

Modelos de producción alternativos en el teatro independiente

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

Valentina Marzili (*) y Paula Taratuto (**)

Resumen: La cooperativa teatral como forma de trabajo. Queremos aportar, a través del análisis de experiencias consolidadas, una nueva mirada acerca de modelos de producción en funcionamiento donde la necesidad del colectivo teatral requiere la participación de gestores particulares, un productor y productor ejecutivo que aportan un diseño de producción.

Palabras clave: Circuito teatral – mercado teatral – productor teatral – cooperativa teatral – teatro alternativo – teatro independiente

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 52]

Introducción

Las formas de producción en el ámbito teatral podrían clasificarse desde su forma de producción y su financiamiento por la venta de entradas en dos grandes grupos: Teatro Comercial, que, según Schraier (2008), son organizaciones teatrales profesionales o no profesionales, con fines de lucro con objetivos diversos y con modos de constitución, de organización, de financiación y de producción muy disímiles; y el Teatro Oficial, conformado por los llamados teatros públicos o estatales e instituciones cuyo objetivo principal es el de producir, exhibir, difundir y promover la cultura a través de las artes escénicas, a nivel profesional, como una forma de servicio público.

Sin embargo, en la escena argentina se hace también presente el teatro independiente que tiene su precedente y origen en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires, fundado por Leónidas Barletta y Josefa Goldar, en la década de 1930 y que fue el semillero de infinidad de elencos y grupos de teatristas independientes hasta la actualidad. (Szuchmacher, R. 2005).

El fenómeno del teatro argentino se mantiene gracias a la magia artesanal del teatro y a la cantera de buenos actores que ha dado el teatro independiente, lo que hace que Buenos Aires tenga una de las carteleras más productivas entre las principales capitales del mundo. El teatro independiente “pese a su baja rentabilidad, irradia sobre otras industrias su potencia y prestigio y acompaña de diversas maneras su crecimiento” (Rimoldi, M. 2014 p.12).

Córdoba sostiene: “El teatro alternativo y comercial se diferencian por el nivel de libertad creativa, limitada en el ámbito comercial por el productor que, en su manejo empresarial de los proyectos privilegia la lógica del mercado al aporte creativo de los artistas involucrados mientras que los grupos de teatro alternativo gozan de un mayor grado de autonomía estética cuando producen a pesar de recibir apoyos estatales” (2002).

El teatro independiente porteño, se produce y se sostiene no solo con el aporte del público, sino también través del financiamiento estatal que se materializa mediante las acciones de tres organismos: Instituto Nacional del Teatro (INT), Proteatro y Fondo Nacional de las Artes (FNA). También por el trabajo de sus miembros organizados de forma autónoma en cooperativas de trabajo reguladas por la Asociación Argentina de Actores (AAA).

Mapa de situación: el apoyo público

La Ley Nacional del Teatro (ley N° 24.800) fue sancionada en el año 1997, su existencia fue un gran logro de la comunidad teatral ya que dio origen a la creación del Instituto Nacional del Teatro (INT), tiene cobertura nacional y posee líneas de subsidios regulares que van desde la producción de espectáculos a proyectos especiales, como publicaciones o investigación.

La ley que le da forma al INT tiene tres temas centrales: qué es la actividad teatral, la creación del instituto y el régimen económico y financiero de la actividad teatral. Esta ley también establece que la actividad teatral, por su contribución al afianzamiento de la cultura, será objeto de la promoción y apoyo del Estado Nacional (Artículo N° 1). Determina que gozarán de expresa y preferente atención para el desarrollo de sus actividades los espacios escénicos convencionales y no convencionales que no superen las trescientas localidades y que tengan la infraestructura técnica necesaria, como asimismo, los grupos de formación estable o eventual que actúen en dichos ámbitos y que presenten ante la autoridad competente una programación preferentemente anual. En este sentido, la ley tiende a propiciar y favorecer el desarrollo de la actividad teatral independiente en todas sus formas. A su vez, la ley determina que se brindará preferente atención a las obras teatrales de autores nacionales y a los conjuntos que las pongan en escena y aquellos espectáculos que promuevan los valores de la cultura universal (artículo N° 6).

