



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES

**ESPECIALIZACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL Y POLÍTICAS
CULTURALES**

TRABAJO FINAL INTEGRADOR

CICLO DE TEATRO “PRINCIPIO FEMENINO”

**Una experiencia de gestión en el teatro independiente en la Ciudad de
Buenos Aires.**

TUTOR: RUBEN SZUCHMACHER

ALUMNO: YOHANA PAOLA GOMEZ SANCHEZ

INDICE

1. Introducción	1
2. Título del Proyecto y Antecedentes	2
3. Marco teórico	9
3.1. Cultura	9
3.2. Gestión	10
3.3. Políticas culturales	13
3.4. Producción	14
3.4.1. Pre-producción	15
3.4.2. Producción	15
3.4.3. Post-producción	15
3.5. Festival y ciclo de teatro	16
4. Concepción y Descripción de las etapas del proyecto	18
4.1. Pre-producción	19
4.2. Producción	21
4.3. Post-producción	26
5. Problemas encontrados en las etapas del proyecto	27
Conclusiones	34
Bibliografía	36
Anexos	40

1. Introducción

El presente trabajo final integrador se inscribe dentro de la Especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales, ofrecida por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín y, se propone describir y analizar el proceso de gestión y desarrollo del proyecto *Ciclo de Teatro “Principio femenino”* que se llevó a cabo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el año 2012.

Además de describir las características del proyecto, se pretende registrar los problemas de gestión afrontados en su desarrollo y la experiencia obtenida en función de ésta. La idea del proyecto surgió de un grupo de estudiantes dedicados a la gestión, producción y dirección teatral con el objetivo de llevar a cabo los conocimientos adquiridos a nivel individual en la práctica profesional.

De acuerdo con lo anterior, el objetivo central de este trabajo consiste en reflexionar sobre el papel del gestor y productor en el marco de un proyecto particular que se enmarca dentro del teatro independiente. Para ello, es necesario explicar los procesos de gestión y producción llevados a cabo en el *Ciclo de teatro “Principio femenino”*, además presentar los inconvenientes que se dieron en el desarrollo del proyecto.

En la primera parte se hace una aproximación a la actividad teatral en la ciudad de Buenos Aires, sus sistemas de producción, sus espacios y sus participantes. Además de un acercamiento a la gestión y producción de las artes escénicas, ya que Buenos Aires se impone como un gran productor cultural por su proliferación de espectáculos. A continuación, se mencionan las características del público del teatro independiente.

En la segunda parte, se integran algunos conceptos académicos necesarios en el marco de este proyecto tales como cultura, gestión y gestor cultural, políticas

culturales, producción, etapas de producción y una breve reflexión sobre festivales y ciclos teatrales.

En la tercera parte, se realiza un acercamiento al cómo y dónde surgió la idea del ciclo de teatro y se exponen las motivaciones para realizarlo, también se explican los pasos metodológicos utilizados para llevar a cabo el proceso de gestión y producción del proyecto, planes, actividades y tareas emprendidas para tal fin.

Por último, se presentan los problemas encontrados en las etapas de producción del proyecto a través de la integración de los conceptos académicos a la práctica. Esto permitió realizar un análisis crítico sobre el proceso de gestión llevado a cabo.

2. Título del Proyecto y Antecedentes

***Ciclo de teatro “Principio femenino”*. Una experiencia de gestión en el teatro independiente en la ciudad de Buenos Aires**

La ciudad de Buenos Aires es considerada como un referente teatral a nivel mundial; sus salas y escenarios multiplican sus propuestas con una vasta cantidad de obras ofrecidas al público (Ventura, 2008; Amoroso, 2013). Sin embargo la proliferación de espectáculos teatrales está lejos de ser homogénea, puesto que va desde grandes producciones de los circuitos comerciales hasta una gran cantidad de producciones del teatro under o alternativo.

La identificación de red de actividades artísticas de la ciudad de Buenos Aires se obtuvo del Sistema de Información Cultural de Argentina, SInCA. Esta indica que la Ciudad tiene aproximadamente 2.400 salas entre circuitos comerciales, públicos y alternativos. Estas salas además de producir espectáculos también los exhiben y cada uno de los circuitos teatrales -privado, estatal e independiente- funciona de forma diferente.

Según los registros de Alternativa Teatral en el año 2012, en Capital Federal se estrenaron 2664 espectáculos; en el 2016 su cifra aumento casi un 63 % con 4247 espectáculos¹. A pesar de que en la cartelera porteña se observa una oferta desmesurada, esto no significa que se incremente la cantidad de espectadores, como tampoco el nivel de calidad de los proyectos. Para comenzar a comprender el funcionamiento de la actividad teatral es necesario explicar los tres sistemas de producción que existen en la ciudad:

El sistema público se desarrolla en teatros oficiales; generalmente responden a la políticas culturales de la ciudad o de la nación; su repertorio se conforma de lo clásico, lo nacional y, en algunas ocasiones, de novedades internacionales. Las temáticas, el presupuesto y los contenidos son controlados por las instituciones públicas, entre las cuales se encuentran, el Complejo Teatral de Buenos (CTBA), que depende del Gobierno de la Ciudad; el cual cuenta con cinco teatros: el Teatro San Martín, el Teatro de la Ribera, el Teatro Presidente Alvear, el Teatro Regio y el Teatro Sarmiento. El segundo es el Teatro Colón que depende también del Gobierno de la Ciudad, pero que es independiente de la administración del Complejo Teatral. Éste cuenta con una sala principal con capacidad para 2.487 espectadores. Finalmente, el Teatro Nacional Cervantes que depende del Ministerio de Cultura de la Nación. En la actualidad cuenta con cuatros salas, tres de ellas en funcionamiento: Sala Guerrero, Sala Orestes Caviglia, Sala Luis Vehil y, próximamente, la Sala Trinidad Guevara.

En el sistema teatral privado o comercial sus fuentes de financiamiento son, generalmente, recursos propios, canjes, publicidad o patrocinio; son administrados por sociedades productoras de espectáculo y/o empresarios individuales, en donde prima el interés económico. Es un teatro que se caracteriza por exhibir comedias musicales, producciones del exterior y autores extranjeros

¹ <http://www.alternivateatral.com/estadisticas.asp>

contemporáneos. Algunas de sus salas más representativas son el Multiteatro, el Teatro Apolo, el Teatro Coliseo y el Maipo Teatro.

Finalmente, tenemos el teatro Independiente o alternativo; según Dubatti este teatro nació como una forma nueva de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios de las poéticas, de las formas de organización grupal, de los vínculos de gestión con el público, de las teorías estéticas y de la militancia artística y política (2012: 82). A lo largo de los años, el teatro independiente se fue modificando y en la actualidad se pueden encontrar diferentes formatos estéticos, con repertorio variado que generalmente privilegia el teatro experimental, la creación colectiva y la dramaturgia. Su funcionamiento y mantenimiento es autogestionado; es decir que no son contratados por nadie y asumen los riesgos económicos del espectáculo. Algunas de sus salas son: el Teatro del Pueblo, Andamio 90, Elkafka Espacio Teatral, Teatro Payró, Sportivo Teatral y Teatro Timbre 4, entre otros.

