

con fines comerciales o sociales. Profesionalizar el teatro independiente implica, en este sentido, pensar toda propuesta teatral desde una perspectiva estratégica que logre posicionarla en el público deseado y hacerla perdurar entre sus elecciones. Ello significa implementar acciones de comunicación adecuadas para su captación y tácticas de consolidación para preservar el lugar alcanzado, o bien replantear la estrategia para orientarse a nuevos nichos o ajustar la propuesta creativa. Dependerá, precisamente, de las habilidades comerciales y creativas del productor para interpretar la forma más adecuada e innovadora de llegar al público y garantizar su perduración en cartelera.

En el caso de proyectos provenientes del ámbito autogestivo, es preciso insistir en la necesidad de desplegar las habilidades creativas del productor en el reconocimiento y aplicación de los medios y herramientas más adecuadas para el producto que se pretende comercializar, el público al que se desea captar, los propósitos sociales que se buscan alcanzar y los márgenes de rentabilidad que se desean obtener.

La intervención activa de los jóvenes en las producciones independientes puede constituir un punto de partida propicio para construir una autopercepción del propio hecho teatral como susceptible de profesionalización, lo que terminaría traducándose en respuestas más positivas del público y los medios de comunicación. La existencia de carreras universitarias que ofrecen títulos de grado habilitantes para las disciplinas del área -entre ellas, la de Producción Teatral/Producción de Espectáculos-, enriquece el escenario con nuevas miradas y señala la agenda de transformaciones que debe encarar para preservar sus estándares de innovación y creatividad y, sobre todo, mantener al teatro entre las demandas del público.

La importancia de la preproducción es uno de los elementos claves para lograr esta meta y, aun así, el productor de un proyecto autogestivo suele sumarse al equipo de trabajo una vez que se ha decretado el fracaso de la obra, las más de las veces para contribuir a su resolución. Esta práctica, desplegada en pos de ahorrar recursos económicos, suele implicar un esfuerzo superior una vez que se advierte que la intervención del productor es esencial desde las instancias primigenias, en pos de delinear la estrategia de armado y promoción del proyecto antes de su lanzamiento al mercado.

Esta problemática suele conducir, asimismo, a delinear propuestas de comunicación orientadas a captar la atención de la prensa antes que la del público. El rol del community manager en el proceso de producción teatral es, como puede advertirse, cada vez más importante en un mercado sobresaturado, para ofrecer un producto diferencial y adecuado a las preferencias de aquellos sin quienes no existiría el hecho teatral en sí mismo. En definitiva, se trata de crear una marca personal y vencer al público de su valor.

Una última reflexión al respecto merece la contemplación, en la producción y gestión de propuestas teatrales independientes, de las necesidades culturales y sociales, pero también políticas y económicas, de las generaciones contemporáneas, en pos de ofrecer producciones que reflejen la realidad cotidiana y las problemáticas del entorno socio-cultural que las atraviesa.

Así como se reconoce el impacto que el teatro puede generar en la visibilización de problemáticas sociales que afectan a diversos sectores ciudadanos, es preciso advertir las convenciones que condicionan las producciones teatrales, provenientes del entorno geográfico y simbólico al que cada actor, director y productor pertenece. Convenciones políticas, económicas, formativas, academicistas y personales que pueden incidir y, de hecho, influyen de manera categórica, en el proyecto que se puede producir en un momento y un lugar determinado. Propuestas teatrales en espacios no convencionales que abordan temáticas sociales y ofrecen esquemas de contención sociocultural e, incluso, económica, expresan la potencialidad de estas iniciativas que trascienden el hecho artístico y disponen la habilidad creativa para responder a los desafíos sociales.

Conclusiones

Hay un camino para hacer de la autogestión un modo de desempeñar la profesión teatral. Advertir las convenciones y prácticas que limitan la profesionalización de las producciones independientes, desafiando los preconceptos del éxito, el talento y la creatividad y las falsas dicotomías impuestas en este ámbito, es un punto de partida necesario, pero no suficiente.

Muchas de estas problemáticas han sido correctamente encauzadas a nivel teórico, pero no han sido resueltas prácticamente. Aceptar, por otra parte, que las producciones autogestionadas no son, per sé, revolucionarias, y que al igual que las comerciales, necesitan, para perdurar, ser conocidas y aceptadas por el público.

En definitiva, reconocer que el ámbito teatral autogestivo, para seguir creciendo y profesionalizándose, debe recibir aportes interdisciplinarios del ámbito de los negocios, de la comunicación y el marketing.

