su impuesto? No, no se podía, era todo en mi nombre. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 4)

Esto denota como una problemática común en las organizaciones y trabajadores de la cultura, la cual es el trabajo informal, lo cual si contrastamos con los datos propuestos por Brodsky evidenciamos como ideas de jubilación o pensión, son temas lejanos en los procesos de desarrollo de los artistas, y el contexto de ciudad también ofrece empleabilidad informal, o por servicio, lo que mantiene en precarización a los agentes, es por eso que de acuerdo al rango etario de edad, las organizaciones donde los integrantes son personas adultas mayores las preocupaciones por pensión son mayores a los grupos donde este tema no es de mayor relevancia, y lo importante por lo pronto es generar ingresos.

Ante el escenario cultural que se encuentra la comuna las organizaciones autogestionadas muchas veces no pueden acceder a espacios de creación, ni tampoco arrendar salas u otro lugar similar, por su parte recurren a sus casas, la calle y una práctica que cada vez se populariza más es la toma y recuperación de espacios abandonados por el municipio, un ejemplo de esto es la maestranza barón, un espacio que se ha recuperado por distintas organizaciones culturales que habitan y trabajan en el edificio, anteriormente a este lugar albergaba delincuencia y venta de estupefacientes, ahora con la presencia de las organizaciones artísticas en estos sectores se ha visto como poco a poco hay una mayor preocupación por el borde costero de Valparaíso. La postura de los integrantes entrevistados en la investigación arroja una mirada crítica frente al papel del estado y las instituciones culturales, si bien reconocen que existen espacios limitaciones a nivel nacional por parte del estado, también identifican en su contexto a instituciones relevantes como el Parque Cultural de Valparaíso que ofrecen salas para ensayar, y espacios de representación escénica, no terminar de ser de total agrado, ya que debido a sus dinámicas de control y sus

límites normativos las compañías deben adaptarse a normas de convivencia, que en ciertos casos no están dispuestas a mediar.

A mí no me gustan esos espacios porque hay guardias, porque hay gente del aseo. Porque me ponen límites, porque siempre me retan, porque me río muy fuerte [...] Y aquí en el galpón no las tengo, ¿cachai? Tengo polvo, tengo otras cosas. Pero yo hago lo que quiero (Integrante 1, T Container, p. 12).

Esta declaración refleja una tensión clave entre los espacios gestionados por el Estado y los métodos de creación que emergen de las compañías autogestionadas, si bien estos espacios exigen unos protocolos, normas establecidas, muchas veces chocan con los procesos creativos, de parte de los creadores quizá también hace falta una adaptación a estos entornos que están cada vez más centrados en cumplir protocolos y normativas establecidas por leyes, y que esto no impida una garantía de libertad creativa. De esta manera se vislumbra este panorama de creación, con aspectos positivos y negativos con los cuales los creadores se encuentran a menudo que movilizan sus prácticas en la comuna, de esta manera van creando sin saberlo una actitud autogestionada

Yo siento que la autogestión en Valparaíso ya se presenta muy constantemente, porque son pocos los recursos a los cuales uno como artista hablando puede acceder en Valparaíso, pensando en una agrupación emergente o en una persona natural emergente dentro del arte de Valparaíso, [...] se hace presente la autogestión todo el tiempo, desde la precariedad, desde la precariedad y la necesidad de hacerlo, como que si finalmente no te moví o no canalizai alguna energía para realizar algo o para ayudar a alguien a realizar algo, no pasa por ti, pero sigue pasando por otros, entonces es como que o te subí a la ola de la autogestión o simplemente no haces nada. (Integrante 2, Mikroespacio, 2025, p. 6)

Es interesante tratar de comprender cómo las decisiones de las compañías se direccionan más hacia la libertad en el proceso creador que en la comodidad (como lo ofrecen estos espacios estatales) es por eso que estas compañías prefieren tomarse

estos espacios olvidados y fundar sus propias salas, organizaciones o centros culturales, buscando su propia emancipación de lo institucional, y lo interesante de resaltar es cómo a pesar de estar marcado claramente por un contexto de precariedad ya que desarrollan sus labores en condiciones materiales adversas, puesto que estas tomas en su gran mayoría tienen problemas por falta de agua y electricidad, difícil acceso y seguridad. Pero a la vez estos espacios tomados se configuran como un lugar de libertad y experimentación, donde los creadores pueden explayarse con sus propuestas y que, a pesar de las limitaciones, para los artistas independientes este espacio se convierte en un refugio simbólico, donde el silencio, el vínculo con la naturaleza y lo invisible le permiten abrir una dimensión sensible que también se entiende como parte del trabajo escénico. A diferencia de los espacios institucionales donde se experimenta una experiencia totalmente distinta, donde el nivel de participación o intervención por parte de la comunidad artística que la habita es mínima, donde sus prácticas cuentan con un horario establecido, y donde en muchos casos se debe pagar un valor mínimo por el uso. Estos espacios institucionales también ponen limitantes a compañías emergentes, o si quizá tu organización no posee una trayectoria limitará el permiso de uso, entre otras variables el entrevistado de Teatro Conciencia menciona que:

Yo quería un espacio para la gente que saliera de la escuela de teatro, ¿cachai? Donde pudiera ser la hueá que quisieran, ¿cachai? Y no te pusieran ni un atado: si querís tirar agua, si querís poner tierra, si querís prender fuego, si querís pintar la sala. [...] Porque yo tenía la experiencia de hacer hueás que me gustaba dejarla cagada, ¿cachai? Y no en todos los teatros me dejaban dejarla cagada como yo quería hacerla. Pero en la Síntoma sí la podía hacer. Y ahí le expliqué esto mismo... o sea no le dije que dejarla cagada en la sala, pero le expliqué este mismo que quería también apoyar a la nueva generación. (Integrante 1, T Conciencia, 2025, p. 15).

Ese lenguaje tan explícito para el entrevistado de expresar cómo es valioso el poder de tener control sobre tus creaciones, sobre los símbolos que quieres trabajar, sobre los

tiempos y la capacidad de crear comunidad en el teatro, no coexistir en un espacio con límites y con horarios establecidos. Esto en una primera lectura podría suponer una utopía donde los participantes viven en comunión dentro de estos espacios tomados y recuperados, pero también es interesante cuestionarse estos modelos de gestión y formas de desarrollo cultural, hasta qué punto se romantiza la precariedad y se a normalizado el crear en condiciones adversas, sin contar con necesidades básicas como un baño o agua potable, esto también pone en cuestionamiento como la comunidad porteña se ha ido acostumbrando a un imaginario colectivo de sobrevivencia, si bien estos medios sirven para ser una crítica y proponen posturas contrahegemónicas al ser espacios tomados en calidad de ocupa, recordando que en Chile cada vez más se regularizan las leyes contra estas prácticas, mientras tanto en Valparaíso parece convertirse en la única manera de sustentar tu organización, y ciertamente para los creadores artísticos estos espacios se presentan como los únicos medios para poder llevar a cabo sus creaciones.

### **C) La Concursabilidad, el Exitismo y la Trayectoria.**

Como factor determinante en la precarización de la cultura y una de las problemáticas que afectan el sistema son los sistemas de meritocracia y concursabilidad, lo que lleva a generar ambientes difíciles en algunos contextos puesto que todos buscan ganarse el mismo recurso. Es por eso que esta concursabilidad se ha convertido en una de las principales problemáticas del desarrollo de las artes escénicas, tal como menciona Brodsky & Otros (2021) se encuentra un sistema competitivo, obligado a disputarse los fondos, donde al final hay ganadores y perdedores. De manera que esta problemática supone abarcar dos temas, por un lado, el deterioro de las relaciones comunitarias por la presión que tienen los mismos agentes de cultura de ganarse estos fondos, redes que como mencionamos anteriormente eran una de las características de Valparaíso, esa promiscuidad entre una compañía y otra. El segundo tema para abarcar es sobre el deseo de figurar en espacios que se supone son la vanguardia del teatro chileno, y que pone a los creadores en un estatus o por lo menos los acerca a una visibilidad.

Viene por dos lados, yo creo. Viene por la concursabilidad y el exitismo ... exitismo, ser exitoso. Porque parece que ser exitoso aquí es tener dos días en el Parque Cultural. Parece que ser exitoso en Santiago es tener una temporada en GAM, tener una temporada en el Balmaceda Arte Joven o en Matucana 100 o en algún Teatro Mori. Eso parece ser exitoso. Eso como que justifica, como que trabajas para estar en eso, trabajas para estar en festivales como Teatroamil, o Santiagooff... Entonces esa carrera del éxito hizo que se pusiera súper competitiva y que la gente no empezara ya a preocuparse por la creación. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 15)

Habría que cuestionarse entonces si se está confundiendo exitismo con condiciones técnicas acordes a los estándares internacionales, quizá estándares que algunos sectores no pertenecen por decisiones políticas o porque no han logrado posicionarse. Y quizá los valores políticos que mueven estas organizaciones están en contravía con las fórmulas del mercado actual, valores como el libre acceso, crear obras donde cualquier persona pueda asistir, lo que en espacios privados o burocráticos se complica ya que para mantenerse deben poner altos costos en la boletería. Por otra parte, no todos los entrevistados comparten este mismo pensamiento, para algunos estos espacios institucionales se presentan como una puerta de entrada para presentar su trabajo en el sector que lo rodea, y valoran enormemente el cambio que ha sufrido la ciudad, resaltando que antes los procesos eran mucho más cerrados, donde se favorecen los lazos políticos y de nombre, y que ahora se promueve una mayor democracia en la transparencia de los concursos. Claramente esto supone dos puntos de vistas muy diferentes, quizá las compañías pueden como menciona Pastor transitar de manera híbrida entre una posición a otra, pero en ambos casos es resaltable esa búsqueda de crear lazos entre comunidad artística tal y como era en alguna época Valparaíso.

Ya no existe esa red de amigos que podríamos juntarlos a todos y tener un diagnóstico [...] pero como te digo vino el éxito, fondos concursables, vino todo el exitismo y lo siento ya no te puedo llamar este año, no tengo plata, pero sí trabajé toda la vida contigo. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 22)

Quizá este deterioro no sea una mirada del exitismo, quizá sea una posición ética laboral en la que se encuentran muchos agentes que consiste en no trabajar bajo la gratuidad, de buscar trabajo digno, y de buscar que los procesos sean rentables, esto quizá modificó un poco el proceso de trabajar en proyectos artísticos de manera voluntaria, por el contrario el modelo neoliberal actual exige una transacción económica cualquiera que sea el caso, como el alquiler de salas de ensayo, pago de energía o agua de los lugares de ensayo, la movilización hacia los lugares de ensayo. Es por eso que las miradas del exitismo se desdibujan en el marco económico, y el verdadero exitismo es sobrevivir en el sistema hegemónico neoliberal.

Ante este escenario las compañías independientes que quieren prevalecer en el medio deben diseñar diversas estrategias de autonomía, como la participación en redes colaborativas, la integración con espacios educativos y el desarrollo de circuitos independientes, otro proceso fundamental es formalizarse como una organización, cooperativa o fundación formal ante el estado, proceso que es complicado y las mayoría de compañías no llegan a formalizarse y trabajan desde la informalidad, lo que supone una problemática ya que para acceder a circuitos más profesionales van a ir requiriendo cada vez más. Si analizamos los datos en relación con el tipo de contrato que tienen estos trabajadores, la mayoría se desempeña bajo la figura de prestación de servicios entregando boleta de honorarios. “Además, hay un 17% que solo tiene trato de palabra, sin que medie ningún contrato escrito o documento tributario. Los que cuentan con algún tipo de contrato, ya sea a plazo fijo o indefinido, representan un porcentaje menor que alcanza solo el 16%” (.Brodsky & otros, 2021, p.23) estos porcentajes evidencia cómo las problemáticas de la comunidad son profundas y prevalecer como organización es un reto, de igual manera al observar sus actividades profundos, los bingos bailables o sus mediaciones artísticas, además de las distinta presentaciones que promueven como artistas se evidencia las compañías buscan por todos los medios organizarse y pensar maneras de adaptarse a estos sistemas:

En consecuencia, las compañías se consolidan mediante la obtención de una personería jurídica que sirve para proyectar el desarrollo organizacional a largo plazo y estrategias de financiamiento” (López 2016, p. 185). Sin

embargo, la mayoría de ellas operan como organizaciones “de hecho” y son escasas las que llegan a conformarse como personas jurídicas. (Brodsky & otros, 2021, p.14)

Por otra parte los entrevistados señalan que es difícil desarrollar las actividades en el sector tan competitivo, siendo un artista emergente, porque generalmente estos grandes espacios emblemáticos de la ciudad no se abren para este tipo de artistas que no tienen por decirlo “trayectoria”, la cual se logra por el reconocimiento o experiencia que tienes a través de los años, lo cual por una parte favorece a los grupos que sostienen durante un tiempo los procesos colectivos, pero por otra parte limita a aquellos que están empezando puesto que al no contar con la trayectoria estos grupos sociales no logran patrocinios o convenios con espacios institucionales, de manera que no tienen donde desarrollar sus actividades.

Porque tampoco si tú tenés trayectoria como compañía o si no tienes trayectoria, es fácil acceder a las salas convencionales que hay acá y son contacto con la mano las salas convencionales, entonces tenís el parque, tenís el cauciño, tenís la upla y ya, caché, como los más convencionales [...] entonces yo creo que desde ese lugar y tanto así como el de la exhibición, como a nivel recurso económico, pasa lo mismo, caché, como que saliste de la escuela de teatro, no sé, saliste de la escuela de arte a postular un proyecto, te fue bien en ese proyecto, adjudicaste, pero eso no quiere decir que vayas a adjudicar el próximo. (Integrante 2, Mikroespacio, 2025, p. 6)

Este proceso dotó a organismos institucionales de recursos necesarios para intentar rescatar estos organismos olvidados, pero al centralizarse menciona uno de los entrevistados se dejó de lado la inversión en los espacios recuperados, de manera que “Se centralizo tanto, centralizarlo tanto en el Parque y el gobierno lo acaparó tanto [...] que lo único que ha hecho es empezar a que sus pares [...] se empiecen a autodefender y a tener ese tema de sobrevivencia a espaldas de sus compañeros.” (integrante 1, Anatomía, 2025, p. 6). Una lucha quizá por la validación de estos mismos espacios, o por los escasos recursos que ofrecen como soporte a la creación.

Por tanto qué pasa entonces con los despojados, a donde llevan sus creaciones o donde se sustentan para poder continuar con su labor artística, ante esto datos arrojados por el PMCV de Valparaíso si bien “En tanto a las formas de creación y producción de obras artísticas, se puede afirmar que: La gran mayoría de los artistas desarrollan sus obras en sus hogares (81,2%), seguido del espacio público (30,4%)” (PMCV-2022-2024) Entonces es fácil de entender porque estas personas no se identifican con estas instituciones tan equipadas porque desde sus procesos creativos que son sus hogares o el espacio público no cuentan con el estímulo ni con los materiales para pensarse sus creaciones en estos grandes escenarios, y debido a que no cuentan con ese estímulo pues no logran visualizar sus creaciones en estos espacios y recurren a otras esferas. De esta manera podemos cerrar este apartado resaltando cómo las compañías de teatro independientes se enfrentan ante un sector competitivo, donde debes contar con herramientas mínimas para poder dialogar con sus formatos, formas entre otras, también evidenciamos que estas limitantes pueden ser ideológicas y que no todos la comparten de la misma manera y que esto siempre dependerá de las habilidades que cuente cada compañía.