La mayoría de espectáculos de la cartelera porteña pertenecen al circuito independiente; gran cantidad de grupos teatrales desarrollan su actividad en los más variados espacios: sótanos, terrazas, clubes, casas particulares y depósitos en desuso; sus salas son pequeñas y, en general, no superan las cien butacas. Según Szuchmacher, en la primera década del siglo XXI el teatro independiente se caracteriza por tener salas para 20 espectadores, marcando la configuración de su espacio. Cambio que no obedece, para él, solo a una razón estética, sino también económica (Scher, 2011).

Al teatro alternativo, con frecuencia, se le considera una corriente con propuestas de carácter vanguardista tanto en lo estético, como en lo político. Pero no siempre es así, ya que la novedad y la experimentación se asocia a bajos presupuestos y escasez de recursos, lo que en ocasiones genera un detrimento de su calidad. La categoría de teatro alternativo presenta un panorama mucho más complejo, dentro del sistema teatral, que la del teatro comercial. Las variables económicas que mueven la producción de estos grupos presentan límites mucho más difusos y las

figuras del productor, director, autor y actor aparecen en roles que se yuxtaponen. Es decir, el espectro va desde un teatro que utiliza materiales de deshechos para realizar sus producciones artísticas hasta coproducciones en las que el espacio y los materiales de la escenografía son el soporte que facilita el proyecto. Entre estas dos situaciones se tejen numerosas redes que improvisan diferentes formas ante las necesidades coyunturales (Pelletieri, 1990).

Según Szuchmacher, el teatro alternativo está perdiendo su orden porque ya no es la oposición a los circuitos oficiales y comerciales. Ya no es alternativo y tampoco es independiente porque no logra salir de lo que el mercado hoy exige del teatro independiente².

El modelo de producción del teatro independiente en su mayoría funciona a través de la autogestión y del respaldo de subsidios de diferentes entes públicos encargados de financiar proyectos y salas teatrales. A pesar de que Gustavo Schraier (2008) entiende lo alternativo como un modo de producción colectivo y de autofinanciamiento, en la práctica no es así, ya que la actividad teatral no oficial de la Ciudad de Buenos Aires depende en su mayoría de subsidios y apoyos económicos de organismos tales como el Instituto Nacional de las Artes (INT), el Fondo Nacional de las Artes (FNA) y Proteatro, entes públicos encargados de financiar proyectos y salas teatrales. Apoyo económico que es destinado para infraestructura, equipamiento y funcionamiento de las salas. Otra forma de financiación del teatro alternativo se obtiene mediante recursos propios proveniente de espectáculos y talleres, los cuales generan pocos ingresos; por este motivo, resulta indispensable para las salas los subsidios y la fomentación económica para un mejor desarrollo del ejercicio teatral.

² En el siguiente vídeo, el actor, director y docente teatral, Rubén Szuchmacher, reflexiona sobre el presente del teatro independiente. <https://www.youtube.com/watch?v=RFpaWxMxuc>.

El problema de los bajos recursos origina que las salas no se encuentren en condiciones técnicas ni de mantenimiento adecuado, lo cual dificulta tener un staff permanente. Esto último conlleva a que prevalezca en el esquema actual del teatro independiente la necesidad de que los actores participen en varios proyectos al mismo tiempo. Situación que entorpece el rendimiento de las agrupaciones teatrales, ya que impide que se promueva un equipo con continuidad a largo plazo.

Otro tema a tener en cuenta en el panorama teatral independiente, en la ciudad de Buenos Aires, es la figura del productor que empezó a tener importancia hace algunos años, ya que su labor permite vincular el proceso de producción y comercialización del producto escénico ya que es el mediador entre la creación y el consumo cultural³. La producción teatral es un proceso complejo y colectivo de prácticas artísticas, técnicas, de gestión y administración a cargo de un equipo de individuos de manera organizada que requieren de diversos recursos para materializar un proyecto en un espectáculo (Schraier, 2008). Es importante resaltar que la producción de un espectáculo no está en manos de una sola persona, sino que necesita de la colaboración de todos para que alcance los resultados esperados.

En el teatro independiente, aunque muchas veces los roles se superponen y se confunden en diversos procesos (artístico, técnico, administrativo); los colectivos identifican que las tareas de producción son amplias y, en ocasiones, complejas, por lo cual surge la necesidad de que alguien asuma este rol. La aparición de algunos talleres y cursos especializados de gestión y producción en las artes escénicas, ha demostrado que la labor del productor ejecutivo es muy importante, ya que ayuda a facilitar las tareas en la preparación del proyecto: búsqueda de salas, subsidios, etc. Marisa de León indica que en América Latina existe una

³ Nos referimos a consumo cultural como el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica (Canclini, 1993).

demanda permanente y creciente de productores y promotores vinculados con las artes escénicas; además afirma que existe el interés, la necesidad e iniciativas institucionales por capacitar y formar cuadros profesionales (2012: 17).

La producción teatral independiente y la escasez de espectadores es una preocupación cada vez mayor en el ámbito teatral, dado que a pesar de que cada año se estrenan más espectáculos, esto no significa que el número de espectadores aumente. El no tener un público definido es uno de los aspectos más relevantes en el sostenimiento del teatro independiente, puesto que ello conlleva a que el borderaux (taquilla) no sea suficiente para la recaudación de ingresos para su sostenimiento. Por esto muchos grupos dependen casi exclusivamente de los subsidios para poder realizar sus proyectos.

La anterior caracterización del teatro independiente se debe en parte a que no ha definido su público. Siguiendo a Gustavo Schraier (2008), podemos identificar dos tipos de público. Por un lado, un “público marginal”, conformado por individuos que se manejan de un modo impredecible y, por otro lado, un “no público” conformado por individuos que por factores geográficos, sociales, culturales, educativos y económicos no tienen el hábito de concurrir a ver teatro o danza, ni sienten algún interés por estas producciones. Tanto artistas como productores enfocan su atención en convocar público y llevar a cabo varias estrategias sin tener en cuenta a quién va dirigido. Por ello, para Jaroslavsky⁴ el público real que consume estas propuestas está compuesto por prosumidores, es decir, por personas que son a la vez consumidores y generadores de contenidos del propio circuito (Amoroso, 2013). De la misma forma, en los ámbitos performativos como el teatro, cuando se habla de expresiones alternativas se encuentran los grupos que se llaman “productores consumidores”, en donde los que producen son los que sostienen el consumo de los circuitos alternativos, esto es, artistas, críticos, periodistas especializados, académicos, estudiantes de teatro e investigadores (Duran y

⁴ Entrevista realizada a Sonia Jaroslavsky por Carolina Amoroso para el diario La Nación https://www.clarin.com/teatro/federico-irazabal-dramaturgia-posmoderna_0_BkcWKREnD7e.html

Jaroslavsky, 2012). En este mismo sentido, para Federico Irazábal⁵, uno de los problemas del teatro independiente es que produce más como práctica narcisista que como espacio de comunicación con otro (Soto, 2013).