Uno de los grandes desafíos de la ley fue estimular la inversión de los Estados Provinciales en el desarrollo de una política teatral propia. De esto nace Proteatro, CABA, creado en 1999 por Decreto N° 845/00. Tiene tres líneas de subsidios: Salas Teatrales, Grupos Teatrales Estables o Eventuales y Proyectos Especiales. Es un organismo con fondos propios y una política teatral propia y autónoma.

Por último, el FNA, también de alcance nacional, fue creado en 1958 por el decreto ley N° 1.224/58 y abarca 13 disciplinas, una de ellas el teatro. Es decir, que el aporte público se canaliza por la actividad regular de estos tres organismos que son los encargados de fomentar y financiar las artes escénicas en sus respectivas jurisdicciones (Algán, R. 2016).

Mapa de situación: la producción en cooperativa

Los elencos organizados en cooperativas pueden acceder a estas líneas de subsidios de producción. Al estar reguladas por la AAA y Argentores se establece la forma de organización y producción respetando el sistema propuesto de distribución de puntajes y de dinero a partir de acuerdos establecidos por sus miembros como forma de autoproducción, lo que garantiza estrenar en espacios habilitados del circuito alternativo.

Pero no siempre esta estructura contempla la organización financiera, la división de tareas. Como consecuencia, sus miembros asumen distintos roles cuya recompensa se determina por el puntaje que deciden en la organización teniendo que asumir una contratación de sala de ensayo, sala de estreno y de las necesidades Artística-Técnicas y Prensa. Entonces se plantea el dilema de tener un objetivo artístico que en general no tiene en cuenta lo económico: la venta de entradas es el único medio para recuperar los gastos y no resulta rentable dada la escasa cantidad de butacas de las salas independientes. Como explica Pablo Silva (2015) la cooperativa se desarrolla y mueve como un grupo de personas unidas eventualmente con un fin determinado (el estreno de una obra teatral) y generalmente esta comandada por uno o dos líderes claros, ya sea director, autor o productor o alguno de los actores gestores del proyecto o líder natural de dicho grupo, que habitualmente conlleva varias tareas en sí mismo. También existe un liderazgo “natural” de parte de algunos miembros que hacen que las decisiones artísticas no sean tan cooperativas. Quedando desbalanceadas las posiciones de poder y decisión, reducen la mayor responsabilidad a un integrante que es el que gestiona y lleva adelante el proyecto convirtiéndose “naturalmente” en productor. Esto dificulta la inclusión de un productor en la toma de decisiones artísticas del espectáculo y reduce sus tareas a administrativas y de manejo de fondos que muchas veces son magros e ingresan fuera de término. Siendo así el productor responsabilizado de que no haya gente en la sala, de que no se vendan entradas, de que no salga la publicidad, de que no funcione bien la prensa, ni el “boca a boca”, etc. Esto se da cuando los proyectos se arman a partir de un esquema:

Dramaturgo + Director + Productor

Dramaturgo + Director + Productor + Dueño de sala

En el que además los actores no producen, esto se complica, salvo en honrosas excepciones. Estas que marcan una verdadera innovación en la forma de producción del teatro alternativo están bien definidas por Rimoldi y Monchietti (2014, p. 11) como “artista – gestor o *networker*”, describiendo el recorrido profesional de artistas-gestores cuales Tolcachir, Spregelburd, etc., que destacan por su capacidad de gestión, de obtener los recursos necesarios al servicio de la realización creativa y de saber liderar en un colectivo de creación y trabajo. En la mayoría de los casos la paridad de participación del elenco se ve afectada: muchas veces, a pesar de su gran compromiso artístico ad honorem, queda como un agente externo de contratación al igual que las áreas artísticas técnicas, la prensa y demás rubros.

La incorporación de productor ejecutivo al modelo tradicional

La producción teatral es un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo. (Schraier, 2008, p.17).