#### **D) Adaptabilidad; la metamorfosis del actor de teatro**

Dentro de este apartado se busca resaltar la labor de las compañías autogestionadas como organismos capaces de adaptarse, transformarse y buscar medios de crear nuevos sentidos. La capacidad de adaptabilidad como una respuesta de resistencia ante el deterioro y la falta de apoyo institucional es un factor determinante en la sostenibilidad de una compañía, y es por eso que en una dimensión política hacer teatro es un acto de resistencia, porque todo está diseñado para que no pueda pasar, o por lo menos para que no se pueda vivir de aquello ya que las condiciones de los trabajadores de teatro no son las más efectivas, esto lo hemos comprobado a lo largo de la investigación con datos y cifras de empleabilidad, de contratación, de postulaciones y de beneficiarios, además de que sus prácticas muchas veces incomodan ya que conllevan la otra historia no oficial, de esta forma está claro que la

permanencia o sostenibilidad en el ecosistema cultural para una compañía de teatro es determinante saber adaptarse, tener una capacidad de gestión autónoma y de movilización, más que de recursos externos, o alianzas que generen estabilidad puestos que estos aspectos pueden variar dependiendo de factores como cambios de gobierno, leyes y normativas tal y como lo menciona Sentís, afirmando que estos cambios políticos han influido directamente en la historia de tel teatro chileno, y que en la actualidad siguen sucediendo dejando como problemática una inestabilidad que aún se percibe, de esta manera:

Las que más perduran en el tiempo son las que tienen el mayor poder de autogestión, [...] de que la gente tenga la necesidad de salir y de buscar otras estrategias de cómo producir un espectáculo, meterse con la educación, meterse como en otros lugares que también el teatro te puede unir. (Integrante 1, Mikroespacio, 2025, p. 6)

Existen miradas divergentes respecto a esta discusión sobre el reinventarse o el autogestionarse, porque si bien para algunos ésta es una forma de vida, de construcción de sociedad o de identidad de un circuito creador, para otros integrantes esto puede ser un sinónimo de precariedad, porque se deja de hacer la materia prima con la que se trabaja (el arte) y se traslada a actividades alejadas de estos procesos como vender comida, organizar fiestas, realizar bingos y ofrecer rifas, las cuales realizan los integrantes durante tiempos o temporadas. Esto crea una disputa en los caminos de autogestión que debe tomar cada compañía y las actividades que está dispuesto a realizar cada miembro. Cualquiera que sea la postura todas las organizaciones han tenido momentos donde han recurrido a estas instancias de subsistencia, es por eso que el reinventarse se convierte en una de las estrategias que más deben tener estas organizaciones, adaptarse y buscar aprender de los cambios que los rodean, “soy una sobreviviente. entonces Si yo no tengo esta actitud, yo creo que ya no estaría viva.” (Integrante 1, 2025, p. 12) menciona una de las integrantes entrevistadas, la cual lleva más de 40 años trabajando en Valparaíso. Esto refleja cómo la compañías han respondido a la ausencia de apoyo estatal o la sobre postulación en los circuitos, esto claro involucra también transformaciones de una mirada

administrativa, incluso jurídica ya que algunas organizaciones se formalizan obteniendo una personalidad jurídica, que les va abriendo caminos en lo burocrático. Para otras en cambio es indispensable la construcción de redes colaborativas vecinos, familia, trabajos alternos y compañías aliadas como recurso principal de subsistencia.

Otro aspecto relevante dentro de esta metamorfosis es el rol del actor que se ha ido transformando cada vez más hacia una práctica más desde un rol de gestor cultural de sus propios proyectos, esta transformación que vive el actor el cual anteriormente se enfoca solamente en actuar o interpretar, al igual que el director que se enfoca solo en la parte artística, en e la actualidad se ha desdibujado puesto que son los actores mismos y el director los que asumen estos roles tan lejanos de sus áreas, en algunos casos administrativos. Es de vital importancia que los actores del contexto actual se formen y capaciten en temas de producción y gestión cultural, formulación de proyectos, diseño gráfico, uso de IA, honorarios e impuestos, marketing digital. Una chorrada de información que debe el artista ser capaz de manejarse a la perfección. Esto debido a que el contexto de fondos concursables mide cada una de estas experiencias y que en la realidad contextual deben dividirse las labores entre los mismos miembros del grupo a diferencia de las compañías privadas o institucionales las cuales cuentan con cada uno de estos perfiles en sus grupos creativos, de esta manera la metamorfosis es necesaria para poder sostenerse en el medio teatral independiente.

Lo mejor que pasó es que se logró un grupo cuando ya se estabilizó esto [...] lo que me dio fue este grupo de personas que me dejó hacer lo que yo quisiera. Pero que los deberes con el gobierno o los deberes protocolares lo hacían muy bien [...] Saber seguir la corriente a eso, por un lado, en cuanto a cosas técnicas. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 12)

De esta manera el testimonio de los entrevistados se configura como una voz imprescindible para comprender las dinámicas de autogestión cultural en el teatro independiente de Valparaíso, su práctica la cual está atravesada por la precariedad,

rebeldía y el deseo de comunidad, abre interrogantes sobre los límites y las posibilidades de arte en contextos de exclusión institucional. Lejos de romantizar la autogestión, su relato encarna sus tensiones, sus duelos, su metamorfosis, y también su potencia vital como una forma de resistencia y creación colectiva de sociedad, y quizá marque un camino, una tendencia, un movimiento que está surgiendo impulsado por el deseo de crear, lo cual configura la autogestión cultural como elemento de movimiento continuo y cambio.

#### **4.3.4 Vínculo territorial y participación comunitaria**

Como última categoría de análisis dentro de este apartado encontramos el vínculo y la participación comunitaria, es importante resaltar que este proceso es transversal a la organización, es decir que está presente todo el tiempo, las organizaciones se organizan entorno a la comunidad, sus necesidades, y como junto a esta construir elementos transformadores. De esta manera comenzamos esta caracterización resaltando primero el vínculo entre el entorno artístico

##### **A) Impacto en la comunidad artística**

Así sea músico, técnico, maquillador, actor. A veces los monólogos dábamos doble pago porque tenían un doble trabajo, llevaban un espectáculo, pero era como la única salvedad que teníamos y nosotros que trabajábamos, bueno, o sea, no nos pagábamos, ni la Preproducción ni la Posproducción, nos pagábamos solamente la producción en vivo, que era una semana, siete días, ¿cachái? Pero siempre fue así. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 5)

Comenzamos con esta cita para poder reconocer como el desarrollo de las compañías de teatro autogestionadas impacta a la comunidad artística puesto que se presentan como una construcción colectiva del trabajo digno y la empleabilidad. Si bien dentro del apartado de sostenibilidad profundizamos en la relación entre artistas y como estos se

sostienen entre sí, dentro de esta sección queremos señalar cómo el vínculo con el territorio artístico se configura como una categoría profunda de análisis de sus sistemas. Las compañías de teatro estudiadas ya que buscan mayormente- Sacar el teatro de sus espacios convencionales para introducirlo en el cotidiano popular-, entendiendo esto como el proceso de presentar obras de teatro en espacios no convencionales e incluso donde no hay acceso al teatro. Es por eso que el vínculo o contacto con la comunidad, aparece como una constante que define su mirada artística, muy conectado con las ideas políticas con las que surge la autogestión mencionada por Rosanvallon, relacionadas a la comunidad y a promover su crecimiento, espacios donde se reconoce la importancia de esa labor, y donde la misma comunidad artística inspira los movimientos colectivos que van convocando más personas y organizaciones como juntas de vecinos, bibliotecas públicas.

Las mismas disidencias. Esos bailes, los pole dance, los Saldances, La Kiki, la Kiki. Esos también se toman las calles. Entonces como... Hay una necesidad de esplayarse. Y la gente se toma las plazas. Las mismas capoeiras. Las murgas. Valparaíso tiene su movimiento fuerte y son bien... Sí. Uno va a los días específicos y los ve ahí ensayando. Todos juntos. Y eso es bien bonito que pasa acá. (integrante 1, T Container, 2025, p. 12)

Es por eso que los procesos creativos se prestan como espacio de colectividad, donde prima el trabajo en equipo, es común en las creaciones contemporáneas de teatro independiente buscar la eliminación del protagonista y se abre paso al colectivo como protagónico, esto a simple vista no es solo una decisión estética sino que es un camino de transformación política del discurso, especialmente en las artes escénicas donde siempre ha existido una jerarquía, de esta manera uno de los entrevistados señala que dentro de una compañía de teatro independiente “ Nadie es el protagonista, somos todos. Tanto tú como llegaste por primera vez a poner el vasito, ¿cachai? Pusiste el servicio. Cómo yo conquisto a la gente a lavarle el plato, es ahí mi protagonismo. ¿Y cuánto es? Dos minutos. “ (Integrante 1, T Container, 2025, p. 13). Por otra parte cuando acercas el teatro a las personas, les da la posibilidad de transformar, se convierte como en una herramienta de emancipación, tal como lo vimos con los

procesos de Augusto Boal con su teatro del oprimido, este tipo de experiencias expanden la noción de teatralidad hacia formas de convivencia que resignifican el acto artístico como un dispositivo de encuentro y transformación social, y esa transformación es lo que moviliza las acciones de los actores y actrices de teatro autogestionado. Es por eso que sus procesos de vínculo con la comunidad también responden a posicionamientos políticos e intereses de construcción de sociedad.

Yo soy de las personas que podemos ser veinte hueones. Y si hay tres personas en el público, yo hago la función igual. Y esa es la militancia. A mí no es la cantidad, sino la calidad. Y a mí me encanta romper la cuarta pared. Me gusta tocar al público. Me encanta mirarlo. Mostrarle que uno está, que uno no es que... Oh, mírenme solamente. Yo no los voy a ver a ustedes. Ese teatro para mí tiene derecho a existir, pero yo no lo hago. (Integrante 1, T Container, 2025, p. 11)

Esto igual refleja un poco el trabajo colectivo bajo las limitaciones, y surge la interrogante de cuáles son las expectativas del proceso de manera individual, como se siente parte del equipo, los técnicos y demás cuando se cancela una presentación, o cuando hay poca afluencia de público, es por eso que en estas organizaciones es común la deserciones dentro de los equipos, si bien hay un núcleo de personas que perdura y se mantiene son varias las que pasaron por la organización cumpliendo distintas funciones, y este es el valor de continuar es lo que impulsa a estas organizaciones.

Finalmente, las reflexiones de los entrevistados pueden ser variadas, algunos reconocen y valorizan el movimiento artístico local de Valparaíso, caracterizado por una fuerte presencia de colectivos y prácticas autogestionadas mencionando que “Valparaíso tiene su movimiento fuerte ... La gente se toma las plazas. Las mismas capoeiras. Las murgas. Uno va a los días específicos y los ve ahí ensayando. Todos juntos. Y eso es bien bonito que pasa acá” (p. 12). Para otros quizá esto se ha perdido con el tiempo y la ciudad se encuentra en su peor momento, con varios espacios culturales clausurados. Pero ambas miradas coinciden en que la concursabilidad a

afectado un poco el deterioro del tejido teatral, reconocen que en sus mejores momentos, la escena porteña estaba articulada por la promiscuidad creativa, el trabajo compartido y la circulación entre compañías, sin embargo ese espíritu se ha sustituido por un sistema competitivo: “Aquí éramos súper promiscuos [...] había como doce compañías y esas doce compañías compartían, no sé, a ocho actores en total [...] pero eso se perdió con esta censura pública” (integrante 1, Anatomía, 2025, p. 17). Y esa colectividad fue lo que caracterizó este territorio en su momento, espacio donde igual eran partícipes las universidades y demás organismos institucionales.

Había un sentido de comunidad, ¿cachái? Que eso te da el sentido de la cooperativa. Que todos estábamos trabajando, que había que sacar cosas, bueno, había 20, 30 actores para mover una galería. 20 o 30 actores para mover unas piezas y lugares para despejar el teatro después. El director de estrategia tenía siempre 15 o 20 actores que estaban ahí en la mañana, a las ocho de la mañana esperando para subir cosas, para bajar cosas. (integrante 1, Anatomía, 2025, p. 13)

Uno de los datos arrojados en análisis de las entrevistas arroja que: para los artistas porteños es importante reconocer el desarrollo de sus prácticas en la ciudad y sus características en sí misma moldearon su desarrollo como artistas y compañías. Uno de ellos afirma que “Valparaíso a mí me hizo artista ... nací desde ese lugar, no de mi familia, sino del alrededor de la gente que vivía cerca de mí” (Integrante 1, T Conciencia, p. 5). Esto refiriéndose a las características particulares de este puerto cómo: Gaviotas, olor a pescado, sonido de barcos, marinos, mariscos, cuenteros y expresiones artísticas muy autóctonas. De manera que esto crea una dimensión conceptual sobre lo que es ser un artista autogestionado porteño, que no es igual a un artista autogestionado de la Metropolitana o de otra región, es por eso que es una experiencia situada y contextual que marca la historia de los agentes culturales de la comuna. Dentro de las narrativas los entrevistados mencionan elementos distintivos donde crecieron, resaltando un entorno donde conviven poetas, travestis, borrachos y músicos, también con grandes estructuras abandonadas, edificios y una sensación del

fuego que aparece de manera constante lo que genera una sensibilidad estética y política que los llevan a considerar el arte como un reflejo de su entorno.

## **B) Impacto en la comunidad e Integración con redes locales**

En cuanto a su vínculo con la comunidad y las redes locales encontramos un escenario que prolifera, por una parte, los entrevistados destacan la importancia de activar redes colaborativas y de convivir en espacio compartidos, por ejemplo, al relatar cómo promueven sus obras y sus actividades, el entrevistado comenta que “nos salimos a mover a los bares de Valparaíso todas las noches para hacernos las lucas, eso es autogestión” (Integrante 1, Mikroespacio, 2025, p. 3). Este fragmento ilustra la íntima relación entre la creación artística y el territorio vivido, puesto que este es el primer medio de sustento de un artista (lo que tiene a la mano), generando una práctica cultural profundamente conectada con el cotidiano de los habitantes del territorio, es por eso que, en la feria, en los bares y en estos espacios de concurrencia pública es habitual que los conozcan o los tengan identificados. Si bien los procesos de estas compañías se han desarrollado principalmente en Valparaíso, poco a poco se han preocupado por movilizarse hacia diferentes espacios, en algunos casos le apuestan a las movilizaciones por las comunas de la región, en otro le apuestan a los cerros y recuperar espacios olvidados, resistiendo en contenedores o bien en buses olvidados, lo que los ha caracterizado siempre es la noción de comunidad como constante desarrollo del proyecto, dedicando sus prácticas no solo a la presentación de obras, sino también al fortalecimiento de lazos humanos entre creadores.

EL vínculo con la comunidad y con el territorio también se presenta como un acto de memoria, donde se busca crear con materiales que tengan un sentido, que involucren la comunidad o sus problemáticas, un ejemplo de ello menciona que “La puesta en escena era material que sacamos del mismo incendio [...] fue todo reciclado, fue buscado” (Integrante 1, T Conciencia, 2025). Mostrando una necesidad de dialogar con la ciudad no solo desde el punto de vista humano, sino desde el punto de vista urbano y de habitar un sector. Ante este escenario realizar teatro se convierte en un punto de encuentro crucial donde dialogar las necesidades de la comunidad, también se propone

como un espacio de diálogo y de representación para el público, donde puedan asumir su propio protagonismo, esto se explica de una manera simple cuando analizamos una de las experiencias que relata un entrevistado manifestando que:

En Brasil nos pasó que una niña joven, muy bonita ella, andaba con su novio. Y ofrecimos el micrófono abierto y que por favor, y que cualquier persona podía venir y cantar un poema, contarnos una historia. Y ella, ya yo quiero. En realidad estoy encantada con esta función. No sabía a lo que venía. Pero en este momento me ha nacido la necesidad de decirle (Integrante 1, T Container, 2025, p. 11)

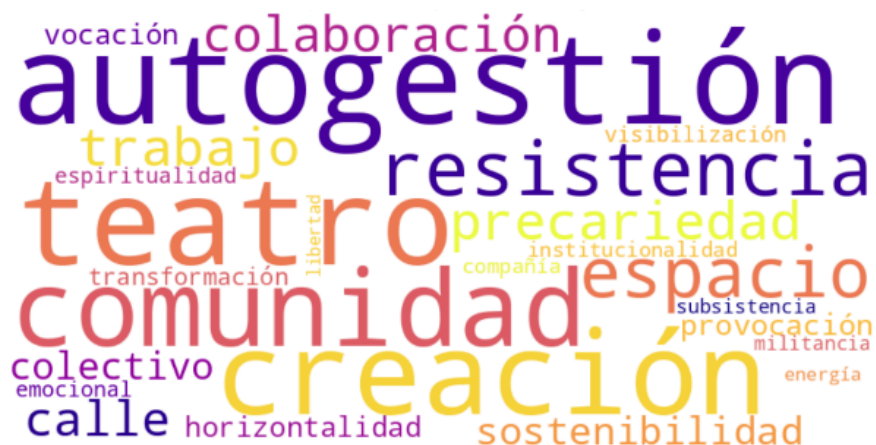
Esto refleja cómo estos espacios blindan a las personas y se ofrecen como espacios de encuentro mutuo, de reconciliación y de búsqueda del acompañamiento. A propósito de transformación social, algunos de los lugares donde estas agrupaciones impactan, que relatan son aquellas donde expresan como utilizaban el teatro en contextos de trabajo social con presidiarios, durante más de 8 años, trabajan intencionado pedagogía con reclusos que presentan problemas en sus encierros, trabajando aspectos como: vínculo familiar, perdón, metamorfosis o cambio. “Yo trabajé en galerías donde los cabros eran terribles de malos. Y después que habían tenido mi intervención, estaban súper preocupados por sus familias. Habían tenido ganas de volver a tomar talleres. [...] Al principio llegaban cuatro, después yo siempre tenía veinte” (Integrante 1, T Container, p. 11). Este tipo de testimonios muestran cómo el arte puede operar como una forma de reparación y transformación personal en contextos profundamente adversos. Han desarrollado obras en espacios no convencionales, adaptadas a sitios específicos, como una forma de responder a la falta de teatros y a las posibilidades que ofrece Valparaíso, creando espacios no solo físicos sino también simbólicos, “Hemos hecho trabajo escénico en distintos espacios no convencionales [...] uno trabaja a través del espacio y eso te lo da Valparaíso” . En sus palabras finales, sintetiza su vínculo con el territorio: “Yo hago arte de Valparaíso [...] Valparaíso te remueve si es provocador.” (Integrante 1, T Consciencia, 2025, p. 22) Espacios que sugieren una mirada más amplia del territorio no solo como un espacio geográfico, marcando claramente cómo

ser artista autogestionado de Valparaíso involucra un sentimiento profundo y una experiencia que es vivida solo por sus agentes culturales.