Dirección de Arte Escénica

Eugenia Mosteiro

Autoría conceptual y autoría material en la creación de vestuario. Andrea Suárez, Diseñadora de vestuario y docente universitaria. Es realizadora y docente hace 25 años. Enseña hace 12 en la Universidad de Palermo. Explica que desde la teoría enseña aspectos técnicos en la materialización de vestuario. En la Facultad funciona un taller de costura con 30 máquinas y sus alumnas realizan íntegramente los vestuarios. Y agrega, "La persona que materializa es quien le da vida a un diseño".

Trabajó con Valentina Bari que es gestora de producción de vestuario además de ser diseñadora. Cuenta que Valentina es excelente calculando el consumo de los materiales para las prendas, esto es muy importante porque al no comprar tela de más, no hay gastos innecesarios que incrementen el presupuesto de vestuario y se reflejen en una rebaja en los costos de realización.

Andrea comenta que trabaja en publicidad con directores de arte; la visión de ellos difiere de la de los realizadores, y comenta que los directores muchas veces tienen una dependencia tan grande con las imágenes

que encuentran en internet que no pueden pensar solos y hacen perder tiempo a los realizadores.

A veces, cuando no se dispone de tiempo, la moldería la realiza sobre el mismo cuerpo, no hace moldería proyectual sino que copia el cuerpo de la persona con la técnica de alta costura (que es mucho más efectiva) ya que no solo toma las medidas sino también observa la postura de la persona en el mismo acto de modelar el molde, valga esta redundancia.

Menciona algunos de sus trabajos y explica la problemática que surge en el momento de su realización como por ejemplo la película de época *El encuentro de Guayaquil* (2015), la campaña *Fibertel Mundial, Fuerza Bruta* presentada en Tecnópolis, etc.

Finalizando, cita a algunos filósofos que sostienen que "...la maestría se consigue a través del dominio de la materia".

El aporte dramático de los objetos. Bea Blackhall, Escenógrafa. Es docente, artista visual y escenógrafa de teatro. Dice que es complejo fundamentar el propio trabajo. El objeto es un signo pero no solo, sino en relación a todos los elementos que hay en esa escena. Se elige un objeto como un elemento que va a comunicar, que va a llevar un mensaje, que tiene una convención con el espectador. No solo alude sino que dice. En algunos casos en que es protagonista, puede tener una jerarquía actancial, o sea que puede ser quien está protagonizando la escena, además de formar parte en el proceso creativo de la obra o de una puesta. Para que se integre a este proceso creativo, lo que se hace es jugar en los ensayos con este objeto que tiene una integridad con todo lo que sucede en una escena. Los escenógrafos deben elegir los objetos que van a ser protagonistas en estas puestas y que además pueden estar contando la ausencia en el sentido de lo que no está presente, lo que no dice el actor o lo que no actúa. Nos cuenta otras cosas, está trayendo a escena otras cosas más allá de eso que estamos viendo, que por ejemplo puede ser el afuera.

Hay objetos comunes de la vida cotidiana que si los tomamos aislados nos cuentan mucho de sí mismos (por ej. una botella nos dice que es fría, transparente, dura, etc) ya tienen sus características propias, pero eso solo no basta para que tenga una carga poética. Es necesario que ese objeto se pueda aislar y nos diga algo y nos conmueva, y que cuando aparezca en escena sea ese y no otro el que el escenógrafo quiere elegir. Si se sacara ese objeto, no habría otro que lo reemplace ya que perdería la expresividad esa escena.

Para elegir un objeto, el escenógrafo se nutre mucho de lo lúdico y la trasgresión, que permite que en un ordenamiento conocido, algo nos cuente otra cosa. Esa es la carga poética que puede traer un objeto cuando se trabaja con su aporte dramático en una escena.

El diseño de escenografía teatral con tecnología digital. Héctor Calmet (Docente y Escenógrafo) y Mariana Estela (Docente y Escenógrafa). Él tiene 50 años de profesión como escenógrafo, e incorporó la tecnología digital al diseño desde hace 20 años. Antes los bocetos los hacía a mano, lo que llevaba mucho tiempo. Actualmente con el uso de la tecnología, esta tarea es mucho más rápida y efectiva, la máquina (computadora) guarda toda la información, pero hay que tener en cuenta que la máquina no piensa, el que tiene que seguir pensando es uno. El

haber dibujado a mano mucho tiempo ayuda a pensar en diseño. El proceso de trabajo creativo es el siguiente: Equipo creativo - Ideas Preliminares - Ensayos - Bocetos finales - Realización y Montaje.