El productor ejecutivo elabora un diseño de producción que permite que una obra, un espectáculo o un producto escénico llegue a ser presentado ante un público específico y durante un tiempo determinado. Para esto desarrolla un conjunto de estrategias y de acciones específicas que conducen a la materialización de esa idea y a la posterior vinculación del producto escénico resultante con su entorno, incluyendo, además del estreno, la explotación del producto artístico, lo que genera con la permanencia en cartelera y subsidios para movilidad y festivales. El productor ejecutivo es (me gusta pensarnos de ese modo también) como un nexo o un vaso comunicante entre los equipos creativo, artístico, técnico y ese “llevar adelante”, entre las ideas y los hechos, entre un proyecto y su realización, entre una creación escénica y su público potencial (Schraier, 2010).

Entonces cómo hacer que la cooperativa incorpore los beneficios de un productor, traspolando del modelo comercial la necesidad de una organización económico-financiera, sin perder la calidad e independencia artística y la rentabilidad del proyecto de manera sustentable para el colectivo artístico, evitando la explotación ontológica que supone este tipo de experiencias. Proponemos generar un modelo:

Cooperativa + productor ejecutivo

Es menester incorporar el trabajo de un productor. Esto genera beneficios no solo por la necesidad de financiamiento externo, sino para entender el proceso desde la perspectiva de un agente externo que podrá mirar el proyecto de manera integral y a lo largo de una línea de tiempo, que comienza en la escritura del guion y termina en la explotación del espectáculo tiempo después del estreno. Hay que dejar de pensar esta figura como el “que provee dinero” o “consigue las cosas” ya que la función es mucho más amplia y puede determinar el proyecto al intervenir en lo artístico, el financiamiento, las estrategias de difusión y la movilidad del espectáculo ya estrenado (entendiendo que la producción y el hecho teatral son la misma cosa, como escribe Alejandro Tantanián en el prólogo del libro de Gustavo Schraier -2008).

Posibles modos de producción

Nos interesa reflexionar sobre la función y desarrollo de la cooperativa teatral como forma de trabajo y producción de proyectos, para analizar el desarrollo de los distintos grupos y compañías que han generado modelos productivos con diseño de producción. Estos modelos de colaboración alternativos se gestionan entre el colectivo teatral, salas productoras y subsidios públicos

en distintas combinaciones. Esto permite potenciar las posibilidades de cada espectáculo. Así se garantiza no solo la producción y realización hasta el estreno, sino también se incorpora el diseño de explotación para la visibilización antes del estreno y después de este.

Observando distintos modelos alternativos de gestión, organizamos en estas categorías de análisis algunos formatos que logran profesionalizar la producción teatral dentro de la variada propuesta que coexiste en la cartelería porteña.

- Sala productora + proyectos no propios

Cuando la sala se incorpora con un rol de producción, tenemos una sala coproductora que gestiona y programa proyectos no propios. En este formato la coproducción permite que se mantenga la autogestión del grupo cooperativo y la sala aporta elementos fundamentales como: nombre de una que valida calidad, público propio y continuidad en la programación. Además de Marketing, espacio de ensayo y equipamiento técnico. Algunos ejemplos son las salas Beckett y Nün teatro.

Es interesante mencionar también casos donde ciertas salas oficiales, como el Centro Cultural Ricardo Rojas, convocan a elencos y compañías con proyectos propios. Los elencos mantienen su autogestión y se financian en parte con los subsidios públicos otorgados para la producción y contratación de la parte artística. En este ámbito también se enmarca el Centro Cultural de la Cooperación: ubicándose entre lo estatal y lo privado, surge entre la combinación de los antecedentes del teatro independiente y las vertientes cooperativas, a partir de la noción de autogestión.

- Colectivo creativo + sala productora + recursos comunes

Se encuentran proyectos donde a una sala coproductora se suma un colectivo creativo que, desde el origen de la fase autoral, se propone una coproducción para cada uno de los textos de los autores intervinientes. El aporte destacable es que se logra garantizar la autogestión de los colectivos creativos que llevan adelante cada uno su espectáculo compartiendo los rubros de producción económica y contratación artística, que suelen ser los más difíciles de financiar.