Entonces hicimos teatro ahí detrás del Museo Bellas Artes, en el MAC, nos tomamos la calle, lo hicimos y mira dónde está la Patogallina en este momento. Entonces esos sueños fueron realidad, se hicieron potentes, es un movimiento súper fuerte. Entonces ahí yo le decía a mi papá que el teatro también, él me había contagiado de una cosa que para mí se hizo una rebeldía, entonces también trabajamos con el teatro del silencio, y se hicieron carrmatos, hacía carros, se hizo arriba del carro, se hizo el teatro, se hicieron pasacalles, no, era potente, muy bonito. (Integrante 1, T Container, 2025, p. 11) 2025, p. 4)

De esta manera podemos terminar este apartado visibilizando como las redes con el territorio codifican un valor importante en todo el desarrollo de las actividades y de los propósitos de estas compañías autogestionadas, aunque también tensionan algunos aspectos al ser su desarrollo en pro de colectivo, se encuentran diferentes miradas, pero se concibe en reconocer como el territorio es su principal fuente de trabajo. También reconocen como Valparaíso como territorio los codifica, los identifica y los hace sentir parte de un movimiento, de una historia y de una cultura. A modo de cierre de este apartado de categorías logramos ver este proceso tan complejo que hay detrás de estos procesos autogestivos culturales, las limitaciones, las luchas formas de organizarse y todo lo que rodea su hacer como una práctica revolucionaria.

#### **Nube de conceptos expresados por las organizaciones:**



#### **4.4 Comparación transversal entre casos**

Este apartado compara los hallazgos obtenidos entre las distintas compañías de teatro, con el objetivo de identificar patrones comunes, diferencias y lecciones aprendidas en sus modelos de autogestión. Se busca detectar tendencias, buenas prácticas y puntos de conflicto que podrían mejorar la sostenibilidad y efectividad de estos modelos. La autogestión teatral en Valparaíso emerge entonces como una estrategia vital de creación subsistencia y resistencia ante un contexto marcado por la precariedad y la escasa institucionalidad. a partir de las entrevistas realizadas a integrantes de Mikroespacio Cultural, Teatro conciencia, Laboratorio Anatomía teatral, Y teatro container, se identifican diversos modelos organizativos y estéticos, a continuación, se presenta un análisis comparativo a partir de las categorías presentadas anteriormente.

##### **4.4.1 Organización y toma de decisiones**

Al revisar los datos se encuentra que las formas organizativas varían significativamente entre los casos analizados, pero se logra encontrar algunos puntos claves que les conectan, por ejemplo: todas las compañías identifican sus prácticas como autogestionadas o autosustentadas, bajo una mirada contemporánea del concepto (ya que se a transformado) ya que muchas de ellas adquieren fondos públicos, apoyo de privados y aun así siguen definiendo el núcleo creativo como autogestivo, lo que resulta interesante porque nos da cuatro opiniones sobre lo que significa hacer autogestión cultural en Valparaíso, desde el contexto del teatro independiente.

En Mikroespacio Cultural, por ejemplo, han transitado varias personas dentro de la organización, y hasta los últimos 3 años la movilización del proceso la llevaba a cargo el director, quien era el que desde sus propios recursos sustentaba la compañía, dentro de esta circulación inestable de personas que pasaron por mikroespacio hace 3 años la organización logra un equipo estable de creadores. En principio la organización de este nuevo equipo de trabajo se basa en la horizontalidad y la repartición de poder total, la

afinidad y la colaboración entre artistas del sector, las decisiones no siguen una estructura de rigidez, sino que emergen desde la experiencia y la urgencia de la acción, en ese sentido la toma de decisiones es más práctica, enfocada en el hacer más que en la planificación según lo mencionan los entrevistados, pero esta práctica con el tiempo se va transformando, la compañía comprende que no existe una horizontalidad absoluta, y en vista de problemáticas que surgieron en su convivencia interna es ahí cuando deciden una repartición del poder y de las responsabilidades, esto se refleja en que hay encargado de proyectos, líderes de actividades, entre otras formas, lo que no significa que se elimine la decisión colectiva. De esta forma se ha ido transformando poco a poco esta forma horizontal de organización interna, y ha dado paso a nuevas interpretaciones del trabajo colectivo, aunque reconocen que el sobrecargo puede generar desgaste, de manera que entienden la autogestión como la capacidad de accionar creativamente desde uno mismo, gestionando recursos humanos, económicos, emocionales y logísticos.

Yo siento que las características de la autogestión, primero se hace necesario identificar cuáles son los caminos que se pueden gestionar, dentro del área artística o el área concreta en el que tú te estáis desarrollando, [...] las relaciones humanas, las personas, los grupos de gente, las relaciones entre los grupos creativos y los demás, los terrenos o los espacios, los públicos, el generar audiencia, la gestión de recursos, la gestión de energía, la gestión de salud mental para las personas que trabajan contigo, o sea hay un montón de caminos a los cuales uno puede responder a gestionar, idealmente esos lugares estén cubiertos por otras gestiones que no sean necesariamente tuyas, porque si tú lo haces todo finalmente te enfermáis como artista. (Integrante 1, Mikroespacio, 2025, p. 3)

En el caso de Teatro conciencia se origina desde la práctica, para los integrantes no había la noción de autogestión al principio como concepto, es decir que ellos simplemente de manera natural utilizaron todas sus herramientas humanas para movilizar la producción de sus obras. Es por eso que cuando comenzaron simplemente Valparaíso les enseñó a subsistir, en la actualidad esta organización tiene como

principales fuentes de ingreso las presentaciones escénicas ya sea en la calle, espacios escénicos y alternativos, también mencionan que han trabajado con fondos públicos, pero estos no representan una parte significativa para su práctica. Sus integrantes mencionan que la autogestión nace desde la precariedad, narran como comenzaron en el barrio Puerto y al ver el deterioro actual hay un deseo y la necesidad latente de hacer teatro como acto vital y político, porque es el espacio donde crecieron, que habitaron desde varios años y del cual se nutren en sus narrativas. Esta compañía al principio sus prácticas comienzan interviniendo el espacio público (semáforos, fiestas) y luego se expande hacia lo escénico con apoyos colaborativos, en este proceso la autogestión es sinónimo de supervivencia, libertad creativa y resistencia a lo institucional. La toma de decisiones es profundamente intuitiva y rápida, además de ser una organización sin jerarquías es decir con un trabajo horizontal, aunque eso no impide la división de responsabilidades en función de las habilidades, tampoco pierde figuras clave como el director, dramaturgo, actores, la cual en la mayoría de casos son cubiertas por el mismo equipo propias de un proyecto que nació desde la urgencia económica y la intervención callejera.

En contraste con las organizaciones anteriores, la compañía Laboratorio Anatomía Teatral presenta una variable, puesto que su nacimiento se da gracias a un fondo público adjudicado en ese momento por el director de la compañía, pero que luego de cerrar el fondo el equipo creativo decidió conformar una organización creadora de espectáculos escénicos, con el tiempo esta figura se fue transformando, hasta el punto que la compañía expande creando un festival de teatro internacional, con el cual activaron las artes escénicas durante más de 10 años. En la actualidad se organizan como cooperativa, la repartición tanto del poder como de la economía se hace por partes iguales con cada miembro de la organización y sobre todo fuerte sentido de comunidad tanto interna como externamente, aunque ya no se especifican en la creación escénica. Como organización rechazan jerarquías impuestas, para ellos la autogestión entonces se entiende como una forma de creación y distribución comunitaria, que permite el trabajo horizontal, fuera del modelo hegemónico. Destaca la dimensión administrativa y tributaria que conlleva la gestión autónoma, puesto que en particular esta es la compañía más antigua de todas, y sus participantes están dentro

del rango etario de adulto mayores, esto visibiliza como la organización se piensa otras necesidades que en un principio no se plantearon, como la jubilación entre otras cosas, actualmente se plantea una mirada crítica hacia la transformación institucional del sector y la pérdida de horizontes colaborativos por la concursabilidad.

Respecto a Teatro Container se trabaja con una forma de organización fluida, su estructura organizativa es horizontal y colaborativa desde el discurso, promoviendo procesos de trabajo colectivo que vinculan el arte, habitantes y territorio. En las decisiones artísticas se toman en consideración opiniones de residentes y comunidades locales, fomentando la participación activa y el diálogo constante, pero de igual forma no es un pie forzado para la organización puesto que ésta es autónoma en sus acciones. Las decisiones se toman con base en el diálogo, la sensibilidad y el compromiso personal con otros. En cuanto a la autogestión la perciben como una práctica encarnada, vital y cotidiana, manifiestan que es parte de ser artista en Valparaíso. Ellos manifiestan la decisión consciente de operar fuera del sistema institucional, y sostener el arte desde la voluntad, la necesidad y el deseo, pero de igual forma postulan a fondos y dependen en varias ocasiones de apoyos del estado e institucionales. Más allá de la gestión de recursos o planificación estratégica, la autogestión cultural se vincula con soberanía creativa y vínculo con la comunidad. como forma de resistir y sobrevivir con dignidad, refiriéndose a esta a la oportunidad de resolver sus propias necesidades, tener un trabajo digno y conectado con sus habilidades, construir espacios basados en la confianza, respeto y apoyo mutuo, que se organiza entorno a las necesidades territoriales, posibilidad de habitar y construir un espacio escénico propio, aún en condiciones precarias, pero con libertad:

Aquí en el galpón no las tengo, ¿cachán? Tengo polvo, tengo otras cosas. Pero yo hago lo que quiero...” además...”yo tengo siempre la voluntad de a cada persona que necesite venir a hacer el video, una cosa u otra. Yo, se comunican conmigo, yo feliz los abro, ¿cachai? (Integrante 1, Teatro C, 2025, p. 10)

Para finalizar este apartado es interesante cuestionarse cuáles son las fronteras en lo que consideramos autogestión en lo contemporáneo, si bien todas las organizaciones

hablan de autogestión los fundamentos de esta son muy variados en cada una, dado que muchas compañías si logran acceder ocasionalmente a fondos públicos (Fondar, PAOCC, FNDR) pero se siguen considerando autogestionadas, esto muestra que la autogestión no es una condición estática (se es o no se es) sino un proceso particular y situado, que además depende en parte de los ideales personales, de cómo se posicionan políticamente frente al Estado, se lo rechaza, se lo usa estratégicamente o se lo disputa. Estas nuevas formas de pensar la autogestión en lo contemporáneo nos refleja un cambio evidente en los procesos, métodos y principios que la caracterizan, claro está que ya no es igual a las fábricas de los años 70's, por eso la interrogante que surge es cómo se interpretan estos nuevos movimientos e identidades que moldean los procesos en las compañías de teatro independiente de Valparaíso, quizá la metamorfosis aplica no solo al artista sino a los hitos que los acompañan, siendo el cambio igual para todos.

De igual forma en lo que sí convergen todas es en que estos fondos no son suficientes para suplir las necesidades absolutas de las organizaciones, para muchas cubren lo básico, además se menciona y se invisibilizan labores que no alcanzan a cubrir los presupuestos del fondo. Por último, es evidente que las dinámicas de horizontalidad que proponen dichas organizaciones tienen diferentes interpretaciones para cada una, y se han transformado a partir de sus propias experiencias, aunque las compañías enfatizan en su carácter colaborativo horizontal, en algunas entrevistas se observa que en momentos críticos las decisiones se concentran en una o dos personas. Esto tensiona la idea de horizontalidad con la necesidad de resolver bajo otras miradas micro jerárquicas donde unos pocos lideran, de manera que revela un modelo mixto de liderazgo compartido. Si bien Rosanvallon (1979) menciona que el modelo autogestionado es nuevo este cada vez más nos sirve para comprobar que es un medio de sustento viable, además también resalta que estos métodos tienen muchas limitaciones dentro de esa rescata que es más productiva en grupos pequeños, un escenario ideal para nuestras organizaciones las cuales contemplan sus núcleos principales entre 3 a máximos 7 personas.

#### **4.4.2 Estrategias de Sostenibilidad**

En cuanto a las estrategias de sostenibilidad todos los casos muestran mecanismos diversos para enfrentar las limitaciones y las competencias que presenta su contexto, este proceso ha sido una práctica de ensayo y error, es por eso que a lo largo de su trayectoria cada una ha ido transformando su práctica hasta llegar al punto donde se encuentran ahora. Este proceso independientemente de qué resultados materiales haya obtenido o de qué métricas arroje el hecho de aún permanecer refleja una actitud persistente de sostenibilidad y maduración de los proyectos, cada uno de ellos observado desde niveles distintos. Algunos de ellos como el LAT y Teatro Container fueron migrando al universo de los festivales y encuentros lo que los puso en otra posición como compañía y como organización. al igual que el Mikroespacio Creativo que con los años abre sus puertas a residencias y creaciones. Muchas de estas adquirieron personalidad jurídica sin ánimo de lucro, y con el tiempo han desarrollado su hacer en la promoción más que en la producción. De esta forma estos organismos trabajan desde una autogestión cultural que se moldea según sus necesidades, en relación a lo propuesto por Pastor (2008) todas las compañías se pueden caracterizar bajo un carácter de híbrido o mixto, esto significa que sus gestiones transitan entre fondos del estado, generalmente concursables, aporte de privados, que pueden variar entre empresas e instituciones culturales privadas, y aportes personales o familiares, y por medio de cada uno de estos núcleos sustentar sus proyectos culturales.

Para el Mikroespacio por ejemplo la sostenibilidad depende mayormente de la capacidad de adaptarse, resistir y reinventarse a pesar de las problemáticas, este pensamiento filosófico-político es quizá uno de los ámbitos más importantes para la sostenibilidad de esta organización, entendiendo que la mayoría de sus participantes están de manera voluntaria, sin un salario fijo, sumado a esto, su lugar de trabajo está claramente marcado por condiciones adversas ya que la Maestranza Barón, es un espacio recuperado que no cuenta con agua, energía o baños entre otras cosas, el territorio que lo rodea es el muelle, el mar, los antiguos trenes abandonados y la cooperativa de trabajadores del muelle que están relativamente cerca, este espacio abarca una de las zonas más importantes del borde costero de la ciudad, y que

históricamente ha tenido un papel crucial en el desarrollo de Valparaíso, hoy día es un lugar abandonado por el Estado, el muelle después de las 6 de la tarde se queda sin luz y no hay luminaria pública, es por eso que es habitada por personas que viven en situación de calle, y esto ha vuelto común los robos y pérdidas de la organización, la cual hace menos de 1 año sufrió un robo donde perdió el 80% de equipamiento y debido a eso la organización estuvo a punto de cerrar, en la actualidad continúan con sus actividades, es por eso que dada a estas condiciones esta compañía ha aprendido a habitar su contexto y sobrepasar sus limitaciones, es ahí donde la metamorfosis, el cambio, la adaptabilidad se convierten en una estrategia clave para resistir el abandono.

De esta forma en cuanto a sostenibilidad, algunas de las estrategias aplicadas por Mikroespacio Creativo se clasifican en tres ramos: habilidades internas, habilidades externas y el territorio. Las habilidades internas son aquellas que poseen el equipo de trabajo interno de la organización, como son todos artistas, gestores y productores recurren como primera medida a sus conocimientos y prácticas para generar valor agregado por ejemplo: talleres de dramaturgia, actuación, producción, vestuario o cualquier habilidad que posean los integrantes de la organización como hacer comida, vender ropa o preparar una bebida, puesto a disposición del grupo como materia prima para la organización. En segunda medida tenemos las habilidades externas: estas se pueden referir a aquellos núcleos que son externos al Microespacio pero que bordean su estructura y que además inciden en la organización, lo que llaman agentes clave, dentro de estos se encuentran diferentes grupos tanto humanos : artistas, ingenieros y técnicos, en organizaciones establecidas como: compañías de teatro, municipalidades, agencias de turismo, sindicatos, emisoras radiales o cualquiera que se vincule con la organización,. Como tercer punto encontramos el territorio el cual se puede caracterizar por el espacio público y la comunidad de vecinos y beneficiarios de los servicios que ofrecen.

Dentro de las actividades más comunes que encontramos en todas las compañías son: la postulación de fondos públicos, las redes de colaboración, ya sea artistas o profesionales de otras áreas técnicas, la búsqueda de generar audiencias ya sea

fidelizar públicos por medio de redes sociales, fidelizar público del barrio o comunidad donde trabajo, fidelizar artistas emergentes y contemporáneos que consuman cultura escénica por medio de la formación y la educación, realización de talleres, propiedad intelectual y artesanías. Claramente esto como resultado de un aprendizaje donde muchas veces dejaban de lado ciertos criterios que en cierto modo no consideraban valiosos y que ahora son fundamentales.