Ir a ver los ensayos es muy importante ya que se descubren los elementos que funcionan y los que no funcionan. Se utiliza el *storyboard*, que se refiere a la serie de dibujos previos que al director le va a servir para la puesta, es similar al que se usa en cine. Brecht, se los hacía hacer a sus escenógrafos, ellos le dibujaban las escenas y las ideas y de ahí surgían la escenografía y el vestuario. Esto era cuando se dibujaba a mano alzada.

Actualmente con la computadora se reduce muchísimo el tiempo de su realización ya que el trabajo de perspectiva lo hace automáticamente la computadora usando un programa que utiliza el llamado cono óptico. Este programa ayuda a descubrir cómo se va a ver la escenografía con 4 meses de antelación, para evitar encontrarnos con sorpresas en el momento del montaje.

Con la utilización de la computadora no solo se pueden crear los bocetos de la escenografía sino que además se le puede incorporar la iluminación. Los programas que para realizar estos procesos son: *Autocad, 3dmax, Photoshop, Corel, y el Wysiwyg* (para luces). Se pueden hacer maquetas virtuales. Realizar los planos es un proceso bastante tedioso ya que hay que incorporar todas las medidas y luego el técnico o el maquinista realizan lo que se ve en el plano y en el diseño.

Con estos programas se puede ir creando la volumetría e ir incorporando las luces para saber cómo van a quedar. A medida que se va diseñando la escenografía, se le van incorporando las cosas. Finalmente aclara que con el programa Photoshop se va trabajando capa por capa, que luego se van uniendo hasta lograr el diseño.

La resignificación del traje griego en la tragedia contemporánea "Elektra" de Strauss Teatro Colón 2014. Alejandra Espector, Diseñadora de Vestuario, escenógrafa y artista plástica.

Nos cuenta sobre el proceso de vestuario de la puesta en escena de la ópera "Elektra" presentada en el Teatro Colón en el año 2014.

Para todo el desarrollo de lo que es el arte de la puesta, se comenzó teniendo en cuenta la génesis de la ópera "Elektra", justamente esta ópera va a nacer contemporáneamente con todo lo que es el estudio del psicoanálisis de Freud, para todo lo que era el tema de la mitología griega y su cultura, y a partir de eso los directores Hofmannsthal y Strauss se unen para desarrollar esta ópera. Con lo que respecta al vestuario tiene una gran carga e intensidad desde el punto de vista psicológico y desde lo que es el expresionismo. Strauss trabaja musicalmente el expresionismo y por eso el expresionismo está muy presente en esta puesta en escena. Uno de los cambios significativos que se hacen con respecto a la tragedia original, es el lugar. La obra no se desarrolla en el atrio sino en un patio interior. La idea del expresionismo se va a dar a través de todo lo que es el contraste de color. Para el proceso de diseño del vestuario se parte desde el punto de vista dramático con toda la profundidad psicológica del personaje más todo el concepto y la visión del director. A partir de ese panel de concepto, surgen ciertas pre-ideas que van siendo bajadas a través de texturas, paletas de colores, y sobre todo a través de la ima-

gen visual que comienza a aparecer en cada personaje. No solo se tuvo en cuenta el tema del expresionismo y la metáfora visual, sino también un anclaje en la tipología griega con una mirada más oscura. Hay que tener muy en cuenta la corporalidad del vestuario.

Por medio de las texturas y colores del vestuario se pudo lograr una marcada división de los personajes de Elektra y su hermana. Para Elektra se utilizaron texturas rústicas, pesadas con colores neutros y oscuros ya que el carácter de su personaje reflejaba eso y para su hermana, que era un personaje totalmente diferente y opuesto, se optó por colores claros y texturas suaves y livianas.

Se realizaron bocetos del vestuario y caracterización realizados con Photoshop que en algunos personajes sufrieron pequeños cambios durante el proceso.

Presentación de los conceptos que llevan a formar esta Sociedad de Profesionales. Carlos Di Pasquo, Roberto Traferri, Miembros de la Sociedad de Diseñadores de Escenografía, Vestuario, Video Escénico e Iluminación de la Argentina. Es docente de la Universidad de Palermo desde hace 10 años.

Nos cuenta de cómo funciona la Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina. Desde hace un tiempo varios escenógrafos, iluminadores, diseñadores de video y vestuaristas se vienen reuniendo para intentar formar una asociación que los nuclea.