De acuerdo con lo anterior, el problema del público en el teatro independiente está relacionado con el tipo de contacto que se genera entre la obra y el espectador puesto que su objeto inicial no es satisfacer la necesidad de éste último sino invitarlo a conocer y a apreciar una obra artística; en definitiva, el objetivo es más artístico que financiero (Diggles, 1976 citado en Colbert y Cuadrado, 2003: 24). Esto se produce, según Colbert y Cuadrado (2003), porque los negocios de naturaleza artística crean primero el producto y luego intentan encontrar el destinatario adecuado. Por otra parte, anteriormente la actividad teatral tenía un público que la misma actividad podía absorber; las ofertas eran menores y el público era relativamente mayor; mientras que en la actualidad, la actividad teatral es mucho más amplia que el público al que se destina (Jaroslavsky, 2008).

Teniendo en cuenta este panorama con respecto al público, es importante mencionar el programa “Formación de espectadores”⁶, creado por Ana Duran⁷ y Sonia Jaroslavsky⁸, el cual tiene como objetivo pensar nuevos escenarios para salir del público productor-consumidor que circula en el teatro alternativo. El eje de

⁵ Entrevista realizada a Federico Irazábal por Ivanna Soto para la Revista Ñ del diario Clarín.

https://www.clarin.com/teatro/federico-irazabal-dramaturgia-posmoderna_0_BkcWKREnD7e.html

⁶ El programa “Formación de espectadores”, que pretende crear nuevos espectadores y que poco a poco se ha ido ramificando en todo el país, funciona desde hace casi diez años y lleva a alumnos de secundaria porteña a presenciar obras de teatro, cine y danza. Es un proyecto que funciona en el marco del Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires y recibe subsidios de Proteatro y Prodanza. Las impulsoras del programa piensan que es necesaria una política de formación en el receptor para facilitar el acceso y la llegada del público porque consideran que no se trata solamente de estar frente a un espectáculo sino que, además se deben brindar capacidades para decodificarlo en el caso de que no las tengamos. La idea del programa consiste en acercar curadores, educadores, acompañantes y tutores a los espectáculos culturales ya que no se debe dar por presupuesto que el público está formado (Jaroslavsky, 2008).

⁷ Profesora de lengua y literatura, periodista especializada en artes escénicas y crítica de teatro.

⁸ Periodista especializada en artes escénicas; realizó la carrera de artes con orientación en artes combinadas y el profesorado en enseñanza media y superior en artes en la Universidad de Buenos Aires.

la propuesta apunta a un público juvenil e incluye la reflexión y la crítica artística sobre el producto teatral. Esta iniciativa pretende acercar al público (alumnos – docentes) y artistas a través de charlas debate, con la intención de generar nuevos espectadores. Este programa es importante si tenemos en cuenta que la relación entre el creador y el público está estrechamente ligado a la situación de campo intelectual en la sociedad (Bourdieu, 2003), pero sobre todo, si tenemos en cuenta que en el modo de producir y consumir el arte se organizan simbólicamente las diferencias entre los grupos sociales. El teatro supone un capital cultural que se origina como propiedad común. Sin embargo, no siempre es así, puesto que los bienes culturales acumulados en la historia de cada sociedad no pertenecen realmente a todos, aunque formalmente sean ofrecidos a todos (Bourdieu, 2002: 24).

3. Marco Teórico

Debido a que el proyecto se inscribe dentro del ámbito cultural es importante detenerse en algunos conceptos claves para poner en contexto el tema a desarrollar, tales como cultura, gestión cultural, políticas culturales, producción escénica y sus etapas y, por último, una aproximación al concepto festival y ciclo teatral.

3.1. Cultura

El enfoque de cultura tiene directas consecuencias en la gestión y los logros que se quieren alcanzar para el desarrollo de un proyecto, por esto es necesario abordar un concepto amplio de cultura para comprender en qué sentido se abarcan distintas áreas del arte y orientar así el campo de trabajo en la gestión.

Históricamente, la cultura se ha interpretado desde dos sentidos, como las actuaciones intelectuales y artísticas del hombre y como el modo de vida de un pueblo. García Canclini (1987) la define como el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas. Aunque, también, la cultura es un factor

esencial del desarrollo dado que la elevación del nivel cultural crea condiciones propicias para el aumento de la productividad de recursos económicos, financieros y tecnológicos. Por tanto, puede ser un factor de integración de los pueblos, un factor de conciliación en situaciones conflictivas (Bayardo, 2007).

En palabras de Bayardo y Lacarrieu, la cuestión cultural adquiere en las sociedades contemporáneas y en el contexto de la globalización una relevancia fundamental. Para ellos, en las teorizaciones anteriores de la cultura, esta era vista como un dimensión secundaria de la vida social y estaba ligada fundamentalmente a determinadas prácticas y sectores; pero en la actualidad, por el contrario, parece que se asiste a lo que algunos autores denominan la era de la cultura, donde la vida cotidiana se encuentra anegada por la “cultura del trabajo” (1999: 11). No obstante, el área de la cultura aparece a menudo como un espacio no estructurado, en el que coexisten instituciones y agentes personales muy heterogéneos (García Canclini, 1987: 46).

3.2. Gestión

La gestión es una labor que pone en contacto la cultura con la sociedad. El profesional en el área pretende incentivar, diseñar y realizar proyectos culturales teniendo en cuenta el contexto en el que se desarrolla. Por ello, al hablar de gestión nos referimos a la existencia de una serie de pasos metodológicos que se emprenden para concretar una idea. La administración dentro de la gestión ha definido algunas funciones básicas con el fin de lograr los objetivos de un proyecto como son la planificación, la organización, la dirección y el control. Así, la gestión avanza sobre un proceso administrativo, más allá de la racionalización de los recursos, con una proyección y movimiento continuo tanto de los objetivos, planes, actividades y tareas emprendidas para cumplir un fin específico (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes)⁹.

⁹ Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes de Chile en la Guía para la Gestión de Proyectos Culturales de 2009. Consultado en: http://www.cultura.gob.cl/publicaciones/?region&arte&categoria&keyword&fecha_inicio&fecha_termino

La gestión cultural es muy amplia, mientras en la gestión en artes escénicas es más específica. La primera consiste en la utilización eficiente y eficaz de los recursos económicos, humanos y materiales disponibles dentro de una organización cultural para hacer viable un proyecto y acercarse al máximo de sus objetivos (UNESCO, 2005). Es, además, la necesidad de mejoramiento de la acción de los diferentes agentes culturales en la búsqueda de la excelencia y la calidad de sus proyectos (Martinell, 2001: 13). La segunda abarca aspectos como la planificación y puesta en marcha de proyectos escénicos, la programación de salas y espacios escénicos, la difusión, el marketing, el análisis de públicos, los servicios de producción, la exhibición, la difusión y la formación, entre otras actividades.

Es esta instancia resulta interesante hacer mención del término “las triadas de la gestión”¹⁰, utilizado por Szuchmacher, en el cual hace un análisis de los elementos que la componen. La primera triada está formada por *gestión, administración y producción*, conceptos que pueden funcionar simultáneamente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que tanto la gestión como la administración si bien son actos complementarios, tienen diferentes particularidades. La gestión es la aparición de algo nuevo que va a modificar una parte de la realidad existente, es el proceso por el cual se planifica, dirige y desarrolla un proyecto. La administración abarca ideas como ordenar y organizar los recursos, los procesos y los resultados de las actividades. La diferenciación de los procesos de gestión y administración se evidencia en la metaforización de Szuchmacher: “*dar a luz no se puede todo el tiempo. Al niño luego hay que cuidarlo. Parir todo el tiempo es imposible*”. El diferenciar estos conceptos permite, en la práctica, entender la organización de los recursos que se tienen, no solo los recursos económicos sino la utilización del tiempo, por ejemplo. Finalmente, el otro complemento de la tríada está dado por la

¹⁰ Este concepto ha sido trabajado por el docente Rubén Szuchmacher, en la cátedra de *Gestión en Artes Performáticas*, dictada durante el año 2012 en la Especialización en Gestión y Políticas Culturales, que se dicta en la Universidad Nacional de San Martín (IDAES).

producción, que son las acciones materiales para llevar a cabo cualquiera de las tareas, tanto de gestión como de administración.