Es diferente tener autogestión con, no sé, viniendo como desde una institución más conocida pública a un lugar menos, más under, [...] y si podríamos ver como de falencias, yo creo que una de las falencias es no sistematizar como las producciones, no llevar un registro de ciertas cosas, como que creo cuando uno empieza como a ser más estudioso frente a la autogestión y ponerla como a estudiarla y decir mira esta estrategia me funciona, esta otra estrategia no me funciona. (Integrante 2, Mikroespacio, 2025, p. 4).

Estas afirmaciones de los entrevistados ponen en tensión la idea absoluta de una autogestión única, de las falencias, las limitaciones entre otras cosas, proponiendo diferentes niveles de profundidad en el quehacer artístico, esto claro pasa por muchas capas de organización el lograr sostener el el tiempo un proyecto tan no económicamente productivo desde el punto de vista del consumismo. Por su parte otros entrevistados pertenecientes a la compañía con más trayectoria, y donde los integrantes bordean el rango de edad mayor, tienen una visión diferente de este proceso, valoran más otras instancias que antes no lo hacían, como las contrataciones dignas y la jubilación para los artistas escénicos, tensiones que ponen en desacuerdo algunos pensamientos más conservadores o algunas ideas radicales de que el arte no debe mezclarse con el Estado.

Otra de las estrategias de sostenibilidad identificadas dentro de la investigación con las compañías independientes de teatro de Valparaíso es la habilidad de diversificar y asumir roles de liderazgo dentro del equipo creador, lo que permite a la organización no saturarse de trabajo y por ende resistir en el tiempo, de igual forma esta acción de

diversificar roles también puede suponer en ciertos momentos una problemática o limitación de la horizontalidad en el trabajo, lo que conlleva a largas horas de trabajo y un desgaste progresivo en los integrantes del grupo. Es por eso que la diversificación del trabajo debe asumirse con liderazgo, buscando justamente subsanar un poco el trabajo en los compañeros, esto en la práctica diaria se asume de las siguientes maneras: en proyectos de postulación, donde van cambiando de líder que conduce las formulaciones. en el caso de mantención del espacio, donde se van turnando semana a semana, al igual que las reuniones en espacios de discusión, donde se rotan los roles de representatividad del grupo.

Otra estrategia de sostenibilidad que se logra recoger de los análisis es la gestión de las emociones para el cuidado, entendiendo que la sostenibilidad no solo refleja un ámbito económico sino también un proceso de salud mental, el cual muchas veces se deja de lado, primando una mentalidad de productividad para el mercado. Esto está muy relacionado al apartado anterior donde la horizontalidad los llevaba a tener demasiada información y a sobreexigirse, es por eso por lo que ahora dentro del buen funcionamiento de estos organismos la salud mental es una búsqueda colectiva. También involucra revisar a tus pares, conocerlos, aprender de sus procesos para entender este vínculo con el territorio.

Algunos entrevistados nombran compañías que han perdurado gracias a su resistencia, a su potencia autogestiva, y resaltan la importancia de reflexionar sobre esas experiencias, es ahí donde el aprendizaje se hace constante. Promover el uso de espacios no convencionales, recuperación de territorios, y habitar la ciudad es uno de los elementos que dentro de sus discursos se logran identificar como fundamentales para un desarrollo armónico, entre la comunidad y el artista creador y el territorio. El trabajo con la comunidad es un ámbito crucial, la correlación con el territorio es base fundamental para que cualquier organismo funcione, es por eso que no es solo una estrategia de sostenibilidad sino una acción política, es por eso que se priorizan las redes humanas sobre recursos materiales y se busca la visibilización del trabajo artístico. Estos recursos se configuran como una herramienta para atraer oportunidades, como la inversión extranjera, debido a los grandes cruceros que llegan

al puerto y también es una fuente de financiamiento y de empleabilidad para los artistas, puesto que pueden comercializar sus obras de teatro y moverlas en la comuna. Por otra parte, la sostenibilidad también es hacer énfasis de muchos costos invisibilizados y la necesidad de visibilizar esas dimensiones (gestión del hogar, de las problemáticas de las comunidades, de la violencia en la calle) y que poco a poco se han ido luchando como los gastos de los cuidados de hijos cuando los padres están en una presentación, o los transportes a ensayos y demás.

Teatro conciencia en cambio se sostiene mayormente de actividades autogestivas que le permiten levantar fondos para producir sus obras o circular por teatros entre otras cosas, estas actividades generalmente pueden ser pichangas, bingos, rifas e intervenciones en la calle, la donación, todos ellos claramente trabajos informales, y que no generan ingresos grandes sino pequeños montones que al sumar logran generar un ingreso básico para sus necesidades artísticas y personales, lo que responde a un contexto que efectivamente no provee estabilidad en el trabajo por la alta demanda, los cierres de salas, es por eso que estas actividades alternas a lo “creativo” se convierten en la principal fuente con las cuales se sustenta. Esta organización en particular no posee mucho ímpetu en la postulación de fondos concursables, tras sentir una lucha y competencia entre pares por adjudicarlos, además de un cambio en el entorno con pares artistas de otras compañías, es por eso que se abstiene o no le motiva postular, lo hacen muy poco o no son de suma importancia, a diferencia de otras compañías donde es indispensable las postulaciones y estas dualidades se presentan como formas de pensarse la ética cultural o lo que menciona Bourdieu sobre la cultura como un campo de disputa por la legitimidad, donde una busca imponerse sobre otra. O quizá es solo un ímpetu personal, político, de una manera de crear, es por eso que podemos caracterizar esta compañía con un carácter autogestionado, de poca relación con el estado y con la institucionalidad.

Sus estrategias están dirigidas a un sentido de acción absoluta, de moverse, de no quedarse quietos, de buscar varias fórmulas y mantener una actividad de creación constante, que traspasa en algunos momentos a los límites políticos, el arte se convierte en una forma de resistencia. Otro aspecto relevante de mencionar es su

deseo profundo de crear, de una necesidad vital, lo que denota una profunda movilización política en sus prácticas escénicas, y esto ha ido perfilando cada vez más a Teatro Conciencia, de manera que sus creaciones son políticamente disruptivas, de denuncia y de censura. Por esa razón se considera que una de sus estrategias de sostenibilidad se da por el deseo colectivo de crear, la articulación territorial y la colaboración entre disciplinas (teatro, fotografía, música, danza). Y es así mantiene vivo el fuego de la creación como motor de resistencia, experiencia con la que han logrado sostenerse más de 10 años desde una práctica que articula calle, teatro de sala y teatro en comunidades. En la actualidad la compañía logró una adaptación de sus obras en el formato de teatro de sala, pese que al principio solo usaban el espacio público, en busca de nuevas audiencias y como forma de mantener renovado el equipo.

El hacer recursos mediante nuestro trabajo, mediante nuestro tiempo a eso. Por ejemplo, ¿cómo podemos autogestionar? Nosotros hacíamos comida, ¿cachai? Pero esa comida, ¿cómo la gestiono? Con tiempo de ir al mercado, de ir hablando con la gente: “¿sabes qué? vamos a hacer una comida para reunir fondos”, ¿cachai? ¿Nos pueden donar cosas? Desde la donación, pero también conlleva un trabajo minucioso de ir para allá, explicarle a la gente. (Integrante 1, T Conciencia, 2025, p. 19)

Su testimonio nos da una mirada profunda de cómo buscaban por distintos medios sostener su actividad creativa y pulir su capacidad de gestión, dentro de ese parámetro se analiza otro aspecto importante en cuanto a materia y recursos para sus creaciones, claramente conectadas a hacer proyectos sostenibles, económicos y viables. Es por eso que Teatro conciencia como lenguaje poético desarrolla las escenografías de su obra a partir del reciclaje buscando la reutilización de recursos, el cuidado del medio ambiente, además también de abaratar costos de producción. Este fenómeno del reciclaje en una primera instancia se presenta como una acción relevante y significativa, pero qué pasa cuando es constante y el único medio que tienen para crear, bajo este escenario se tiende a precarizar a los creadores y romantizar las limitaciones. De cualquier forma, para Teatro Conciencia esta acción busca denunciar falencias de parte del estado, lo cual se puede comprobar por su repertorio escénico,

notas de prensa e historias personales. Por último, señala la alianza estratégica con espacios del sector como taller el Litre, Balmaceda Arte Joven, entre otros, donde pueden solicitar salas de ensayo ocasionalmente lo cual le permite el crecimiento en el sector.

En comparación con el Laboratorio Anatomía Teatral sus estrategias de sostenibilidad han transitado desde una subvención primeramente, luego una asociación basada en lo cooperativo y primando la repartición igualitaria de fondos. Recordemos que esta es la organización con más tiempo de todas las que hemos estudiado con alrededor de 19 años de trabajo, y donde está el rango etario mayor. Durante su trayectoria han tenido que adaptarse a los diferentes cambios políticos, lo cual ha influido mucho en la región y en sus creadores, como lo menciona Sentís (2015) los cuales han existido desde que se funda la organización, esto se ha presentado como una problemática para la compañía ya que la sostenibilidad se alcanza con estructuras solidarias y de defensa del trabajo colectivo. Su modelo cooperativo ha permitido resistir por más de 15 años, a pesar de la inestabilidad del sistema. La organización también ha sufrido varios desacuerdos, cambios de miembros, incluso una denuncia contra uno de sus directores, lo cual debilitó su alcance en ciertos momentos de su trayectoria. Tiempo después comenzaron con el Festival Síntesis Teatral con el que lograron un alcance mayor y abrieron las puertas a distintos creadores de la ciudad y del país, aquí fue donde comenzaron fuertemente a vincularse más con el Estado y la Institucionalidad, pero los diferentes cambios de gobierno le hicieron perder muchas veces los procesos avanzados.

Sus modelos de autogestión se basan en reinventarse, buscar nuevos modos de hacer, como las herramientas digitales, las suscripciones y reproducciones de sus materiales en las redes, es por eso que tienen un canal de youtube con más de mil reproducciones, con esto buscan monetizar los materiales sobrantes de los festivales que realizaban. Otra estrategia utilizada es la producción de conocimiento, la creación de material de derechos de autor como literatura, investigación, máscaras, los textos dramáticos, poemas, cuentos, vestuarios, entre otras. A medida que avanzaba su

experiencia buscaron la cooperación internacional, la alianza con otros territorios de manera que se produzca un intercambio cultural, las ONG, los crowdfunding, etc.

Los entrevistados comentan cómo buscan desde sus acciones criticar fuertemente el modelo hegemónico estatal de fondos concursables, los cuales según ellos defienden un modelo neoliberal de competencia, ganadores y perdedores, de manera que defendían políticamente una estructura horizontal y comunitaria, se consideran así mismo una cooperativa, aunque judicialmente se convirtieron en una fundación. Su mirada política-artística se basa en cuidar la memoria, cuidar la radiografía porteña, es por eso que lo sostenible involucra crear material que mantenga el cuidado y la preservación de la historia de Valparaíso. Parte de su desarrollo también involucra buscar por todos los medios la dignidad laboral y la contratación de los artistas, dentro de sus narrativas mencionan como no conocer procesos administrativos de pago de impuestos, boletear a honorario y la contratación informal les afecta ahora en su vejez, es por eso que promueven la jubilación y la tributación de los artistas.

Evidentemente esta compañía ha perdurado durante muchos años debido a su persistencia y diversidad de acciones. De igual manera surgen interrogantes sobre cómo un grupo humano tan pequeño (5 personas) puede sortear esta cantidad de información, es evidente que existe una sobreexplotación o sobrecarga en la comunidad artística, claramente involuntaria y externa a ellos, más bien por lo hostil de la ciudad como territorio artístico. Es por eso quizá que las cifras de deserción de integrantes en las compañías estudiadas es una problemática compartida en todas las entrevistas, en algunos casos como un proceso natural de tránsito de las personas, en otros casos en contextos de agotamiento absoluto por la cantidad de tareas. Si bien los datos del Catastro de situación de agentes culturales de Valparaíso mostraban un 77 % en situación económica mala o muy mala, se logra contrastar que los integrantes de estas organizaciones encuentran en ellas una fuente importante de ingresos y de sustento, lo que los ayuda a sortear su situación.

En el caso de Teatro Container la sostenibilidad se basa en la articulación varios mecanismos de gestión, entre esto está el desarrollo de manera autogestionada de

producción de eventos, presentación de actividades entre otras, también trabajan en parte con la ayuda de fondos públicos obtenidos por concursabilidad. Su conexión con el territorio también les permite tener un ingreso, hasta el punto de que gracias a su trayectoria la comunidad los busca cuando necesitan desarrollar alguna actividad, por ejemplo, contrataciones de juntas de vecinos, ferias y celebraciones de fechas importantes. Esta compañía a lo largo de su trayectoria ha logrado quedar en el imaginario colectivo con puestas en escena de gran impacto y emotivas. Al igual que otras organizaciones su figura jurídica fue cambiando, aunque a la fecha continúan creando espectáculos teatrales, circulando internacionalmente, el equipo también desarrolla actividades como el festival teatro container que trae invitados nacionales e internacionales beneficiando a una gran población.

Otro aspecto importante para la sostenibilidad interna de la organización es la estabilidad interna más allá de lo económico, hablan de las emociones aludiendo a un tipo de sostenibilidad emocional que asegura una calidad de vida digna, y que va más allá del dinero, está conectada con el estar tranquilo, buenas relaciones entre compañeros de trabajo, fuera de cualquier situación de conflicto. Sus prácticas artísticas están fundadas en la militancia y en el acto de seguir haciendo, a pesar de las condiciones, lo que permite mantenerse activa incluso cuando no hay producción escénica constante. La espiritualidad y el vínculo con lo no visible también juegan un rol importante en su permanencia en el tiempo.

#### ***4.4.3 Resistencia ante la Precariedad***

Cuando se habla de precariedad se alude a una característica bastante transgresora porque involucra diferentes niveles, dentro de este estudio la abordaremos desde una perspectiva de pérdida en el territorio y oportunidades limitadas, lo cual se traduce en el cierre progresivo de espacios culturales, salas de teatro, espacios recuperados. Esta problemática bordea Valparaíso desde hace más de una década (Sentís, 2015), cambiando lo que fue en su momento la ciudad, un epicentro de la cultura, patrimonio de la humanidad, siendo ahora un espacio desalojado y gris en algunos sectores,

especialmente en las artes escénicas, es por eso que las cifras de participación del 18% (PMCV) muestran claramente como el teatro pierde cada vez más representación en la comuna. Es crucial entender que las salas de teatro representan un elemento fundamental para la creación y difusión teatral, al no haber salas decae las probabilidades de creación, se fortalece la competencia por los espacios que aún quedan y queda un vacío espacial y simbólico en el territorio, es una pérdida que afecta a la comunidad en general. Es por eso que se logra percibir lo que se denomina como precarización sistematizada, porque poco a poco se ha vuelto costumbre los cierres y cambios. Ante este escenario dentro de este apartado se logra comparar las diferentes acciones y prácticas que determinan las resistencias propias y colectivas que sobrellevan estas compañías independientes buscando relaciones entre ellas, diferencias y formas de organizarse. .

Mikroespacio actualmente es una de las organizaciones que habitan la Maestranza Barón, espacio recuperado del abandono, como forma de resistencia y de lucha por la conservación del espacio público, dentro de sus prácticas han luchado por cuidar el muelle costero el cual se encuentra en un estado de descuido por parte de la municipalidad, sin autoridad, vigilancia o luminaria, habitar este espacio no es una tarea fácil ya que las condiciones de trabajo no son las mejores, pero los artistas prefieren ocuparlo ellos que dejarlo vacío ya que por muchos años estuvo habitado por la delincuencia y personas en situación de calle. Es por eso que trabajar por más de 6 años en este lugar es una característica de que resisten desde la precariedad y la autogestión, visibilizando el trabajo invisible de su arte, buscan en el ingenio sobrepasar las dificultades construyendo rejas seguras, poniendo luminaria en espacio público, limpiando y controlando la seguridad interna dentro del recinto. Es por eso que tienen una fuerte crítica respecto a los costos invisibles: tiempo, energía, salud mental. Para resistir recurren al trabajo colectivo y a la diversificación de roles. Sin embargo, denuncia el desgaste personal que implica sostener proyectos sin apoyo. Sus creaciones artísticas tocan temas de memoria y reparación social, desaparecidos, dictaduras y fuerte crítica al poder estatal. Para ellos su mayor forma de resistir es por medio del arte.