Un caso que nos gustaría mencionar al respecto es el colectivo "Teatro Líquido", gestado en la Sala Espacio Callejón (2018), donde el colectivo creativo comparte algunos rubros de la ficha técnica y donde la distribución conjunta de los recursos de fondos y subsidios otorgados se comparten para todas sus producciones. En este caso, el colectivo creativo permite la interacción en fase autoral y mantiene la autogestión. La sala garantiza continuidad de programación, validación de calidad y espacio de ensayo, como en el caso anterior, sumando el elemento de la identidad gráfica de los espectáculos.

Cooperativa + producción general, de sala y ejecutiva + sala productora + subsidios

El caso más complejo que queremos destacar involucra el caso de la producción del espectáculo Mash Up - Mezcla 2 del 2016 donde se suma como novedad que, a los Subsidios Económicos públicos y/o privados ha-

bituales a los que aplica una cooperativa, como INT y PROTEATRO, se suma la intervención de MECENAZGO de la Ciudad de Buenos Aires en conjunto con el Banco Supervielle. Marcando una interesante novedad de otorgamiento de sumas de dinero más acordes a las necesidades productivas que las características particulares de este espectáculo requerían. Así se sienta un precedente en la participación de este organismo en la esfera de la producción teatral independiente.

Conclusiones

Tomamos estos modos de trabajo como ejemplo de los posibles modelos alternativos de producción, pensados como un modo mixto de colaboración en el cual el formato de una cooperativa se combina con distintas posibilidades de producción. En este punto es impensable gestionar estas formas de trabajo sin un productor y un productor ejecutivo que cumplan un rol activo en el colectivo creativo desde el comienzo.

Referencias bibliográficas

- Algán, R. (2016). "Mercado Teatral Porteño: Claves para entender su dinámica". *Segunda Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo] XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación Año XVII*, 28.
- Allasino, M. (2017). Seminario sobre Políticas Públicas en el sector Artes Escénicas Exposición de Argentina. Santiago de Chile. Recuperado en febrero de 2019 de <http://inteatro.gob.ar/Files/Noticias/Upload/Exposicion%20Marcelo%20Allasino%20sobre%20Instituto%20Nacional%20del%20Teatro.pdf>.
- Córdoba, A. M., Llahí, S., Sanz, M. A. (s/f). La producción teatral en la década del 90: de la euforia al desencanto. Recuperado en febrero de 2019 de <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4687/La%20Produccion%20Teatral%20en%20la%20Decada%20del%2090.%20De%20la%20Euforia%20al%20Desencanto.pdf?sequence=1>.
- Rapetti, S. (2007). "El problema del financiamiento de la cultura". En *Economía de la cultura* (p. 141-158). Buenos Aires: Observatorio cultural, Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Rimoldi, L.; Monchietti, A. (2014). "Modalidades asociativas en el teatro argentino desde la teoría de las representaciones sociales". *Revista Europea de Estudios Artísticos*, 5 (1), 17-33.
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral 1*. Buenos Aires: Atuel.
- Schraier, G. (2008). "La producción ejecutiva". *Revista Fúmbulos Año 13 N° 33/Primavera 2010*. Recuperado en febrero de 2019 de <http://www.gustavoschraier.com.ar/publicaciones/1/la-produccion%20C3%B3n-ejecutiva/>.
- Silva, P. (2015). *Cooperativas teatrales ¿realidad o eufemismo?* Recuperado en febrero de 2019 de <https://silva.com.ar/cooperativas-teatrales-realidad-o-eufemismo/>.
- Szuchmacher, R. (2005). Notas sobre el teatro independiente en la ciudad de Buenos Aires. Recuperado en febrero de 2019 de <http://szuchmacher.blogspot.com/2005/03/notas-sobre-el-teatro-independiente-en.html>.