La segunda triada de la gestión tiene que ver con los *productores, destinatarios e instituciones*. Según Szuchmacher, los productores son los sujetos involucrados en la cadena de producción de un determinado objeto; son las personas que participan en el proceso de gestión y de administración de un proyecto. Los destinatarios son las personas o entidades a quienes va dirigida una cosa; el autor, los denomina así para no caer en la lógica de clientes, consumidores, público o usuarios. Es decir, todo lo que es producido por alguien tiene un destinatario. El gestor debe tener esto presente ya que trabaja dentro del campo de las políticas culturales. Un producto está pensado en una dirección determinada de la sociedad, puesto que, “*no todo es de todos y no todo es para todos*”. Finalmente, las instituciones son quienes regulan las relaciones entre productores y destinatarios y, permiten que esas relaciones se produzcan. El acto de gestión se va a dar en la medida en que alguno de estos elementos se modifique y genere una nueva situación.

De acuerdo con lo anterior, el agente cultural¹¹ juega un papel importante en la gestión, puesto que es aquel profesional, que interesado en la cultura, independientemente del área de conocimiento de su formación académica, opta por dedicarse a promover, incentivar, diseñar y/o realizar proyectos culturales desde cualquier ámbito. Para Bayardo, el gestor cultural es un mediador que opera desde una perspectiva generalista entre los diversos actores, cuerpos disciplinares y especialidades (2000: 8). Para este autor, la gestión tiene tiempos más acelerados e imprevisibles que los ritmos pausados y meditados de la investigación académica, pero esta última resulta fundamental para diagnosticar

¹¹ Se entiende por Agente Cultural, en sentido amplio, a toda persona o grupo que realiza labores relacionadas con la Cultura (creadores, gestores, investigadores, productores, formadores, difusores, intérpretes, etc.).

adecuadamente situaciones en la formular proyectos culturales y en la evaluación de sus resultados (2000: 8).

3.3. Políticas culturales

Las políticas culturales pueden tener importantes efectos en lo social y en lo cultural; generalmente determinan cómo y dónde un gestor cultural puede actuar e insertarse para la conformación de espacios e intercambios culturales. En este sentido, es importante hacer mención de las políticas culturales como un conjunto de acciones y practicas tanto de organismos públicos y agentes sociales dentro de la cultura y el arte. Según Bayardo, el desafío actual de la gestión cultural es afianzar una perspectiva no tecnocrática, que relacione la gestión de la cultura con las políticas culturales a largo plazo y que contribuya a definir colectivamente qué clase de desarrollo se quiere para la sociedad. En tal sentido, considera este autor, que es necesario avanzar y profundizar en los procesos formativos y de capacitación de funcionarios y trabajadores culturales (2005: 5).

García Canclini, por su parte, formula que una política cultural no debería limitarse a acciones puntuales, sino ocuparse de la acción cultural sin reducir a la cultura a lo discursivo o estético y estimular la acción colectiva a través de acciones organizadas y auto gestionadas. Afirma, también que para descubrir el sentido global de esas políticas se necesita además de la reflexión de protagonistas y de la investigación empírica que evalúe la manera en que las acciones públicas se vinculan con las necesidades sociales (1987: 51). Por tanto, las políticas culturales no son solo un ámbito de acción exclusiva de los estados, sino que también parten de iniciativas de instituciones civiles y grupos comunitarios. Tal como sugiere Achugar, las preguntas acerca del papel del Estado respecto de la cultura no suponen que la producción cultural dependa exclusivamente de éste. Por esto, aunque la elaboración de las políticas públicas respecto de la cultura sigue siendo responsabilidad del Estado no se agotan en su protagonismo (1990: 320).

De acuerdo con lo anterior, debemos considerar al gestor cultural como una instancia que permitirá la generación de políticas y proyectos culturales atendiendo al contexto o medio en el cual se desenvuelve. Por ello, un gestor cultural habrá de formular los modelos de operación a partir del análisis que haga del contexto, incluyendo cuestiones de orden social, político y económico (De León, 2012).

3.4. Producción

Los proyectos escénicos se inscriben dentro de la gestión cultural y se caracterizan y distinguen por su carácter colectivo. Al proceso de la materialización de la gestión, a través de una metodología de trabajo se le denomina producción. Éste es un proceso que generalmente emprenden organizaciones teatrales y, que requieren de personal artístico, técnico, administrativo y de gestión para llevar adelante un proyecto. La producción, la distribución, la demanda y los consumos culturales se cruzan y se combinan entre sí; sin embargo, tienen sus tiempos, espacios y lógicas propias de realización (Landi et. al, 1990).

La producción teatral es entendida como 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). Un procedimiento que inicia a la par del mismo proyecto y que abarca la creación artística y la técnica, entre otras actividades. El ciclo de la producción se compone de tres fases: la pre-producción, la producción y la post-producción.

En la producción es necesario mencionar que el productor ejecutivo es una figura clave en este proceso y que su rol se ha ido imponiendo en la actualidad. Generalmente, es la persona encargada de organizar y coordinar los recursos económicos, humanos y técnicos con los que se cuenta. El productor ejecutivo se

encuentra al servicio de un proyecto y debe conocer claramente lo que se quiere lograr y lo que se tiene para alcanzarlo (De León, 2012).

3.5. Etapas de producción

3.5.1. Pre-producción

Durante esta fase se definen todos los detalles y requisitos artísticos, técnicos, infraestructurales y financieros que conlleva el proyecto. Es la etapa previa a la producción; es la instancia clave de la producción teatral porque se concretan la idea y el proyecto, la definición de objetivos, la planificación y la organización (Schraier, 2008). Es una etapa mayormente creativa, donde se introducen por primera vez aspectos artísticos, técnicos, económicos, administrativos y logísticos propios del proyecto a desarrollar.

3.5.2. Producción

Esta etapa comprende la ejecución y realización del proyecto. Es una etapa puramente operativa; es la elaboración del proyecto, la concreción de lo planificado (Schraier, 2008). Aquí hay que tener en cuenta una previsión estimativa de costos que se pueden generar con las actividades o las tareas implicadas en la producción del proyecto. Además, se deberá privilegiar la gestión, coordinación, seguimiento y el control de todas las operaciones involucradas para que se cumplan dentro de los plazos que se hayan planteado en la etapa de pre-producción.