La temporada, tú no puedes hacer una temporada de un mes porque aquí no hay público, no hay una sala que te lo aguante, las temporadas son de dos días, tres días y ya, ya tres días acá y tres días en otro lado, entonces a nivel de producción también eso hace que la gestión y la autogestión sea mayor, de que la gente tenga la necesidad de salir y de buscar otras estrategias de cómo producir un espectáculo. (Integrante 2, Mikroespacio, 2025, p. 6)

En Teatro Conciencia la precariedad no es solo un contexto, sino un motor creativo, el cual sirve para transformar desde la escasez en una potencia expresiva, utilizando la calle como escenario y la provocación como lenguaje, además utilizando material reciclado como símbolo de resistencia a los modelos industriales y de desgaste natural. Durante las entrevistas sus integrantes mencionan como la resistencia se construye desde el juego, la transgresión y la ocupación de espacios públicos. Su teatro es directamente provocador, performativo, político e interrumpe la cotidianidad de la ciudad como una forma de romper lo establecido. De ahí deviene su nombre "Teatro Conciencia". Aunque también esto supone una inestabilidad laboral a los integrantes, además de tener que buscar otros empleos no relacionados con el arte para poder subsistir, otras veces recurriendo a los familiares.

En el Laboratorio anatomía teatral aborda la precariedad desde una posición política directa y crítica hacia el Estado, es por eso que busca construir redes sólidas que contribuyan a la creación de producción cultural conjunta, lo que permite levantar un diagnóstico de los y las creadoras de Valparaíso, su empleabilidad, trayectoria, etc. De igual manera mencionan como las leyes de trabajo del actor han jugado un papel crucial ya que no existen garantías. Denuncian mucho la necesidad de cambio de políticas, reflexionan sobre la estabilidad laboral del actor y la tributación. Mantienen una postura crítica frente al sistema de fondos y la institucionalización del arte. Su modelo se opone a la lógica exitista, lo que comprenden como una modernidad cultural que busca el éxito solamente, aferrados a principios neoliberales del mercado y el estado. Dentro de sus festivales buscan promocionar artistas emergentes, compañías

que no tienen experiencia y buscan presentar sus primeras obras, así como la comunidad migrante.

Aquí había polos de creación increíblemente autosustentables y sin la codicia de querer estar ahí, de querer ganar el fondo. Porque aquí se dice ganar el fondo. O sea, el fondo no se gana, se adjudica. No es un premio. Es un financiamiento de tu trabajo. Pero aquí todavía existe el concepto de ganarse el FONDART. Cuando esto aquí no estamos concursando cariño. Estamos haciendo valer nuestro trabajo. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 15)

Por su parte Teatro container enfrenta la precariedad desde una perspectiva colaborativa, ya que esta es otra de las organizaciones que residen en la Maestranza Baron, junto al Mikroespacio y tres organizaciones más. De igual forma encuentran una conexión con lo simbólico y la energía espiritual en torno a una forma de sostenerse. Para ellos la resistencia también es emocional, corporal y ritual. Su resistencia no es solo política sino también corporal, afectiva y ética, marcado por una forma de ser y hacer arte que desafía las normas dominantes del teatro institucional y el comercial. También buscan la autonomía frente a estructuras jerárquicas, trabajan desde una diversidad que permite pensar prácticas contrahegemónicas de organización cultural. Utilizan el reciclaje como una forma de pensar la reutilización de recursos como: containers. De esta forma cada organización presenta sus propias características de resistencia ante el contexto precario, si bien muchas usan espacios ocupados, otras usan espacios residenciales y familiares todas convergen en situarse en un espacio y desde ahí comenzar su desarrollo creativo. Será quizá que ser artista independiente en Valparaíso es estar preparado para resistir y conformarse con crear desde lo mínimo desde la precariedad y hasta dónde llega la voluntad en estos procesos cuando no se cuenta con recursos mínimos.

#### **4.4.4 Vínculo con la Comunidad**

El vínculo con la comunidad es uno de los elementos más enriquecedores del análisis, en contraste con cada compañía se logra evidenciar como el vínculo con la comunidad se convierte en uno de los pilares del desarrollo de las organizaciones autogestionadas en la cultura, en este caso de teatro independiente. El vínculo con la comunidad involucra dos dimensiones: la primera es vínculo entre comunidad artística y creadora, y el vínculo con la comunidad territorial, vecinos, escuelas, entre otras. De igual manera es importante poner en perspectiva que estos vínculos algunas veces son transitorios, con constantes cambios, relaciones que se desarman y otras nuevas que surgen, es por eso que no es un vínculo estático y deviene muchas veces del clima político.

En el Mikroespacio Cultural, por ejemplo, la comunidad es uno de los ejes de trabajo: entiende la cultura como herramienta de transformación social, es por eso que las acciones artísticas buscan activar territorios y crear redes entre artistas y vecinos. Las políticas internas de la organización están profundamente conectadas con el entorno y con su accesibilidad y democratización de la cultura, de manera que promueven un desarrollo integral del proceso artístico en lugares no centralizados. En cerros, en espacios públicos, también con las audiencias más vulnerables, madres cabeza de hogar, adultos mayores y niñez. Los vínculos entre pares artistas también son de mucha importancia sostenerlos, también el intercambio creativo, es por eso que algunos de sus integrantes del Mikroespacio pertenecen a otras compañías independientes de la ciudad, es por eso que existe una fuerte cohesión del trabajo.

Las que más perduran en el tiempo son las que tienen el mayor poder de autogestión, [...] meterse con la educación, meterse como en otros lugares que también el teatro te puede unir, yo creo que eso también sucede con las compañías. (Integrante 1, Mikroespacio, 2025, p. 6)

En Teatro Conciencia la comunidad está en todo lo que está en la ciudad, es decir todo el territorio es su autogestión, sus intervenciones apuntan a intervenir la rutina urbana y

provocar reflexiones colectivas. El teatro se presenta como un acto inmediato de conexión social. Trabajan desde el barrio, para el barrio, sus creaciones nacen de historias locales, porteñas de materiales del territorio y comparten sus procesos con la comunidad así ellos quieran o no, porque interrumpen con performance la cotidianidad del territorio. Por otra parte existe un lazo de amistad con los integrantes de las demás compañías, se considera parte del grupo de artistas representativos de la escena porteña, se consideran artistas escénicos de Valparaíso, con particularidades y experiencias distintas a cualquier otro lugar, construyendo fuertemente una identidad individual y colectiva.

El artista de Valparaíso tiene como esa visión de poder hacer teatro en cualquier espacio, más que solo en un teatro y más que solo en una calle, ¿cachai? Como que me pasa a mí que yo dentro de mis investigaciones, dentro de Teatro Conciencia, hemos hecho trabajo escénico en distintos espacios no convencionales, aparte de los teatros, pero también hemos estado en sitios específicos, ¿cachai? En lugares que solamente en ese lugar se van a poder hacer las presentaciones. Como que uno trabaja a través del espacio y eso te lo da Valparaíso, por lo mismo, por la falta de espacios, lugares y esta gana exorbitante del hacer. (Integrante 1, T Conciencia, p. 21).

Por otra parte el Laboratorio Anatomía Teatral ha construido unos principios ideológicos entre estos está generar una radiografía porteña, entendiendo esta como una visibilización del teatro de Valparaíso independiente, y sus artistas creadores, resaltando que las dramaturgias, los textos y montajes producidos en Valparaíso mantienen viva la memoria patrimonial. Es por eso que han construido relaciones con artistas de distintos territorios, en sus últimos años ha buscado integrar artistas periféricos y promover la circulación de las creaciones porteñas, buscan descentralizar y distribuir recursos a artistas de comunas periféricas, también busca crear plataformas de integración, visibilización de las labores de las compañías de teatro en el desarrollo

de la cultura porteña, por eso buscan construir una comunidad fuerte por los medios virtuales, en su canal de youtube, en sus muestras en vivo.

    Mi trabajo fue como en función de darle trabajo a la comunidad y de fortalecer un poquito las células creativas que existen en Valparaíso, que a mí, cuando yo llegué, me parecían increíbles. En este momento, lo encuentro deplorable y siniestro. (Integrante 1, Anatomía, 2025, p. 6)

Finalmente, Teatro Container mantiene un vínculo afectivo y espiritual con la comunidad, su trabajo con disidencias sexuales, cárceles, artistas migrantes muestran una dimensión profundamente humana del arte, además demuestra un civismo en relación con buscar intervenir estos espacios que consideraríamos marginados. Sus integrantes ven al teatro como una herramienta terapéutica, de recuperación de saberes, disponible para quien lo necesite. Esto claro con diferentes niveles de profundidad puesto que también es importante entender que cambiar realidades es un proceso largo y de constancia. Es por eso por lo que el vínculo con la comunidad es el eje central de la práctica de la organización, su concepción de lo teatral está dirigido a lo comunitario, es por eso que sus obras como “ la cocina pública” se configuran en el imaginario colectivo de la comuna como un espacio de encuentro y desarrollo local, espacios donde todos puedan ser protagonistas.

    Nadie es el protagonista, somos todos. Tanto tú como llegaste por primera vez a poner el vasito [...] cómo yo conquisto a la gente a lavarle el plato, es ahí mi protagonismo. (Integrante 1, T Container, p. 13)

Valparaíso no es solo un lugar geográfico para los artistas, es un espacio simbólico, político y afectivo, es un territorio que resiste, que genera comunidad y donde el teatro se mezcla con lo cotidiano y lo marginal. Donde cada individuo ha construido una

identidad, un valor agregado, una idea de lo que se es al crecer y crear en esta ciudad tan variopinta. Además, destacan sus artistas que el valor del arte en la comunidad es de poder transformar contextos difíciles, como demuestra su trabajo con cárceles, o espacios de conflicto, espacios recuperados, cerros alejados de la gentrificación, donde el teatro se transforma en una herramienta pedagógica, como lo expresan los organismos estudiados.

Trabajé en galerías donde los cabros eran terribles de malos [...] y después que habían tenido mi intervención, estaban súper preocupados por sus familias. (Integrante 1, T Container, p. 11)

Al finalizar rescatan el valor del territorio señalando que Valparaíso es un territorio fértil para la autogestión, la experimentación y la creación alternativa.

Valparaíso tiene su movimiento fuerte [...] se toman las plazas [...] las murgas, las capoeiras [...] todos juntos. Y eso es bien bonito que pasa acá. (Integrante 1, T Container, p. 12)

En conclusión, las experiencias de cada compañía comparadas muestran que la autogestión teatral en Valparaíso responde a un único modelo, sino que abarca una diversidad de formas organizativas, estratégicas y resistencias. Desde lo cooperativo a lo espiritual, desde lo callejero a lo institucional, todos los casos coinciden en una premisa: el arte es una forma de sobrevivencia, de manifestación, de militancia, de encuentro y transformación social. De esta manera la autogestión no solo permite hacer arte fuera de los circuitos tradicionales (hegemónicos) institucionales, universitarios, privados, de entretenimiento, sino que también visibiliza nuevas formas de comunidad, afectividad y resistencias cultural, en un contexto de escasez de recursos y alta precarización, estas experiencias ofrecen modelos alternativos de producción y gestión cultural que merecen ser reconocidos, fortalecidos y sistematizados. De igual manera existen tensiones evidentes entre las diferentes maneras de interpretar la autogestión y el trabajo colectivo, específicamente cuando se

construyen relaciones humanas que van más allá de lo laboral, en ese sentido qué valores están detrás del uso de términos como horizontalidad, autonomía o libertad y cómo estas se viven y reinterpretan realmente en su cotidianidad, teniendo en cuenta que nos encontramos en un contexto 2025 cambiante, lleno de incertidumbres, cambios de gobierno, guerras en medio oriente, aranceles disparados y relaciones diplomáticas rotas, cómo esto afectará en las decisiones y sobre todo cómo pensarse la autogestión cultural contemporánea.

A continuación, se presenta una ficha comparativa entre las compañías estudiadas a modo de resumen que permita una revisión más categórica de la información.

**Cuadro comparativo entre las compañías:**

<b>Categoría</b>	<b>Mikroespacio Cultural</b>	<b>Teatro Container</b>	<b>Laboratorio Anatomía Teatral</b>	<b>Teatro Conciencia</b>
<b>Años de trayectoria</b>	Con una trayectoria de más de 6 años.	Con una trayectoria de más de 15 años.	Compañía con 20 años de existencia.	Con una trayectoria de más de 10 años.
<b>Organización interna</b>	Estructura colectiva y horizontal, con roles que rotan según los proyectos y las habilidades de los integrantes. La toma de decisiones se realiza por consenso	Organización colaborativa con un grupo interno sólido, roles rotativos y decisiones se toman de manera colectiva.	Estructura horizontal con diferentes roles dentro de su organismo, las decisiones se ponen en consenso	Organización horizontal donde todos participan, en la creación artística hay roles definidos como: director y actores.
<b>Modelo de sostenibilidad</b>	Basan su funcionamiento en la autogestión, la postulación a fondos públicos, el trabajo con talleres pagados y colaboraciones formativas con organizaciones y el territorio.	Su modelo combina financiamiento estatal, alianzas con instituciones extranjeras y la reutilización de materiales, lo que reduce costos. Funcionan como plataforma de creación. Postulación a fondos.	Se sostienen a través de proyectos de creación escénica, postulación a fondos, programas de formación artística y colaboración con redes de artistas regionales.	Autogestión a partir de la creación escénica, intervenciones callejeras, performance, vínculo con la comunidad y el territorio. Algunas postulaciones a Fondos.
<b>Resistencia y precarización</b>	Enfrentan la precarización a través del trabajo colaborativo y la flexibilidad organizativa. Mantienen su actividad artística a pesar de la inestabilidad financiera. Resisten habitando	Han desarrollado una estrategia de resiliencia basada en la movilidad, el reciclaje y la descentralización del arte. Su propuesta busca	Resisten a través del fortalecimiento del equipo humano, luchan por la formalización de los trabajos del actor, y contrataciones dignas.	Enfrentan precariedad estructural en el sector, al sostener un trabajo creativo durante años usan el arte como herramienta para resistir desde la conciencia

	en la Maestranza Barón, espacio recuperado por la comunidad de artistas. En su práctica artística sus obras hablan de problemáticas sociales, memoria y reparación.	cuestionar el sistema hegemónico del arte institucional. Resisten habitando en la Maestranza Barón, espacio recuperado por la comunidad de artistas.	Su práctica artística es también un acto de resistencia, sus obras hablan de problemáticas sociales, memoria y reparación.	crítica, especialmente en contextos vulnerables, usando temáticas de crítica y provocación.
<b>Vínculo con la comunidad</b>	trabajan con jóvenes y niños en sectores populares, promoviendo el acceso a la formación teatral como herramienta de transformación social. Se movilizan hasta los sectores donde no llega. Proponen un espacio cómodo y con condiciones óptimas para el trabajo. Trabajo barrial y de recuperación del muelle Barón. Vínculo con la comunidad migrante.	Realizan intervenciones escénicas en barrios, puertos y espacios no convencionales. Trabajo barrial, buscan generar experiencias colectivas significativas con las comunidades locales e internacionales. Movilizando container, emplazándose en los cerros. Vínculo con la comunidad migrante.	Mantiene un contacto con los barrios más populares de la comuna, realiza actividades en casas de vecinos, articula públicos desde sus casas, acerca el teatro a las personas en su cotidianidad.	Desarrolla sus creaciones en el espacio público, interviniendo, apropiando , promoviendo el teatro en cualquier sector de la comuna. Abre espacios a actores y actrices emergentes.
<b>Relación con instituciones</b>	Tienen convenios ocasionales con instituciones municipales aunque priorizan la autonomía en sus procesos. Se vinculan con organizaciones de carácter cultural ocasionalmente.	Están insertos en circuitos culturales internacionales y trabajan en colaboración con festivales, residencias y centros culturales.	Vinculación con universidades, festivales, sindicatos, gremios de artistas de a nivel nacional y de la comuna.	ocasionalmente vínculo con la municipalidad, relaciones con colegios y algunas entidades culturales.
<b>Lenguaje artístico predominante</b>	Propuestas interdisciplinarias que aborden el teatro	Propuestas escénicas experimentales e	propuestas escénicas que combinan teatro físico	Teatro performativo, que mezcla muchos lenguajes,

	contemporáneo con fuerte componente corporal y pedagógico. Trabajan con improvisación, juego, y enfoques de arte comunitario. Trabajos inmersivos mediante la disposición del Bus.	interdisciplinarias, muchas veces en contenedores reciclados. Combinan performance, instalación, arquitectura efímera y arte público.	con énfasis en el cuerpo como archivo y memoria. Su metodología se basa en la anatomía teatral y el trabajo biográfico como punto de partida.	provocador y que aborda temas relacionados con problemáticas sociales.
<b>Contrahegemonía</b>	Su apuesta por la autogestión y el trabajo barrial cuestiona los modelos centralizados de creación artística. Operan desde los márgenes como elección ética y política. Utilizan el Bus como un símbolo de memoria y de lucha.	Rompen con la lógica institucional de la escena artística. Llevan el arte a lugares inesperados, transformando el espacio público en escenario político y estético. Se vinculan por medio de saberes ancestrales, gastronomía, convivio.	Cuestionan los relatos hegemónicos desde las alianzas entre artistas, critican fuertemente el estado actual del actor en materia de formalidad y empleo.	Se rehúsan a compartir los mismos relatos e historias dados por la hegemonía, buscan crear sus propias narrativas, provocadores y recuperando el espacio público.
<b>Dispositivos escénicos utilizados</b>	Bus Ford modelo 1989 que se convierte en un escenario móvil que se emplaza en los territorios.	Contenedores marítimos, instalaciones recicladas, estructuras móviles que se emplazan en barrios.	Espacios no convencionales, salas pequeñas, espacio público.	Espacio público, escenografía reciclada, fácil de transportar.