La idea es poder aunar criterios a nivel profesional y proponer discusiones. Esta idea de la asociación comenzó hace varios años atrás y tiene una larga historia. En la década del 60 se reunieron por primera vez un grupo de escenógrafos para tratar de hacer una asociación que no se llegó a concretar. Otro intento fue en los años 90 donde se llegaron a juntar más de 100 personas en una gran asamblea, pero también fracasó. Más tarde hubieron otros intentos donde comenzaron a reunirse en la sede de Mario Bravo en la UP, pero a pesar de haber juntado una cantidad considerable de escenógrafos y vestuaristas, no pudo concretarse.

En el 2015, deciden intentarlo nuevamente tratando de incorporar también a los iluminadores que por su lado también habían realizado sus propuestas frustradas. Actualmente están reunidos escenógrafos, iluminadores, vestuaristas y diseñadores de video de todo el país, con intención de lograr formar esta asociación.

El objetivo principal es el de conseguir los derechos de autor para poder cobrarlos.

Para poder lograr este objetivo, primero hay que tener la asociación civil conformada y respaldada por una autoridad máxima.

Los objetivos secundarios son: profesionalizar las actividades (cuestiones gremiales), organizar conferencias, cursos, charlas y talleres, participar y organizar congresos, organizar y participar de exposiciones (tienen la idea de armar una exposición de los 50 años de Héctor Calmet) y generar y promover investigaciones.

La poética y la Pintura en el Maquillaje de Caracterización. Eugenia Mosteiro (Actriz, asesora de imagen, artista plástica, realizadora de F.X). Eugenia explica como trabaja en el diseño de un personaje desde la poética y la pintura, y cómo se va creando ese maquillaje de caracterización en el rostro de un actor / actriz.

En principio hay que adquirir criterios estéticos, expresivos y simbólicos para analizar, construir y caracteri-

zar los personajes. Reconocer los distintos signos de los personajes pictóricos para poder plasmar el sentimiento en esa poética, que es el arte del maquillaje.

El actor es el protagonista que manifiesta el alma del personaje a través de su internalización de sus estados emocionales.

Se compromete en colaborar con el actor, ya que el maquillaje ayuda plásticamente a la composición del personaje. Como ejemplo habla desde su propia experiencia como actriz en sus diferentes roles de personajes, como por ejemplo *La Balada del café triste* (1943) de Carzon Mc Cullers, la ópera *Ariadna in Naxos en el Teatro Colón* (2000), etc, donde ella misma se caracterizaba y pudo comprender ese manifiesto, en definitiva darle la correcta expresividad a su rostro.

Y entender como la relación cuerpo/mente se establece dentro de un proceso amplio y complejo. Este proceso se manifiesta como una producción subjetiva cuando interactúan entre si el deseo, el discurso y el resultado producido por estas relaciones.

Hay una potencialidad para el juego y esa misma potencia es la que le permite al actor crear nuevos escenarios. Así, puede apropiarse de una identidad innovadora y a la vez dotarlo del poder de disfrutar de esos logros obtenidos en el proceso, en el recorrido, en definitiva en el proceso creativo.

De esta manera, los espacios se re significan, a través de un relato del territorio, una imagen o una pintura, como disparadores, donde hay un itinerario, y donde se predispone a la voluntad y accionar lúdico con todos los sentidos y motivaciones, para que en definitiva se establezca una identidad propia.

Esa identidad en lo que respecta al arte del maquillaje le permite lograr a Eugenia el diseño re significado y listo para ser llevado a la acción de transformar el rostro del actor.

Previamente busca referentes, imágenes, investiga, realiza bocetos. Finalmente se lleva a cabo la prueba de maquillaje, el actor se identifica y se apropia.

A modo de conclusión finalizadas todas las ponencias, se abrió el debate con el público presente y el tema central fue la Sociedad de Profesionales.

Esta nueva mirada de futuros jóvenes profesionales fue altamente enriquecedora para ellos, pues pudieron dialogar con los expertos en el tema: Calmet. Di Pasquo y Traferri.

La sonoridad de los actos

Elsa Pesce

- Lic. En Composición Coreográfica, Argentina. Ariel Tamburrini. *Alegremia - Creación colectiva e Intervención en Danza e Integración Latinoamericana.*

- Docente, Bailarina, Coreógrafa y Psicóloga social, Argentina, Susana Gonzalez Gonz. *Danza Integradora. Una actividad transformadora.*

- Lic. Danza con especialización en edades tempranas, Argentina. Paula Schapiro. *Sin casilleros. Una poética de la danza en edades tempranas.*