3.5.3. Post-producción

Conocida también como etapa de explotación; es la última del ciclo y se inicia con el estreno del espectáculo para culminar con el fin de la temporada de funciones. En la post-producción se determina el ciclo de vida del espectáculo, es decir, su duración y rendimiento económico en el tiempo. En esta fase se visualizan las estrategias que se han implementado durante la planificación del proyecto para identificar y cuantificar al público (Schraier, 2008). Por otra parte, dado que la post-producción tiene que ver con el seguimiento y el control de la temporada se tienen

en cuenta las funciones artísticas, técnicas, operativas, administrativas y de comunicación del proyecto. Según lo planteado por Pérez Martín (1996), la post-producción de cualquier producto teatral es el resultado de dos ideas estratégicas. Por un lado, hay que definir el ciclo de vida del espectáculo, es decir el tiempo que se desea mantener un show en escena y, por otro lado, es necesario tener una adecuada promoción y comunicación.

Estas tres etapas tienen que ver con la división de funciones y responsabilidades del proyecto. Si bien es un proceso generado por una actividad conjunta de los participantes a través de procedimientos de planificación, para lograr las metas y los objetivos, lo ideal es que exista un productor ejecutivo; quien se encarga de las funciones relativas a la organización, contratación, supervisión y control.

3.6. Festival y ciclo de teatro

Una vez identificadas las particularidades que intervienen en la producción escénica, reflexionamos brevemente sobre las características de los festivales y ciclos teatrales. La complejidad en su organización se debe a que pretenden ser un espacio que permite la promoción y el encuentro de profesionales de la cultura. Sin embargo, existe una diferencia entre un festival y un ciclo teatral. El festival se caracteriza porque reúne una serie de actividades culturales que sobrepasa la puesta en escena de un espectáculo, dado que se realizan actividades alternativas y complementarias tales como talleres, seminarios y conversatorios, entre otros. Además, generalmente, se realizan cada dos años con temáticas variadas e invitados especiales. Por su parte, un ciclo de teatro, generalmente es un proyecto que se celebra en un tiempo determinado y que carece de continuidad. Se compone de una serie de actividades vinculadas entre sí por un tema rector, con la intención de despertar interés en determinadas audiencias.

Los festivales y los ciclos de teatro son proyectos escénicos que se caracterizan y distinguen por su carácter colectivo, por la reunión de personas especializadas en los diferentes ámbitos y disciplinas del arte escénico que trabajan para un fin común y de acuerdo con un plan de trabajo en el que se deben establecer y

conocer las funciones y responsabilidades de cada participante (De León, 2012: 93). Éstos se han convertido en eventos importantes en diferentes dimensiones; por un lado, dan a conocer los proyectos a los amplios públicos que estos eventos culturales concentran, y por otro, se han convertido en un espacio necesario de convivencia que fomentan las relaciones y fortalecen las redes entre las distintas partes que mueven la industria independiente (García Canclini, 1991). Su organización es un trabajo complejo ya que hay que pensar en un conjunto de actividades artísticas y logísticas. Para ello, es importante contar con un modelo de gestión y de estrategias para generar alianzas (Schraier, 2008: 48) debido a que éstas últimas permiten la ampliación de redes y convenios para trabajar en conjunto entre varias organizaciones, mediante un compromiso de ayuda y apoyo mutuo para lograr un fin determinado.

Según Ten Cate (1999), en los últimos tiempos se produjo un aumento creciente en diversos proyectos enmarcados dentro de los conceptos de festivales y ciclos teatrales como si cada ciudad respetable los necesitara para promocionarse. De igual forma, afirma que si estos eventos no se caracterizan por ser una “fiesta para la gente”, serán descritos como un espacio de representación sin un objetivo claro. Igualmente, Guillermo Heras (2012), considera que en los últimos años la proliferación de festivales en toda Iberoamérica ha llegado a marcar una tendencia a la “festivalitis”, que en muchos casos ha encubierto una falta de auténtica política de gestión escénica. Para él, ésta tendencia se debe a que cuando se piensa en un festival o un ciclo no hay una propuesta coherente con un análisis del entorno; no se busca una dialéctica entre deseos artísticos, técnicos, productivos y de financiamiento ni en las realidades que ese entorno puede ofrecer para desarrollar el proyecto.

Una vez que hemos definidos los parámetros teóricos pasamos a describir las particularidades del proyecto objeto de esta investigación. Para ello, pretendemos asociar el proceso práctico con una visión más cercana a la gestión cultural y

producción teatral, lo que nos permite identificar los problemas específicos abordados en su desarrollo.

4. Concepción y descripción del proyecto

A mediados del año 2011 un grupo de profesionales dedicados a la gestión, producción y dirección teatral pensaron en la creación de un festival de teatro con continuidad cada dos años (bienal). Sin embargo, debido a diversos factores de gestión y producción, terminaron presentando un ciclo de teatro a desarrollarse en 2012, por única vez en la Ciudad de Buenos Aires.

Este proceso tuvo además el objetivo de llevar a la práctica los conocimientos adquiridos en la especialización en Gestión y Producción Cultural, que cursaba uno de los miembros del equipo. El personal estaba conformado por profesionales de distintas disciplinas y trayectorias orientados en el campo de las artes escénicas; coincidencia que impulsó a la construcción del proyecto. La decisión surgió a partir de la identificación de una amplia red de actividades en la Ciudad con eventos múltiples y variados que los inspiró a trabajar en la creación de un ciclo teatral con una temática artística precisa.

La propuesta se denominó Ciclo de Teatro “Principio femenino”, el cual pretendía recopilar obras de teatro con temática femenina que abordaran el rol de la mujer en el ámbito social participativo y de integración desde una perspectiva cotidiana. Adicionalmente, se pretendía realizar seminarios y conferencias en torno a la femineidad que facilitara un escenario de integración con la colaboración de profesionales de la educación, las artes escénicas y las letras. El objetivo del Ciclo, por tanto, fue utilizar el teatro como una herramienta de sensibilización y comprensión para privilegiar la presentación de las problemáticas femeninas tales como la trata de personas, los feminicidios, el aborto y la violencia de género y, al mismo tiempo, difundir experiencias teóricas y prácticas donde se estimulara su reflexión.

El desarrollo del proyecto se llevó a cabo en tres etapas, la de pre-producción, donde se definió el curso que tomó el proyecto; la fase de producción, que abarcó su elaboración y concreción de lo planificado y, por último, la fase de post-producción que determinó el ciclo de vida del espectáculo, es decir, su duración y rendimiento económico en el tiempo.

4.1. Pre-producción 2011

En primer lugar se definió la temática del festival y se realizó un recorrido por algunas organizaciones culturales y/o festivales que habían abordado la misma temática. Se realizó este recorrido para esclarecer el desarrollo de la propuesta a partir de experiencias previas y para involucrar en el proyecto a dichas organizaciones, dada su experiencia.