*Tabla # 7 Elaboración propia a partir de la comparación de las compañías*

## **CAPÍTULO V CONCLUSIONES**

### **5.1 Conclusiones: Concluir no es Cerrar**

Tras revisar todo el proceso de investigación, el cual recordemos que se propuso comprender cómo la autogestión cultural se configura como un modelo de gestión en resistencia y sostenibilidad para las compañías de teatro independiente de la ciudad de Valparaíso, frente a la precariedad estructural del sector y la limitada institucionalidad cultural. Por lo cual se propuso estudiar y analizar cuatro compañías originarias de la escena porteña, que al momento de la investigación contarán con trayectorias mayores a 5 años, demostrando una pertinencia territorial para la investigación. Por tanto se concluye que ante el planteamiento de la pregunta problema y bajo el análisis de las experiencias a profundidad de cada compañía, la cual se funda en hallazgos empíricos (entrevistas, observaciones) y teóricos (documentos, textos) podemos afirmar que efectivamente la autogestión cultural se configura no sólo como un modelo sino también como única salida ante un escenario tan cambiante, problematizado y precario que existe en la ciudad de Valparaíso, respaldado por los datos contenidos dentro de esta investigación, la cual surge de manera natural ya que es parte de la cultura escénica porteña, autóctona de sus cerros y opera como una estrategia de resistencia activa y además ofrece un modelo de gestión efectivo que con el tiempo, la práctica y los vínculos correctos ofrece sostenibilidad a las compañías.

Primeramente, la autogestión cultural se entiende no sólo como un mecanismo “intuitivo, espontáneo, improvisado, momentáneo” que generalmente se queda en la idea de sobrevivir y mantenerse, quizá no sea tan común considerarla una práctica o mucho menos un modelo de gestión cultural, lo cual después de revisar los resultados podemos contradecir. La autogestión cultural también se presenta como un fuerte símbolo de poder político popular, por medio de la recuperación de espacios abandonados y la reintegración de la sociedad civil. Es por eso que según Barrera y Vargas, (2022) se configura como una práctica contrahegemónica que busca

descentralizar el poder, fomentar la participación activa y democratizar el acceso a la cultura en el territorio, en contextos donde existe una exclusión institucional y una vulnerabilidad estructural del sector teatral, vulnerabilidad y trabajo social que hemos visto reflejado en la narrativa de esta investigación y en los hallazgos obtenidos.

Es por eso por lo que dentro de las cuatro compañías estudiadas: Mikroespacio Creativo, Teatro Container, Laboratorio Anatomía Teatral y Teatro Conciencia, se evidencia como la autogestión cultural, más que un recurso emergente frente a la falta de financiamiento es para ellos una elección política y organizativa, que está profundamente arraigada a principios de autonomía, horizontalidad, colectividad y trabajo sobre lo territorial. De manera que la resistencia no se expresa únicamente como una oposición a las instituciones del Estado y el mercado, sino también como la construcción de otras formas posibles, otros modelos de gestión cultural, más coherentes con los principios éticos, sostenibles y democráticos. Estos principios se basan en la no concursabilidad, la repartición igualitaria de oportunidades, el trabajo por sostener la memoria y por buscar su propia identidad cultural. Estas temáticas hoy en día están muy discutidas, además se generan muchos cambios significativos como la ley anti tomas, la cual pone en preocupación a todos esos espacios culturales de la ciudad que son recuperados, puesto que tampoco hay garantías de reubicarlos o de apoyarlos, siendo al final la comunidad la más afectada. También hay que reconocer que hay una experiencia situada y que las necesidades de la comuna no son iguales a las de otras regiones y las formas estratégicas son determinadas por los contextos territoriales, es por eso que la autogestión de Valparaíso no será igual a la de Santiago, ni a la de ninguna otra comuna, siendo esto determinante para entender las decisiones organizativas de cada compañía.

De esta forma las compañías han encontrado en la autogestión cultural una manera de enfrentar las condiciones de precariedad laboral, la falta de infraestructura estable, y exclusión de las lógicas hegemónicas e institucionales, además de subsistir a pesar del poco financiamiento público y su alta concursabilidad, desarrollando estrategias propias de sostenibilidad tanto organizativas como simbólicas (propósitos en común). Esto

reafirma que la autogestión es Contrahegemónica que redefine las condiciones de producción cultural desde los márgenes ya que se hace desde espacios olvidados, con recursos propios y de la comunidad, además donde políticamente se lucha en contra de narrativas impuestas, memorias olvidadas y negacionismo, muy presente en el clima político actual. Además ser autogestionado no es para nada sinónimo de carencia, sino un sinónimo de ingenio y resiliencia, el cual es un lugar fértil para la innovación y desarrollo económico por medio de sus propuestas tan modernas como Microbuses culturales, contenedores artísticos, casas de la cultura en edificios abandonados, y festivales virtuales de carácter mundial, todas estas nacidas desde el núcleo de la autogestión y están en pro de la cooperación, transformación social y además de la avidez de hacer teatro pase lo que pase.

Por otra parte esta investigación aporta al campo de la gestión cultural desde varios aspectos, en primer lugar visibilizar y sistematizar prácticas culturales que históricamente han sido menospreciadas o no representadas en los estudios académicos, particularmente sobre aquellas formas de organización independientes y autogestionadas que emergen desde lo territorial y comunitario, a diferencia de los modelos institucionales y mercantiles de gestión de los cuales si se encuentra bastante información, métodos, estrategias. Por su parte el modelo autogestionado abordado en este estudio nos propone otras miradas, en relación con las estructuras tradicionales de la gestión cultural, centrándose en los tejidos humanos, el desarrollo de poder democrático y de representación, además la capacidad de producir un valor agregado en colectivo. Así que desde el punto de vista de Alvarez (2017) el modelo autogestionado es diverso y situado, lo cual cumple con todos los requisitos para considerarse un modelo de gestión cultural efectivo ya que lo propuesto por Perez (2021) el cual afirma que una gestión efectiva es el conjunto de “acciones de dirección, coordinación, planificación, evaluación, seguimiento y ejecución destinadas a facilitar, promover, estimular, conservar y difundir las diferentes actividades y manifestaciones culturales” (p.138), podemos afirmar que el modelo autogestionado es capaz componer un orden, una cadencia, una consecución ordenada que da resultados positivos. De manera que su sistema es replicable, medible y adaptable a otros escenarios, dejando

así este modelo de gestión como un proceso revolucionario y dispuesto para ser probado.

Frente a esto la investigación se presenta como un punto de partida inicial de caracterización de estas estrategias, métodos, formas que desarrollan la autogestión cultural, pero que claramente se puede alimentar mucho más a medida que se sumen características de muchas más organizaciones de esta índole, es por eso que su investigación y documentación es crucial para el desarrollo de la misma. De manera que quedan abiertas las puertas para poder desarrollar una sistematización completa de la autogestión, además explorar los modelos autogestionados en otros contextos artísticos, realizar estudios comparativos con otras regiones, con colectivos de música, danza u otras artes y así tratar de comprender cómo opera este modelo en estos contextos. En ese sentido la investigación demuestra que es posible pensar la gestión cultural no sólo como un dispositivo técnico-administrativo, sino como un espacio de mediación social, política y simbólica, en donde el hacer cultura es inseparable de las dinámicas de poder, representación y territorio tal como lo menciona Rosanvallon (1979). Así mismo se establece que las organizaciones culturales autogestionadas, a pesar de su informalidad estructural en algunos casos, desarrollan modelos complejos de organización, planificación, sostenibilidad y trabajo en red, lo que pone en reflexión las nociones económicas de profesionalismo y eficiencia impuestas por el modelo capitalista. De manera que, la investigación describe la autogestión como una forma legítima y eficaz de hacer gestión cultural, aportando elementos teóricos y prácticos que pueden ser retomados por otros colectivos, investigadores y demás organizaciones que quieran abordar temas sobre estrategias para la democratización de la cultura.

Los casos estudiados dentro de las compañías de teatro evidencian en la autogestión un alto potencial de gestión ya que primeramente permite a los artistas mantener procesos estables en el tiempo, sin depender exclusiva de fondos externos, adaptando sus actividades a las condiciones del contexto local y priorizando el trabajo colaborativo. A nivel simbólico la autogestión cultural fortalece la identidad colectiva y territorial, permitiendo una apropiación del espacio que habita y da lugar a prácticas

artísticas que dialogan con la memoria, la resiliencia, los derechos sociales, problemáticas y esperanzas de las comunidades a las que pertenecen. Se trata de una sostenibilidad que no se mide únicamente en términos económicos sino también en la capacidad de producir sentido, de sostener vínculos, de habitar el territorio culturalmente y de fomentar procesos de formación y transformación colectiva, proponiendo formas de organización que redistribuyen el poder, horizontalizar la toma de decisiones y promueven formas de economía social solidaria. Este modelo lejos de ser improvisado o informal responde a una racionalidad distinta, donde el arte se vincula profundamente con la vida comunitaria, el afecto, la reciprocidad y el cuidado mutuo, es decir que hay un proceso mucho más profundo y de conexión.

Si contrastamos los hallazgos encontrados se observa que se articulan de manera coherente con los marcos teóricos que orientaron esta investigación, fortaleciendo la validez de las conclusiones. En primer lugar, desde la perspectiva de Rodolfo Pastor (2008), los modelos de gestión cultural se clasifican en instituciones-estatales, mercantiles-privados, y autogestionados o comunitarios, de esta forma las compañías estudiadas confirman que el modelo autogestionado de sus prácticas tiende a tener un carácter híbrido, donde aprovecha recursos propios y del estado, de manera que las decisiones creativas también están mediadas por la necesidad de generar ingresos. Aunque se reivindica una autonomía estética, se reconocen adaptaciones de contenidos para responder a encargos, esto evidencia una tensión entre libertad simbólica y sostenibilidad económica, en la que la autogestión se vuelve una práctica híbrida y negociada. Estas organizaciones además abarcan lo que Pastor (2008) conceptualiza como gestión desde la comunidad, en donde el vínculo con el entorno, la autodeterminación y el sentido político del quehacer cultural son fundamentales.

De igual manera para Rosanvallon (1979) sobre la autogestión como ejercicio colectivo del poder se ve reflejado en las prácticas internas de las compañías, aunque al contrario de lo que se pensó en un principio dentro de estas si hay desacuerdos, desencuentros, micro jerarquías que responde a acciones concretas. A pesar de eso estas organizaciones muestran experiencias concretas de horizontalidad en la toma de decisiones, la reproducción del conocimiento, rotación de roles y construcción de

liderazgos, lo que coincide con la idea de una “antiutopía democrática” que no niega la realidad del poder, sino que lo redistribuye y lo pone al control colectivo, en ese sentido las compañías estudiadas construyen espacios reales de participación y representación. Si bien el autor menciona que estas formas de organización funcionan en grupos pequeños sería interesante contrastar con organizaciones autogestionadas que cuenten con más de 20 integrantes, esto supondría profundizar más en la información.

De manera que contrastando las ideas de Rosanvallon (1979) encontramos en las compañías: poder y representación, ya que circulan los liderazgos y las representaciones ante autoridades; socialización de las técnicas de dirección, ya que circulan las direcciones no solo administrativas o de proyectos sino también artísticas; Producción de la información, ya que no es una información descendente, sino que es horizontal, todos tienen acceso a los mails, correos, contactos; Construcción multidimensional, ya que no implica la actividad de todos y cada uno en los diferentes lugares de la organización, por el contrario se buscan prioridades entorno a las habilidades de cada individuo. Estos procesos claramente operan de forma particular en cada organización estudiada, como resultado de sus propias tensiones, desacuerdos y aprendizajes colectivos.

Desde la perspectiva de Barrera y Vargas (2022) quienes investigan y analizan los encuentros entre lo hegemónico y lo contrahegemónico en la cultura, los resultados de la investigación muestran que las prácticas autogestionadas de estas compañías teatrales son ejercicios concretos de acciones contrahegemónicas, en tanto disputan el sentido de cultura desde la resistencia, no se trata de solo sobrevivir a la exclusión institucional, sino producir otras narrativas, otras formas de organización que cuestionen lo establecido y generen alternativas de vida y producción cultural. Además, se puede percibir que estas organizaciones tienen fuertes ideales políticos y sociales, los cuales movilizan sus acciones, los lugares que ocupan y las narrativas que aplican en sus discursos artísticos. Esto involucra también producir sus propias narrativas, sus propias realidades y su historia, la conservación de espacios culturales, la resistencia en lugares abandonados y el deseo de ser independiente a las decisiones del sistema

hegemónico capitalista dependiente de arriendos o pagos por sala. De igual manera en la actualidad se generan tensiones puesto que dado al sistema capitalista no toda autogestión es necesariamente emancipadora, ya que por lo menos en las artes escénicas algunas autogestiones son funcionales al sistema, o se relacionan con él ya que dependen de sistemas como tiqueteras, o redes sociales para poder llegar a sus audiencias.

Finalmente, las ideas propuestas por Pierre Bourdieu (1993) también se hacen presentes dentro de la investigación al entender el campo cultural como un espacio de disputa por la legitimidad, tales como posicionarse en la escena teatral, presentarse en los teatros más modernos, ganar la concursabilidad, entre otras. Por su parte las compañías autogestionadas de Valparaíso desafían las jerarquías del capital simbólico impuestas por las instituciones oficiales, tomados espacios abandonados y recuperándose, creando ordenanzas junto a la comunidad de vecinos, proponiendo narrativas transgresoras, disidentes, antiautoritarias, generando nuevos valores culturales desde lo local, lo barrial, lo alternativo, que le permite a los creadores de la comuna sostener no solo sus prácticas sino su idiosincrasia como artistas de Valparaíso, además se visibiliza como las condiciones sociales y específicas condicionan profundamente sus prácticas y representaciones (Bourdieu, 1999). En síntesis la autogestión cultural emerge de esta investigación no solo como una respuesta estructural ante la falta de apoyo institucional, sino como una elección política, ética y estética que permite a las organizaciones culturales construir formas propias de existencias, sostenibilidad y producción simbólica, las compañías de teatro estudiadas son ejemplos concretos de cómo es posible habitar la cultura desde una mirada emancipadora, colaborativa y arraigada en el territorio, sin invisibilizar claro toda la lucha y sacrificio que hay detrás de estas iniciativas.

También es importante mencionar que desarrollar la autogestión cultural acarrea algunas limitaciones, al igual que cualquier modelo de gestión tiene algunos aspectos que limitan los procesos, por ejemplo, el desgaste físico y emocional los primeros años mientras se encuentra una solidez, a esto sumándole la ley anti tomas y los diferentes cambios políticos el panorama de las organizaciones autogestivas en ciertos momentos

es incierto, y deben luchar por mantener la unidad ante la precarización. La autogestión también impone cargas como el tiempo, el estrés, la auto explotación, de manera que durante toda la investigación nos invitó a reflexionar sobre ¿qué tipo de libertad es esa?, ¿es también una forma de precariedad disfrazada de autonomía?, ¿dónde está el límite entre autogestión y autoexplotación?, además ¿se puede ser libre cuando no hay recursos? Esto con la idea de mirar este fenómeno desde sus diferentes caras, conocer los diferentes retos que se enfrentan quienes realizan su práctica, de forma que estas interrogantes están en constante disputa dentro de esta investigación y dentro del quehacer artístico, estos y algunos otros aspectos mencionados anteriormente son otras perspectivas de las cuales se debe profundizar mucho más, para poder entender las limitaciones y así trabajar sobre ellas.

En conclusión, esta investigación contribuye a la comprensión de la autogestión como modelo de gestión, sino que invita a repensar la gestión cultural desde los márgenes, desde lo colectivo, desde lo comunitario, como una herramienta no solo de resistencia, sino de reexistencia, que permita recuperar los espacios de representación perdidos, una gestión cultural que no se limite a administrar, sino que construya. De esta manera concluir no es cerrar, los límites de esta investigación son claros, el tiempo, la cantidad de compañías, los recursos económicos, pero de igual forma se propone como un acercamiento a esta caracterización de las prácticas artísticas autogestionadas de la comuna, para así mantener viva la llama de la creatividad y la memoria colectiva, enamorarnos de la parte no contada de la historia, y seguir indagando sobre estas características, ya que en este estudio solo se caracterizaron 4 compañías, para el desarrollo de esta investigación en el campo educativo se busca seguir indagando como otras compañías usan la autogestión, hacer un mapeo general de la comuna, una verdadera radiografía porteña del modelo autogestionado, y así poder general material investigativo, construir documentos que narren los vínculos de dichas experiencias, además de promover más la participación de estas organizaciones en la construcción de información sobre sus procesos, que sean ellos mismos los que escriban su historia. Concluir no es cerrar, es abrir espacio a nuevos procesos, invitar a los organismos institucionales que inviertan más en los procesos como estos de carácter social y recuperar juntos cada vez más la escena porteña.