Tamburrini, R.A. (2009). *Cooperativas teatrales y algunos modelos de gestión. Danza y cultura en red / Dança e cultura em rede*. Recuperado en febrero de 2019 de <http://movimiento.org/profiles/blogs/cooperativas-teatrales->

Abstract: The theatrical cooperative as a way of working. We want to contribute, through the analysis of consolidated experiences, to enrich the debate about production models where the need of the theatrical collective requires the participation of managers, a producer and executive producer who provides a production design.

Keywords: Theatrical circuit – theatrical market – theatrical producer – theatrical cooperative – alternative theater – independent theater

Resumo: O teatro cooperativo como forma de trabalhar. Queremos fornecer, por meio da análise de experiências consolidadas, um novo olhar sobre os modelos de produção em operação, onde a necessidade do grupo de teatro exige a participação de gerentes privados, um produtor e produtor executivo que fornece um design de produção.

Palavras chave: Circuito de teatro - mercado de teatro - produtor de teatro - cooperativa de teatro - teatro alternativo - teatro independente

(*) **Valentina Marzili.** Gestora cultural. Diplomada en Gestión cultural (UNSAM). Licenciada en Ciencias Económicas, Especialización “Marketing”, Universidad Luigi Bocconi, Milán, Italia.

(**) **Paula Taratuto.** Productora de Albondigas Producciones. Directora de Arte y Vestuarista. Profesora de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

La polirritmia como creadora performática

Viviana E. Vásquez (*) y Leticia Miramontes (**)

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

Resumen: Tomando como punto de partida el concepto musical de polirritmia y haciendo su transposición a la danza, este trabajo busca reflexionar acerca de la polirritmia del bailarín, utilizándola como disparador compositivo.

Adhiriendo a la definición del musicólogo de jazz Alfons M. Dauer, pensamos al hombre como sujeto naturalmente polirrítmico, va de suyo que reflexionamos sobre un bailarín polirrítmico, que, en las distintas instancias creativas, pone en juego polirritmias personales, su individuación, las relacionadas con los grupos y con la obra en sí misma. Se analizarán dichas polirritmias proponiéndolas como posibles disparadores creativos.

Palabras clave: Ritmo – danza – movimiento – creación – semántica

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 56]

Introducción

No hay ritmo sin sujeto que lo perciba. Sentir un ritmo es hacerlo propio. Múltiples son las motivaciones que pueden ser “provocadores” de una obra de arte, tantas como creadores existen. Y estos provocadores (disparadores o motivadores) en ciertos casos son los que forjan la impronta del artista, consolidan su lenguaje y también son las herramientas a las que el creador puede echar mano en el momento de su trabajo, de su creación. Dentro de estas grandes posibilidades podemos señalar desde coreógrafos como Bob Fosse, caracterizado por la utilización de pequeños movimientos cortados, o William Forsythe, que ha impuesto la “marca” que determina todas sus creaciones: la organización del movimiento desde la figura geométrica de los radios trasladados en el cuerpo; hasta la artista performática Marina Abramovic, que juega con los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente explorando la relación entre el artista y la audiencia. Otros disparadores más generalizados son las obras musicales o pictóricas, las obras literarias (tan utilizadas en los ballets clásicos), la historia o las temáticas sociales (más afines a las obras

de la danza moderna). Muchos son los ejemplos posibles que podríamos presentar, pero exceden el objetivo de este trabajo.

Pensar en la polirritmia es reflexionar sobre el accionar intrínseco al individuo. Podemos afirmar que somos individuos polirrítmicos y que al igual que el ritmo, no lo percibimos naturalmente a menos que se reflexione sobre ello. Precisamos de una acción consciente que nos permita individualizar estas polirritmias que nos conforman para poder pensar su análisis.

Como se expresa anteriormente, pensamos un hombre como sujeto naturalmente polirrítmico porque los distintos sistemas de su cuerpo (como la respiración, el pulso, los latidos del corazón, etc.), cada uno con un ritmo propio, se combinan, se superponen y se organizan para formar un ritmo personal. En el caso del funcionamiento de nuestro cuerpo, una modificación particular de cada sistema o de cada órgano producirá la modificación del resto desestabilizando, en este ejemplo, la salud del individuo.