El recorrido se realizó por cuatro organizaciones/festivales. La primera es *Mujeres en escena*; festival promovido por la Corporación Colombiana de Teatro de carácter internacional, quienes desarrollan actividades pedagógicas, foros y talleres. Tiene veintitrés años ininterrumpidos con el reconocimiento del movimiento social de mujeres de Colombia y de redes internacionales de mujeres del teatro como *The Magdalena Project*¹². La segunda, *Mujeres de arte tomar*, que constituye un colectivo independiente, impulsado en noviembre de 2011 desde la compañía teatral Las Chicas de Blanco. Sus proyectos y acciones artísticas visibilizan las problemáticas de género y resaltan la tarea de las mujeres creadoras, con el objetivo de establecer analogías, testimonios y debates a través del hecho artístico¹³. La tercera organización llamada *The Magdalena Project: "Red Internacional de mujeres en el teatro contemporáneo"*, existe desde 1986 y realizan actividades a nivel internacional. Es un nexo de unión de grupos de teatro y diversas personas cuyo interés común es el compromiso de garantizar la visibilidad de la actividad artística de las mujeres¹⁴. Finalmente, la organización *Magdalena Segunda Generación* que es una red de mujeres de América Latina

¹²<http://www.corporacioncolombianadeteatro.com>

¹³ <http://www.mujeresdeartetomar.com.ar/p/quienes-somos.html>

¹⁴ <https://www.google.com.ar/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=magdalena%20project>

que están en relación directa o indirecta con la creación artística y que se basa en la creación y el desarrollo de encuentros interdisciplinarios, seminarios, conferencia y organización de festivales entre otras actividades¹⁵.

Esta investigación fue necesaria para tener un concepto del perfil y las características que tendría el festival en pro de una identidad propia. Del recorrido por estas organizaciones se concluyó que era necesario convocar artistas teatrales de diversas disciplinas: danza, teatro, música y performance. Además, se decidió que era fundamental incluir al género masculino en los diferentes roles, esto es, como participante, actor, dramaturgo, director y/o espectador.

En segunda instancia, se definieron las dimensiones del proyecto. Al no contar con la experiencia y las herramientas suficientes para gestionar los recursos económicos necesarios para su sostenimiento, se decidió hacer un ciclo y no un festival de teatro. La decisión de abandonar la idea inicial del festival se debió a que la organización de un evento como este requiere de un trabajo complejo en cuanto al tiempo y las demás actividades que lo contienen, tales como talleres, seminarios, conversatorios, entre otros; actividades que requieren dedicación que ningún integrante del grupo estaba dispuesto a asumir en ese momento. Pero sobre todo, a que demanda continuidad en el tiempo. Mientras que un ciclo de teatro, al ser una actividad cultural que se desarrolla por única vez, no requiere de continuidad. Además, si bien precisa de la organización de actividades complementarias a los espectáculos teatrales, éstas son reducidas en su cantidad. Así que el foco de atención se centro en un ciclo de teatro como plataforma para la gestión de futuros proyectos.

Una vez que se definieron las características generales del proyecto, el equipo comenzó la planificación planteando las actividades, acciones y tareas para llevar A cabo.

¹⁵ <http://www.magdalena2dageneracion.blogspot.com.ar/p/quienes-somos.html>

Actividades

- Se definió la dimensión del proyecto y su duración no mayor a dos meses.
- Se detallaron los recursos financieros, humanos y técnicos con los que se contaba.
- Se propusieron fechas, eventos, posibles participantes, cantidad de obras de teatro a presentarse y un listado de algunas salas de teatro para presentar el evento.
- Se enumeraron empresas y organizaciones para solicitar patrocinio.
- Se asignaron roles teniendo en cuenta la experiencia profesional de cada uno de los participantes (Ver anexo 3)
- Se definió el tipo de difusión a utilizar y se encargó a un miembro del equipo esta tarea.
- Se seleccionó la imagen a utilizar como logotipo del proyecto (Ver anexo 1).
- Se realizó un cronograma tentativo de actividades y tareas a realizar para integrar la logística y técnica del proyecto (Ver anexo 2).
- Se escogió la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como ubicación geográfica donde se realizaría el evento.
- Se acordó el tipo de contrato y porcentaje a manejar con los grupos de teatro participantes 30% para la sala, 65% para los grupos y un 5% para el equipo de producción.

4.2. Producción 2011 – 2012

En esta etapa, se identificaron los elementos con los que se contaba para llevar a cabo el proyecto; al tratarse de una producción independiente, esta sería autofinanciada. En ese sentido, la primera actividad ejecutada consistió en contactar diversas organizaciones sociales y culturales y, universidades privadas para la obtención de auspicio; después, se seleccionaron las obras de teatro que participarían en el Ciclo, los artistas invitados y se definió la campaña de difusión.

Se revisó la propuesta por parte del equipo y se seleccionaron los temas relevantes a tratar en esta etapa. La dirección general del proyecto estuvo a cargo de Paola Gómez, quien fue la persona que se ocupaba de chequear que los procesos artísticos y administrativos se integraran de acuerdo a los tiempos pautados.

Actividades

Definir Recursos: En cuanto los recursos económicos, estos fueron financiados por los integrantes del proyecto, por tal motivo los gastos se dividieron en cinco y se iban asumiendo los costos en la medida que fuera necesario.

En cuanto a los recursos técnicos, algunos participantes del proyecto contaban con equipamiento necesario para hacer el registro del evento (fotografía – vídeo) dado que son realizadores audiovisuales. Otro aporte importante fue la impresión de programas de mano, flyer, carpetas y certificados, los cuales fueron donados por Gerardo Cardozo, amigo de la Directora General.

Selección del logotipo del evento: Se buscó un logo acorde a la actividad, en este caso se escogió una pintura con la imagen de una mujer con un sol de fondo (Ver anexo 1). Esta imagen se encontró en la web, se desconoce quién es el autor.

Obtención de auspicio: El interés del proyecto fue darle jerarquía y marco institucional, además de crear lazos de colaboración, por este motivo, se enviaron cartas de intención invitando a varias organizaciones a participar en el proyecto (Ver anexo 4); recurrimos a universidades privadas y a entidades afines a la temática. Las organizaciones que se convocaron fueron *Entre Mujeres, Mujeres indígenas, La Revuelta colectiva, Mujeres de los ríos, Mujeres en foco, Red nacional de mujeres, Colectiva ciudad género, Asamblea mujeres populares diversas, Mujeres conurbano, Red de defensoras populares, Enredadera grupo de mujeres y feministas, Unión de mujeres uruguayas, Cimujer Villa Constitución,*

Consejo de mujeres Morón, Humana mujer y cultura, Mujeres de los mártires, Mujeres del sur, Comunicadoras populares, Asamblea mujeres, Mujeres en red, Mujeres al oeste, Mujeres de arte tomar, Magdalenas segunda generación, Fundación Chalupa sin remo.

También se iniciaron contactos con la Universidad Argentina John F. Kennedy, la Universidad del Salvador, la Universidad Belgrano, la Fundación UADE, el Centro de Investigación Cinematográfica y la Universidad Palermo. Tuvimos varias reuniones con la Universidad Argentina John F. Kennedy. De esta manera, obtuvimos apoyo institucional, además de la posibilidad de utilizar sus instalaciones para realizar ensayos, apertura y cierre del ciclo.

Selección de obras de teatro: Se realizó la convocatoria en el mes de noviembre del 2011 en diferentes plataformas: alternativa teatral, casting on line y publicaciones en páginas de facebook. La condición para participar en el Ciclo estuvo centrada en que la obra abordara la temática femenina, además de que la escenografía fuera mínima para facilitar el traslado hasta la sala de teatro y no asumir el pago del acarreo. Así, a partir del material recibido, vídeos, fotografías, guión, ficha técnica y requerimientos técnicos, el curador hizo la selección de las obras que consideró cumplían con el propósito del proyecto. Se seleccionaron siete obras de teatro en total. Estas fueron *Baja costura, El patio, Llorar a lagrima viva, Muñecas rotas, Siesta, Spectrum fémina, 22punto50* (Ver anexo 5).