## **5.2 Reflexiones del Investigador.**

Como investigador es importante para mí este apartado, hablar de como a significado para mí el desarrollo de este proceso de documentación, encuentro con las comunidades, redacción y sistematización del proceso, primeramente abordar este tema desde la perspectiva de un Gestor Cultural que se está egresando de una universidad de Valparaíso significa un proceso significativo y simbólico, porque es la ciudad misma de la que brotan semillas de resistencia, lo cual implica conocer desde los márgenes el valor del oficio y la práctica de una cultura libre, el buscar acercar a las personas desde nuestra profesión, es por eso que para mí el proceso ha catalizado un acto reflexivo de apropiación y de identificación con el rol de un gestor cultural, el cual su práctica e interés está enfocado en la construcción de significados, de ser un aporte al desarrollo de las culturas locales, emergentes y consolidadas, y también de ser un puente entre lo académico, lo estructurado, lo institucional y las voluntades humanas que habitan el territorio y su búsqueda de sentido, de construcción de sociedad. Es importante mencionar también que estos procesos investigativos también se hacen desde la resistencia, porque dada los sistemas capitalistas en los que estamos inmersos, la escasez de tiempo y esfuerzo para desarrollar una investigación es mucho mayor. Es por eso que la investigación fue valioso resignificar el concepto de autogestión, entender que esta práctica está conectada con un propósito humano, y que no simplemente se reduce a un proceso con fines económicos, de esta manera me siento afortunado de conocer estas experiencias y aprender a des-aprender, para así lograr una verdadera emancipación, un verdadero poder revolucionario, de manera que estos busca ser un llamado a la acción, a la movilización de los organismos estatales y privados a participar, invertir y resignificar las organizaciones autogestionadas.

Por último y no menos importante es importante para mí como artista escénico lo más valioso es investigar sobre el teatro, sus infinitas variables, su universo tan diverso y sobre todo su práctica como una herramienta de transformación, el teatro es revolución y esa revolución está en las manos de la comunidad, de esta manera el teatro se

configura no sólo como un espectáculo, sino como es espacio de encuentro con uno mismo, donde los humanos se pueden ver a ellos mismos, una mirada profunda del ser y del proceso mismo de reconocernos como sociedad, el teatro cambia vidas, cambia realidades, construye “Antiutopías”.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2003). *Estética y política: El arte en la era de la técnica*. Madrid: Akal.
- Alvarez Luz Fátima (2017), *Modelos de Gestión*, Bogotá D.C, Fundación Universitaria del Área Andina.
- Barrera Aurora & Vargas Vaitiare (2022), *Valparaíso. Los desafíos en la autogestión del teatro con sentido social Análisis de un estudio de caso: El EA! como espacio de formación teatral alternativa, con enfoque en DD.HH* Universidad de Valparaiso / Facultad de ciencias sociales.
- Brodsky Julieta, Negrón Bárbara, Novoa Javiera, Valdovinos Marcela (2021), *¿Cómo se sustenta el teatro en Chile? Análisis de las lógicas de producción y financiamiento de las obras*. Observatorio de Políticas Culturales, Santiago de Chile, Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes.
- Cáceres, P. (2003). *Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable*. Psicoperspectivas.
- Carlos Villalobos Barría (2010), *Gestión cultural en Chile: entre la profesionalización y la precariedad*.
- Coronel Esteban (2015), *Autogestión, la Praxis del Anarquismo*, I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3rd ed.). Sage Publications.

- Delgado Freddy / Rist Stephan. *Ciencias, diálogo de saberes y transdisciplinariedad Aportes teórico metodológicos para la sustentabilidad alimentaria y del desarrollo*. Universidad Mayor de San Simón; Facultad de Ciencias Agrícolas Pecuarias y Forestales; Agroecología Universidad Cochabamba
- Denzin K, & Lincoln, Y. S. (Eds.). (2011). *The SAGE handbook of qualitative research* (4th ed.). Sage Publications.
- Esteban Coronel (2015), *Autogestión, la praxis del anarquismo*. I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Fernández-Savater, & Rendueles, C. (2012). *Filosofía y política de los comunes*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa* (2ª ed.). Morata.
- Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa*. Ediciones Morata.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- Gutiérrez Iranzo Silvia (2022), Doctora en Economía y Empresa, *Artículo La sostenibilidad: aspectos conceptuales; Técnico Comercial y Economista del Estado*.
- Hernández, R, Fernández, C, & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6ª ed.). McGraw-Hill.
- López Saldarriaga, L.T., y Bustamante Lozano, U. (2021). *Lineamientos para gestionar el valor colectivo de la cultura desde organizaciones creativas de cultura libre*. NOVUM, 2(11)

- Mendoza Velázquez María L. (2011) *Autogestión en proyectos culturales : Análisis de tres experiencias en la ciudad de México*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Merriam, S. B. (2009), *Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation*. Jossey-Bass.
- Mincultura (2001), *Herramientas para La Gestión Cultural Pública*. Edit. Ministerio de Cultura - República de Colombia, Segunda edición. Bogotá, Colombia.
- Municipalidad de Valparaíso (2019). *Plan Municipal de Cultura Valparaíso 2020–2024*. Dirección de desarrollo cultural de Valparaíso.
- Municipalidad de Valparaíso (2023), *Estadísticas culturales; Informe anual, Problemáticas y estrategias de avance para la medición de la cultura*.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative Research & Evaluation Methods*. Sage Publications.
- Pierre Bourdieu (1993), *Las reglas del arte*.
- Portal digital Radio Universidad de Valparaíso, consultado en Agosto (2024) <https://rvl.uv.cl/noticias/8732-pascal-79-este-martes-se-realizara-concierto-a-beneficio-de-sala-de-teatro-portena-incendiada>.
- Portal digital Soychile.cl consultado en Agosto (2024).Link Valparaíso/Sociedad/2019/05/28/596870/Lanzan-campana-para-recuperar-el-Teatro-Odeon-de-Playa-Ancha.aspx
- Pérez Rafael (2022) Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán, *Gestión y autogestión cultural*.

- Ramirez M. (2016), *Prácticas culturales emergentes en Chile: territorios, cuerpos y resistencias*.
- Reyes Johana (2018), *Primera Edición. Dirección General de Vinculación Cultural-CONACULTA*, Ciudad de México, México.
- Rosanvallon Pierre (1979). *CAPÍTULO TERCERO - LA AUTOGESTIÓN Y LA ENTROPÍA DEMOCRÁTICA*. En libro: *La Autogestión*. España: Editorial Fundamentos; *Crisis y conflicto en el Capitalismo Latinoamericano CAPÍTULO TERCERO LA AUTOGESTIÓN Y LA ENTROPÍA DEMOCRÁTICA*.
- Sanchis Sinisterra, (2001), *La escena como laberinto*.
- Sentis, V. (2012). *Teatro en Valparaíso 1950-2000*. Recuperado de <http://www.historiadelteatroenvalparaiso.com/>
- Sentis, V., Saavedra, L (2015). *Teatro en Valparaíso 2000-2010* Recuperado de <http://www.historiadelteatroenvalparaiso.com/>
- Silvia Rivera Cusicanqui (2010), *Sociología de la imagen*.
- Stake, R. E. (2005). *The art of case study research*. Sage Publications.
- Stake, R. E. (2006). *Multiple Case Study Analysis*. Guilford Press.
- UNESCO (2009). *Inverting the Pyramid: The Role of Culture in Development*. París.
- Yáñez Canal, Mariscal Orozco, Rucker Úrsula ,(2019) *Métodos y Herramientas en Gestión Cultural. Investigaciones y experiencias en América latina*. Universidad

Nacional de Colombia, Sede Manizales, Facultad de Administración Editorial  
Universidad Nacional de Colombia.

- Yudise, (2002), *El recurso de la cultura*.

**APÉNDICE 1**  
**TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA**  
**MICROESPACIO CULTURAL**

Transcripción de entrevista a Alexander Castillo y Claudio Díaz, realizada por Jhon Sánchez. Se trata de una selección representativa y el material completo está disponible a solicitud.

**ENTREVISTA:**

**Jhon Sánchez:** Bueno, estoy aquí con Alexander Castillo y Claudio Díaz pertenecen a la organización Mikroespacio Cultural, la cual es una iniciativa comunitaria que, desde el año 2018, promueve el desarrollo cultural en Valparaíso mediante un bus escolar modelo ford 1988 transformado en un espacio cultural creativo e itinerante. Esta organización comenzó siendo una compañía de teatro independiente y poco a poco se fue transformando hasta transformarse en un espacio cultural

La primera pregunta que le realizare es ¿qué entienden o qué han escuchado o cuál es ese mito de la palabra autogestión?

**Alexander Castillo:** Yo entiendo por autogestión el trabajo que desarrolla cualquier artista desde su posición no cercanía, como vale decir, no sé, a mí no me invitan a trabajar siempre en distintas compañías, o no me invitan a trabajar siempre a tomar distintos cargos, qué sé yo, profesor, o algún cargo que responda a mi trabajo, pero si hay todo un camino que tiene que ver con lo que yo gestiono para mi trabajo, y eso para mí es la autogestión, ya sea postulando proyectos, juntando gente para que hagamos una obra, no sé yo, promoviendo o agilizando medios para que se desarrollen cosas, eso es autogestión, independiente si tienen financiamiento o no.

Creo que parte porque hay, por la idea primaria, como si el Claudio, por ejemplo, me invita a mí a trabajar, él está autogestionando su trabajo, independiente tenga recursos o no para pagarme a mí, como que si yo acepto trabajar con el Claudio para gestionar nuestros propios recursos, por ejemplo, yo entro en su autogestión, pero si el Claudio a

mí me invita a trabajar y me dice, oye mira, yo tengo tanto que ofrecerte, para mí no sería una autogestión, porque la gestión ya la hizo alguien más, eso para mí es la autogestión, la autogestión responde a qué es lo que tú accionas desde tu espacio, desde tu actividad creativa, desde tu formación personal, para mí eso es la autogestión.

**Jhon Sánchez:** Pasemos a Claudio y escuchemos qué opina él mismo, para ti qué es eso, qué entiende porque crees que es la autogestión.

**Claudio Días:** Concuero con Ale Xander, que la autogestión parte desde uno, desde tú buscar tus recursos, pero yo lo llevo también a un plano de un poco más, a lo que invisibilizamos de la autogestión, que son los costos asociados, como a nivel capital los tiene que asumir el artista, yo creo que también uno autogestiona muchas cosas que se invisibilizan, no sé, tú arriendo, la plata que tuviste que gastar para llegar a ese lugar, a tu lugar de trabajo, no sé, un fin de cosas asociadas pero que tienen que ver con los materiales de alguna forma, yo creo que la autogestión de repente es invisibilizada, no sé si me logra entender cuando, como que para mí eso es autogestión, como de alguna forma ya ahora tenemos algún fondo pero detrás de ese fondo igual hay autogestión, plata que salió de la donación de alguien, la plata que salió de acá, yo creo que volver visible más esa autogestión es como lo que uno tiene como que hacer ahora, como visibilizarla más.

Entonces por eso concuerdo con el Ale que al final, que obvio, mi autogestión depende de lo que yo haga para que esto suceda, porque las acciones de arte igual tienen un costo, que a veces la gente dice no es gratis, noo! tiene todo un costo, todo cuesta una hora de tiempo, una hora recursos que tuviste que pagar al cuidador de tu hija, que esa plata no sea, a lo mejor en el sueldo no se refleja, a ti te pagan 90 lucas pero no te cobran esa plata, me entiendes, entonces como yo creo que la autogestión va en cómo tú también logras administrar esos lugares también, como que súper invisibles, pero que son, yo creo que está la autogestión,

**Alexander Castillo:** yo pienso que claro, como lo que tú estás planteando tiene que ver como con una línea de la autogestión, finalmente como es gestionar, eso es gestionar recursos, gestionar energía, gestionar personas...

**Jhon Sánchez:** Disculpe te interrumpo, en relación a eso mi siguiente pregunta, la pregunta número 2 sería ¿cuáles son las características de la autogestión?

**Alexander Castillo:** Claro, yo siento que las características de la autogestión, primero se hace necesario identificar cuáles son los caminos que se pueden gestionar, dentro del área artística o el área concreta en el que tú te estás desarrollando, no necesariamente el área artística, porque claro tú puedes gestionar y hay que entender que eso es necesario que se gestione, ya sea que lo gestiones tú o lo gestione alguien más, pero son caminos que hay que gestionar, las relaciones humanas, las personas, los grupos de gente, las relaciones entre los grupos creativos y los demás, los terrenos o los espacios, los públicos, el generar audiencia, la gestión de recursos, la gestión de energía, la gestión de salud mental para las personas que trabajan contigo, o sea, hay un montón de caminos a los cuales uno puede responder a gestionar, idealmente esos lugares estén cubiertos por otras gestiones que no sean necesariamente tuyas, porque si tú lo haces todo finalmente te enfermas como artista, ese es el problema a lo que se refería Claudio.

Nosotros como artistas autogestionados no nos encargamos solamente de gestionar una producción creativa, nos encargamos de gestionar un montón de caminos más que tienen que ver con nuestras vidas personales, que nos están cubiertas en muchos aspectos y con los lugares laborales que nos están cubiertos también en muchos aspectos, entonces no sé por ejemplo en el cine tú vayas a tener una escena que sea muy impactante y o lo sé tenés que relacionarte de nuevo con una persona y tenés una persona encargada de guiar ese momento para que no sea una situación chocante, para que no sea una situación traumática, para que no se pase a llevar a nadie, pero en el teatro muchas veces esas cosas no pasan así...

**APÉNDICE 2**  
**TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA**  
**LABORATORIO ANATOMÍA TEATRAL**

Entrevista a Claudio Rodríguez director de la compañía Laboratorio Anatomía Teatral compañía de teatro independiente que nace hace 17 años en Valparaíso, a partir del grupo de trabajo del laboratorio surge el Festival Síntesis Teatral, un Festival porteño. se trata de una selección representativa y el material completo está disponible a solicitud

**Entrevistador:** Ya, esto tiene un protocolo, y el protocolo es el siguiente. Primero, preguntarte tu nombre. ¿Cómo te llamas? me autoriza a grabarlo

Entrevistado: Hola, hola, ¿qué tal? Si, Claudio Rodríguez, Sí, sí, autorizado.

**Entrevistador:** Entonces, ya olvidémonos de la parte protocolaria y dediquémonos a conversar, qué es lo que a mí me interesa y justamente lo que yo te estaba preguntando. Yo quiero que me cuentes cómo nace la iniciativa del festival. Bueno, Claudio representa el festival. ¿Cómo se llama el festival, Claudio?

Entrevistado: Festival Síntesis Teatral de Valparaíso.

**Entrevistador:** ¿Cuántos años tiene este festival?

Entrevistado: Tiene nueve años de versiones directas. Han habido versiones de otoño y de invierno, pequeñas versiones. La última versión fue digital, fue una versión que yo la hice porque quiero llegar a las diez para poder acceder al fondo directo, que me acabo de enterar que tampoco es un fondo directo, también es un fondo concursable. Porque lo que más peleábamos era que fueran fondos conversables a partir de los diez años de trayectoria del festival. Pero no, ahora es en un formato. Tenemos que postular,

igual como se postula, a un fondo cualquiera. No tiene cabida el fondo conversable, ni aquí ni en la quebrada del Ají, a menos que no sea una acción directa.

Y eso cómo... Bueno, ahora vamos a hablar un poco de esas cosas, cómo han afectado un poco. Ah. Pero yo te cuento, antes del festival... Yo tengo un Laboratorio que se inauguró hace 16 años o 17 años, se inauguró con una obra llamada Calígula, que fue cuando recién partió la línea de investigación teatral en los FONDART. Ahí yo me lo asigné. Fueron mucha plata para esa época, era como la plata de ahora de los festivales, de los 38 millones, de haber sido más o menos algo parecido en esa época. 25 millones hace 14, 15 años era hartito.