Diseño de carpeta y gacetilla: Se diseñó la carpeta para entregar a las salas de teatro. En ella se mencionaban los objetivos y la justificación del proyecto; además de la gacetilla que incluía las obras participantes.

Búsqueda de salas de teatro: Una vez se hizo la selección de las obras, el equipo de trabajo dedicó más de cuatro meses a la búsqueda salas de teatro. Finalmente, el Ciclo se presentó en dos salas, El teatro el Búho y Espacio Templum.

Convocatoria de artistas e investigadores/as: Se invitó a participar del proyecto a artistas, críticos e investigadores teatrales quienes participarían en la apertura y cierre del Ciclo.

En este caso, no se realizó una convocatoria abierta, sino que se convocó a personas conocidas que trabajaran en teatro y estuvieran cercanas a la propuesta. Así, los investigadores teatrales seleccionados fueron Catalina Artesi, Alcira Serna, Gastón Olivera y Lola Proaño Gómez. Al mismo tiempo, se extendió la invitación a Beatriz Seibel, quien participó como madrina del Ciclo, lo que permitió darle prestigio al evento dado que ella es investigadora independiente de historia del teatro argentino y latinoamericano.

Coordinación con grupos de teatro: En esta instancia se coordinaron las fechas disponibles para la realización de las funciones con los grupos de teatro y de los ensayos generales con el técnico de la sala para realizar la puesta de luces. Para lograr una mayor organización se eligió a un integrante del proyecto, quien actuó como intermediario entre el representante del grupo y de las salas de teatro. Su función se centró en evacuar dudas y coordinar horarios tanto de ensayos como de armado y desarmado de puesta en escena. Por otro lado, se solicitó el registro de la cooperativa en la Asociación Argentina de Actores¹⁶ y las autorizaciones de Argentores¹⁷ y Sadaic¹⁸.

¹⁶ La Asociación Argentina de Actores (AAA) es una asociación sindical, profesional y mutual de la Argentina que reúne a los actores de todo el país. Fue fundada el 18 de marzo de 1919.

¹⁷ La Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES) es una asociación civil de carácter mutual y profesional integrada por los autores que hayan estrenado una obra en cine, teatro, televisión o radio. Fue constituida el 17 de diciembre de 1934

¹⁸ Sociedad Argentina de Autores y Compositores) es una organización sin fines de lucro, que nuclea a todos los autores y compositores argentinos de música, cualquiera sea su género, en defensa de los autores. Su nacimiento se produjo como producto de la fusión de dos sociedades de autores, el Círculo Argentino de Autores y Compositores de Música y la Asociación de Autores y Compositores de Música, creándose el 9 de junio de 1936 la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (actual SADAIC)

Coordinación con artistas e investigadores: Se definieron las fechas en las que iban a participar, teniendo en cuenta el tema a desarrollar en cada etapa (Apertura y cierre). Para esto se envió un e-mail con la propuesta de la idea principal del evento, además del tiempo estimado por participante. En la apertura era preciso contar con algunos investigadores que hablaran sobre la temática femenina en el teatro y en el cierre se precisaba un análisis de las obras participantes en cuanto a la temática, por esto se incluyó a un crítico teatral y a una investigadora.

Reuniones semanales: Se definió realizar reuniones semanales para llevar a cabo un seguimiento del proceso del evento para evaluar los avances y sus dificultades.

Campaña de difusión: Estuvo a cargo del grupo y consistió en distribuir programas, afiches y flyers en los espacios teatrales más conocidos y donde había gran afluencia de público. Se usaron los medios masivos de comunicación social como el mailing, el facebook¹⁹ (Ver anexo 6), teléfono y volantes.

Coordinación técnica con los teatros y la Universidad Kennedy: Teniendo en cuenta el *rider técnico*²⁰, que facilitó cada grupo, se hizo la solicitud de estos requerimientos a los teatros para los ensayos generales y sus respectivas funciones. Además se solicitó a la Universidad Kennedy equipamiento de sonido, audio y video para la apertura y el cierre del Ciclo.

Firma de contrato con las salas de teatro: Se concretó una fecha para la firma del contrato con las salas participantes del Ciclo.

Finalmente, se enviaron cartas de invitación para la apertura del Ciclo a organizaciones sociales, ONGs, Fundaciones afines con la temática femenina; de

¹⁹ <https://www.facebook.com/CicloDeTeatroprincipioFemenino/>

²⁰ Se trata de un documento que recoge las especificaciones técnicas que requerirán los artistas antes de una función.

igual manera, se invitó a universidades y revistas independientes de teatro para convocar público (Ver anexo 8).

4.3. Post-producción 2012

Esta última etapa comenzó en el 28 de junio del 2012 con la apertura llevada a cabo en la sede Mitre de la Universidad Argentina John F. Kennedy. El evento se realizó en el auditorio “Presidente Arturo Frondizzi” con la presencia de la madrina del evento, Beatriz Seibel, investigadores, artistas y directores de las obras seleccionadas, entre otros. Se hizo una breve presentación de los participantes y las obras que se iban a presentar durante el Ciclo (Ver anexo 10). Además se realizó un conversatorio sobre la temática femenina en el teatro y las motivaciones por las cuales los colectivos teatrales deciden crear a partir de ella.

La primera de las siete funciones se realizó el 29 de junio con la obra *El Patio* y la última función se llevó a cabo el 3 de agosto con la obra *Spectrum femina*; las dos obras se presentaron en el teatro El Búho. El cierre, por su parte, se realizó el 19 de agosto. Para este se organizó una mesa de reflexión en la que se analizó cada una de las obras que participaron en el Ciclo y su relación con el eje temático. Para ello, se contó con la presencia de Lola Proaño Gómez, investigadora teatral, y Gastón Olivera, crítico de teatro. Por último, se entregaron los certificados a todos los participantes (Ver anexo 11).

Una semana después de la finalización del proyecto se entregó el dinero y la planilla del Borderaux a los representantes de cada una de los grupos y colectivos participantes. En esta planilla se registran las localidades vendidas y el dinero recaudado.

5. Problemas encontrados en las etapas del proyecto

En este contexto, llevar adelante el proyecto fue un desafío debido principalmente a dos factores. En primer lugar, por la diversidad de propuestas que tiene la

Ciudad y por la gran cantidad de agrupaciones definidas como alternativas o independientes. Estas se organizan y financian bajo el mecanismo de autogestión con sistemas de trabajos cooperativos, lo que implica una manera organizacional enfocada en actividades para generar recursos, como ya se mencionó en el capítulo anterior. En segundo lugar, por la complejidad del proceso de producción de un proyecto cultural puesto que implica un arduo trabajo de organización en cada una de sus etapas: planificación, desarrollo y puesta en marcha (Heras, 2012).