Y algunos actores no pudieron, porque algunos actores venían como de Aysén o de Magallanes. Entonces yo por eso concentré todo y hice como un retiro, y después hacer las muestras y todo, y pagado y todo, era como un trabajo de investigación, y además de concentrar gente de otros lugares para entender un poquitito el ámbito del puerto. Y sucedió que era justo las dos primeras semanas y coincidía con el 11 de mayo (fecha de celebración del día nacional del teatro en Chile). Y tú sabes que mi último director de teatro era Andrés Pérez. Entonces se dio justo que yo dije, puta, no pueden llegar los demás, ¿qué hacemos con esta plata? ¿La devuelvo? Me dijeron, pucha, claro, devolverla, es como más difícil para nosotros. ¿Me pasan la sala durante estas dos semanas? Sí. Y empecé a reunir a la gente que yo creía, así como éste, éste, éste, éste, preguntarle qué proyecto tenían, bla, bla, bla, bla. Y así se armó con esos 7 millones la primera versión del festival, ¿cachái?, de una manera colaborativa, y como todos corriendo allá, todos corriendo allá, de hecho se pagaba con la misma plata por cada persona, excepto los que trabajábamos más días, que se nos pagaba por día, por día trabajado, ¿cachái? Entonces los que trabajábamos cinco días, obviamente ganábamos cinco días lo que era un sueldo. Los que trabajaban un día ganaban un día, técnico, músico, sea lo que sea. Y así nació, pues, como colaborativa y como cooperativa.

Eso duró como dos o tres años, porque teníamos estos fondos que eran accionados del gobierno, directos, a mí. Lo que a mí también me hizo estar mal, con una carga tributaria enorme, porque yo firmaba los volantes por todos los ingresos, 25 millones, y después yo tenía que tributar, y el trabajo quedaba así, los demás terminaban trabajando en blanco, en bruto, ¿cachái?, nadie daba boleta, el gobierno no me pedía boleta, me decía dos funciones de teatro en nombre de Claudio Rodríguez, o tres, por 12 lucas, 12 millones. Entonces yo no podía tampoco, no tenía el protocolo de dar boleta, ¿cachái?, que yo siempre lo peliaba, yo decía, pero ¿por qué no dividir, cuando dividamos todo, que cada uno haga su boleta y pague su impuesto? No, no se podía, era todo en mi nombre, todo en mi nombre, todo en mi nombre.

Entonces, para renunciar a esto, tuvimos que postular a FONDART, para poder tener boletas de honorario, que igual siguieron siendo pagadas a los directores, y no a los actores. Tu cachai que en todos los festivales le pagan al director la plata, y no le pagan a cada actor. La carga tributaria sigue siendo del director, y no del actor, el actor sale como el trabajo en blanco, o sea, hay actores que no han trabajado toda su vida y siguen ganando plata. Como al revés, hay directores que han ganado mucho dinero en su vida y no tienen un peso, como yo, por ejemplo. Y se puso, como que se tuvo que modificar este sistema para que se pudiera boletear. Y cagó todo el sistema colaborativo, ¿cachái? Fue en contra de esto, de una persona que trabajaba un día, otra persona que trabajaba otro día, que todos estaban absolutamente de acuerdo y les parecía muy razonable.

**Entrevistador:** Oye, continuando con nuestra entrevista, tengo una consulta o mi siguiente pregunta es ... ahora hablaste un poco de la contaminación. Hablaste de la contaminación en el universo del teatro y esa contaminación venía radicada a algo y hablaste un poco de la concursabilidad, de estar compitiendo por los fondos.

**Entrevistado:** Viene por dos lados, yo creo. Viene por la concursabilidad y el exitismo ... exitismo, ser exitoso. Porque parece que ser exitoso aquí es tener dos días en el

Parque Cultural. Parece que ser exitoso en Santiago es tener una temporada en GAM, tener una temporada en el Balmaceda Arte Joven o en Matucana 100 o en algún Teatro Mori. Eso parece ser exitoso. Eso como que justifica, como que trabajas para estar en eso, trabajas para estar en festivales como Teatroamil , o Santiagooff...

### APÉNDICE 3

#### TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA

#### TEATRO CONCIENCIA

Entrevista a Cristian Verdejo Teatro conciencia, realizada por Jhon Sánchez. Se trata de una selección representativa y el material completo está disponible a solicitud

**Entrevistado:** ¿Cachai? Como que a nosotros, como por ejemplo a mí me dieron caleta de crédito, pero ese crédito no era, era un crédito que hacían ellos, ¿cachai? Lo manejaban ellos. Entre todos, yo pagaba 20 y tantas lucas en ese tiempo, pero te atrasabas en una hueá y la guardia subía así, te encerraban, te decían como una encerrona de que tenías que pagar todo el agua, ¿cachai? Y en ese tiempo pasó eso, ¿cachai? Y primera vez que se topaba en la universidad, una universidad, los alumnos por primera vez se tomaban una universidad privada, porque en ese tiempo no, una universidad privada no te la podías tomar, ¿cachai? Las universidades Estatales sí, en la privada no, porque al tiro llegaban los Pacos y estaba como, y la hueá era loco ese. Nosotros tomamos la universidad y no entendíamos nada. Y la primera vez, como los primeros eliminados fue teatro, ¿cachai?lo sacaron... Dentro de todo pensaba como que la idea de país, el teatro, era como una entrada de marketing más que de ser un lugar de estudio, ¿cachai? Y la hueá es que nosotros, yo no me cansé de titularme en ese tiempo. Y durante el tiempo conocí a un amigo que hacíamos teatro aquí en Balmaceda 1215, que se llama Nolasco, ¿cachai? Y entramos a estudiar juntos en la universidad.

Y después dentro de una, como de... vivimos juntos todos, y nos pasó una situación súper cuática con el Nolo, ¿cachai? Como que nos aburrimos un poco de Valpo por cierta, por cierto, por X motivo, ¿cachai? Y dijimos, vamos a viajar en el segundo año de la universidad. Y dijimos ya po, vamos a viajar, pero vamos a viajar con algo, tenemos que, con un ejercicio, con una, ¿cachai? Alguna cosa para sostenernos en el viaje porque igual éramos chicos y tampoco íbamos a irnos al sur con 500 lucas ni nada de eso, sino nos fuimos con 600 pesos. 600 pesos, madre. Y fuimos con un ejercicio que lo empezamos a hacer primero, empezamos a hacer, en verdad era un semáforo, ¿cachai? Hacíamos un semáforo. Y ese semáforo trataba de dos trabajadores que iban rápidos de la calle, iban atrasados de la pega, como que eso trataba, y eso lo hacíamos en el semáforo haciendo como un ejercicio corporal. Con maquillaje y todo, ¿cachai? Con maquillaje y ocupábamos maletas. Y las maletas las ocupábamos como, nos tirábamos las maletas, hacíamos un poco más de lavar y jugábamos con las maletas. Y estos personajes eran unos personajes maquillados blancos, ¿cachai? Bien expresionistas, porque justo estábamos pasando Brech, ¿cachai? Y estábamos con esa onda y eran muy expresionistas. Las caras todas eran blancas y negras, porque teníamos signos pesos acá en la mitad de la frente. Y primero decíamos, puta, ¿cómo se va a llamar? Pero, ¿cómo se va a llamar? ¿Cómo se llama? ¿Cachai? Teatro, teatro...

... Y nosotros pedíamos monedas, ¿cachai? Siempre pedíamos monedas después de... y salio Teatro a Conciencia. Ese fue el primer nombre, Teatro a Conciencia. A conciencia de que nos pasaran plata, que nos pasaran moneditas por la hueá que estábamos haciendo, ¿cachai? Y después ya, ¿y cómo se va a llamar el ejercicio? Puta, estaba justo era el verano y estaba el Teatroamil. Nosotros íbamos a ir al Teatroamil y pensábamos que el Teatroamil valía mil pesos, po, hueá. ¿Cachai? Y la hueá, llegamos allá en una hora, Teatroamil, y nos salía mil pesos, po, hueá. Salía como cinco lucas, cuatro lucas en ese tiempo, que era igual, era bastante, ¿cachai? Y le pusimos a uno de los tributos a estos cubanos, que una plata, al final, los hueones, y le ponen Teatroamil, la hueá.

**Entrevistado:** El ejercicio se va a llamar El de Luca es Falso. El DelukaesFalso. El DelukaesFalso, así se llama el ejercicio. En dialéctica, al Teatroamil, que al final no cobra mil, sino que cobra, ¿cachai? Incluso nosotros le mandamos un e-mail hoy, porque dice, no, es Teatroamil por la velocidad. No es que cobremos mil, ¿cachai? Y nos fuimos con él, para allá, para el sur, llegamos a Santiago y ya votamos. El primer día.

**Entrevistador:** Oye, qué buena historia. Ahora sí démosle con la cosa. Ponte esto aquí. Bueno, sí, sí. Bueno, me encuentro con... Cristian Verdejo, Espinosa. Cristian Verdejo.

**Entrevistado:** Entonces, el compañero, primero ¿con qué sexo te identificas? Es por el registro, ya, masculino. Edad, Cristian,

**Entrevistador:** ¿entre qué edad oscilas?

Yo tengo 40 años. Recién cumplido. Recién cumplido,

**Entrevistador:** qué bien. Cristian, tú eres artista escénico de la ciudad de Valparaíso.

**Entrevistado:** Si, Primero, hablar del lugar de donde vengo yo es súper importante porque siento que Valparaíso a mí me hizo artista, que es mi territorio, que es mi ciudad donde nací. Solo el hecho de vivir en un lugar de zona puerto, zona portuaria, que es Plaza Echaurren para arriba porque yo vivía en San Francisco. Y al rodearme de toda la fauna, de toda la gente que había, por ejemplo, en el lugar donde vivía yo, que yo dentro de todo soy una persona de una familia de bajos recursos, siempre bajos recursos, trabajadora. Ni uno de ellos, ni uno de mis familiares fueron artistas, artistas en sí, pero siempre ellos miraron la música, el arte de una perspectiva de espectador. Porque aparte dentro de mi barrio había artistas reconocidos de la ciudad como Jorge

Farías, pintores también. Y también había, como te digo, donde vivía yo que es San Francisco, había entre poetas, travestis, borrachos, músicos. Como que ese era mi lugar donde yo nací, desde ese lugar. No de mi familia, sino del alrededor de la gente que vivía cerca de mí. Y de ahí empezó como mi afición, como la idea de ver a esta gente y de conllevar un arte que naciera como desde donde yo nacía, que es Valparaíso. Después me fue como un amigo, Víctor Villagra, me invita a un taller de teatro, que fueron, esto es Primero Medio, fueron a su colegio y me dijeron que... Él me invitó a un taller de teatro en Balmaceda 1215, que yo aparte no sabía. Lo bueno es que desde ese lugar siempre, por ejemplo, llegué a Balmaceda 1215, que es un lugar donde... es como el trampolín o el inicio de harto artista aquí en Valparaíso.

#### **APÉNDICE 4**

#### **TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA**

#### **TEATRO CONTAINER**

Entrevista a IRINA GALLARDO COMPAÑIA TEATRO CONTAINER de la ciudad de Valparaíso ENTREVISTADOR Jhon Sánchez Quichoya. Se trata de una selección representativa y el material completo está disponible a solicitud

Entrevistador: Y eso es todo. Entonces, lo primero que voy a preguntarte es tu nombre, ¿cómo te llamas?

Entrevistada: Hola, hola, cariño. Yo soy Irina, Irina Gallardo Báez, actriz, performista. En algún momento de mi vida emigré y trabajé en un barco que se llama el Barco de los Locos. Entonces de ahí también nace mi personaje, Irina la Loca, que venía del Barco de los Locos. En realidad me caracterizaba en hacer teatro en lugares no convencionales. Hacer teatro en un barco fue bastante, una experiencia bastante

exquisita, porque aparte éramos personas de diferentes culturas, diferentes idiomas. Llegué en Barcelona.

Entrevistador: Ya, pero ¿cuántos años tenías cuando pasó eso?

Entrevistada: 25.

Entrevistador: Y te fuiste así..

Entrevistada: A los 24.

Entrevistador: Ya, pero ¿dónde comienza tu historia del teatro? ¿Comienza ahí o comienza con lo de tu padre?

Entrevistada: Comienza con mi padre, comienza en Chile, yo nací en Churicamata, mi papá era encargado de la cultura de Churicamata en la época de la UP, de Salvador Allende, mi papá era comunista. Entonces de ahí nació todo eso de sacar el teatro del teatro. Se preocupaba de cargar las camionetas y llevar unos focos, un generador y hacer teatro en las comunidades alejadas de Churicamata, donde no había luz, donde no había nada en esa época. Yo fui muy apegada a mi papá, mi papá tuvo una escuela de teatro. Después de que volvimos del exilio, nosotros vivimos en Alemania, en la RDA, La Democrática, y mi papá hacía teatro callejero. Entonces los alemanes se agarraban la cabeza, pero si hay teatro, ¿por qué tú quieres hacer teatro callejero? Teniendo un teatro, haz teatro en el teatro. Y él Fernando le quería explicar que a veces en Latinoamérica no había teatro, pero sí se hacía, nos tomábamos la calle y hacíamos teatro callejero. O hacíamos las murgas para poder enseñar un parte de la cultura en lugares donde no había, no hay teatro. Bueno, entonces siempre ahí como que fui aprendiendo que, ¿para qué la vamos a hacer fácil si la podemos hacer difícil? Bueno, yo fui muy fan de Fernando, Fernando Gallardo Eres Manera, mi padre. Después él decide volver a Chile, le costó mucho por ser tan rebelde y comunista, él actuaba en Sábado Gigante, ojo, yo tengo una contradicción muy fuerte con don Francisco, porque don Francisco, todo lo que puede ser la imagen, él loco ayudó a muchos comunistas. Primero que nada don Valentín Trujillo, que fue su pianista y comunista toda la vida, hasta el día de hoy sigue siendo comunista. A mi padre, a la Ana González, que aparte de ser comunista era lesbiana. Entonces le dio pega a muchos actores que no podían tener voz, pero sí podían actuar, entonces ahí yo tengo esa cosa de que no tengo

prejuicios de hablar con quien sea, no hablo hasta con el gato y no me importa si se ve bien vestido o mal vestido, yo hablo con las personas, yo eso lo adquirí de mi padre. Ya, pues después me voy a Brasil, estudió en la escuela de circo, me gusta todo lo que es la acrobacia y todas esas cosas, me tocó conocer favelas, también vi que otras realidades son permitidas, son están latentes, latentes. Y de ahí me devuelvo a Chile, pero había algo que ayudé mucho al movimiento también que nació en el parque forestal, cuando se armó la primera escuela del mundo con la Patogallina. Entonces hicimos teatro ahí detrás del Museo Bellas Artes, en el MAC, nos tomamos la calle, lo hicimos y mira dónde está la Patogallina en este momento. Entonces esos sueños fueron realidad, se hicieron potentes, es un movimiento súper fuerte. Entonces ahí yo le decía a mi papá que el teatro también, él me había contagiado de una cosa que para mí se hizo una rebeldía, entonces también trabajamos con el teatro del silencio, y se hicieron carrmatos, hacía carros, se hizo arriba del carro, se hizo el teatro, se hicieron pasacalles, no, era potente, muy bonito. Y de ahí me voy a Europa, y en Europa trabajo en este barco, después llegó a vivir a Amsterdam, en Ámsterdam me quedé cinco años, y fue maravilloso porque también ahí las iglesias se llevan, ya no había gente en la iglesia, entonces los ocupas, se ocuparon las iglesias y se hacía teatro en las iglesias.

Bueno, mi heterosexualidad me llevó a tener hijos, a casarme por los papeles, no fue fructífero, y me devuelvo a Chile con dos hijos europeos y un montón de sueños y mucha mierda. Y me junto con la famosa Hija de Perra de las disidencias sexuales, que falleció hace tiempo, este año se cumplen once años, y ahí aprendimos a hacer teatro en un escenario, arriba de la silla, arriba de la mesa, arriba de cajas de cerveza con una puerta, mensajes de teatro sexual, hipersexualizado, con mensajes de disidencias, ahí nuevamente se me aferra más la historia de que en mi intimidad tú no tienes por qué meterte, y como yo me vista, tampoco es tu problema, y ahí salió mi personaje con la bigote, Irina la loca, pero con bigote.

Trabajamos en los lugares más insólitos con la Perra, entonces el teatro se puede hacer donde tú quieras hacerlo. Cachai, es una hueá que hay que hacerlo. Esa vez nos

iluminamos con teléfonos celulares, y grabaron un documental que se llama Perdida hija de Perra, lo puedes buscar en YouTube, es muy divertido.

Y después con perra nos surgió un amor bastante mágico, no ensayamos, pero teníamos unas presentaciones el jueves. Ella era la directora, me decía qué quiere que yo haga, me daba las indicaciones e improvisación. Me ponía un poquito más atrás, entonces cuando hacía un paso yo la seguía, entonces fue muy bonito en realidad. A controlar el ego, uno no siempre es el principal, y a mí la Perra me lo demostró. Para que ella fuera una súper hija de perra tenía que tener una súper Sancho, y lo bonito de todo es que mi papá mundialmente ha sido reconocido como el mejor Sancho de la historia en el teatro. Así que yo me sentía la Sancho de la Hija de Perra. Perra se muere de SIDA, así que hay que cuidarse, el SIDA existe, nos lo tomamos en serio. Y yo decido venirme a Valparaíso. Es más, la última actuación de la Hija de Perra fue acá en el Morgana en la Plaza Echaurren, un 14 de febrero de 2014. La última actuación en vivo fue ahí, nosotros siempre veníamos a actuar para acá.