Es necesario tener en cuenta que el diseño, la elaboración y la ejecución de un proyecto es un proceso que inicia en la etapa de pre – producción. El equipo de trabajo tuvo desaciertos a nivel general en las dos primeras instancias que se evidenciaron en la etapa final, en la post-producción. A pesar de tener claridad con respecto a la identidad del proyecto, no se logró que la planificación inicial fuera la adecuada porque no se utilizaron las herramientas apropiadas para su desarrollo. A continuación se detallan las falencias que se presentaron en cada una de sus etapas.

5.1. Pre-producción

Dado que en esta etapa es necesario preguntarse por las metas a largo plazo, por las prioridades, la comercialización, la difusión, la finalidad y los destinatarios a los que se dirigía el Ciclo de Teatro, era fundamental definir las estrategias y determinar las acciones posibles, puesto que, tal como lo menciona la UNESCO (2005), las estrategias son mecanismos de gestión para la utilización eficiente y eficaz de los recursos económicos, humanos y materiales disponibles dentro de una organización cultural. Su diseño permite hacer viable un proyecto y acercarse al máximo a los objetivos. Sin embargo, no se llevó a cabo este procedimiento, sino que simplemente se definieron las tareas, sin pensar en las preguntas anteriores. Además, no se realizó un seguimiento de esta etapa y tampoco se plantearon cambios mientras se iba avanzando en la realización del proyecto.

Antes de comenzar la planificación, se realizó una investigación previa sobre diversas organizaciones y festivales que habían trabajado la temática femenina. Instancia que ayudó a tener datos útiles para el diseño del proyecto en cuanto a la definición de la temática, pero no se aprovechó la información obtenida para crear vínculos y redes con esas organizaciones para el futuro desarrollo del Ciclo Teatral.

Por otra parte, se pensó que era necesario tener a una persona encargada de la dirección general que supervisara y tomara decisiones alrededor de las tareas planteadas y se definieron los roles de cada participante. Se creía que así se mantendrían abiertos los canales de comunicación entre todos los miembros del equipo para detectar las dificultades y necesidades que se iban presentando y, proponer mejoras en el desarrollo del proyecto. Sin embargo, no se respetaron los roles establecidos ya que la mayoría de los participantes estaban más motivados por la coordinación artística y dejaron de lado su propia función y responsabilidades, lo que creó desorganización y conflictos internos.

Se hizo un cronograma general de actividades donde se fijaron las fechas tentativas para el desarrollo de cada etapa del proyecto (pre – producción, producción, post – producción y evaluación) con la idea de determinar los tiempos de ejecución de cada una de las actividades planteadas, pero nunca revisó que los plazos fijados se cumplieran.

Con respecto a los recursos financieros, humanos y técnicos, estos eran escasos. Aun así y teniendo conocimiento de que esta situación dificultaba el proceso de puesta en acción del Ciclo Teatral, se decidió llevarlo a cabo. Lo que condujo a que el proyecto no se realizara con los estándares de profesionalización que requiere un proyecto cultural puesto que estos recursos son claves para facilitar el desarrollo de las tareas y actividades en la etapa de producción.

Conseguir recursos económicos es una actividad prioritaria en la gestión de un proyecto, por ello es prácticamente imprescindible el financiamiento tanto público (subsidios) como privado, empresas, corporaciones, fundaciones, etc. Aun así, se decidió gestionar con recursos propios porque no se contaba con experiencia ni con tiempo suficiente para estas tareas. Esto generó que se replanteara la duración del proyecto inicial de festival a ciclo de teatro. Se consideró que realizar un ciclo era una tarea más simple porque es un proyecto de pequeñas dimensiones mientras que un festival requiere de mucho más trabajo, dedicación y planificación a largo plazo. En consecuencia, no se tuvo en cuenta que la gestión cultural requiere de una serie de pasos metodológicos y de procesos administrativos para poder concretar una idea más allá de su duración.

Por último, la búsqueda de salas de teatro se centró en el circuito independiente; es decir, en salas que recibieran subsidio del Instituto Nacional de Teatro o de Proteatro, ya que no pueden exigir el pago del seguro de sala, sino que trabajan a borderaux²¹. En la selección de dichas salas también se tuvo en cuenta que estuviesen ubicadas en barrios aledaños al centro de la Ciudad porque considerábamos que iba a tener mayor afluencia de público. Sin embargo, las expectativas de tener una amplia convocatoria de público no se logró, ya que se presentaron desaciertos en la gestión y producción del proyecto.

5.2. Producción

Esta etapa se lleva a cabo la materialización de la gestión a través de una metodología de trabajo, es decir se avanza sobre un proceso administrativo más allá de la racionalización de los recursos, con una proyección y movimiento continuo tanto de los objetivos, como de los planes, actividades y tareas emprendidas para cumplir un fin específico. En esta etapa se puede observar que la gestión, la administración y la producción funcionan de forma simultánea a

²¹ El acuerdo de Borderaux o el acuerdo de la boletería entre ambas partes: sala –colectivo teatral, Usualmente se asigna un 30% para la sala y el 70 % restante para el colectivo (Schraier, 2006).

pesar de tener diferentes particularidades como lo menciona Szuchmacher en la Primera triada de la gestión.

En el desarrollo del Ciclo, la producción tuvo varios tropiezos ya que hubo fallas importantes desde la etapa anterior, fundamentalmente porque se realizó un evento sin tener financiamiento y no se encontraron estrategias eficientes para subsanar este tema. Como se mencionó anteriormente, el financiamiento del proyecto fue interno. Pero, no se dispuso de una base de dinero para solventar los imprevistos que fueran surgiendo en su desarrollo tal como se había estipulado. Esto generó inconformidad y tensión dentro del equipo de trabajo porque en el momento de cubrir los gastos los cinco integrantes del equipo gestor no aportaron de manera equitativa los recursos, sino que los asumieron solo dos integrantes.

Con respecto a la obtención de auspicio, el resultado no fue satisfactorio debido, principalmente a la falta de claridad de la ayuda que se precisaba de cada una de las organizaciones con las cuales se estableció comunicación. La intención al involucrarlas era darle mayor jerarquía al proyecto, pero la gran mayoría de ellas no quisieron participar en la propuesta. Incluso, muchas no contestaron a la invitación inicial. Solo se logró patrocinio de la Universidad John F. Kennedy y el préstamo de sus espacios para la apertura y cierre del evento. Situación se dio en realidad porque una de las organizadoras Mónica D'Amato estableció el vínculo con la Institución.

Un miembro del equipo realizó la curaduría de las obras teniendo en cuenta que tuvieran que ver con la temática femenina, que el elenco no superara los cinco participantes y que la escenografía fuera reducida como una manera de facilitar su traslado y ahorrar recursos. Aun así se presentaron varios inconvenientes, tema que se detallará en la siguiente etapa.

Durante el proceso de producción es importante convocar con cierta regularidad a reuniones de trabajo con el fin de evaluar los avances y temas importantes a resolver. Esta tarea no fue posible llevarla a cabo porque los integrantes del grupo no tenían disponibilidad debido a que realizaban actividades paralelas, lo que impedía organizar encuentros periódicos que eran necesarios para ver el avance y los imprevistos que iban surgiendo. Producto de lo anterior, no fue posible solucionar los imprevistos e impedir que estos fueran en aumento, puesto que al no tener la continuidad que se requería y el diálogo permanente por parte de los integrantes del equipo gestor, se imposibilitaba dar solución de manera acertada a los inconvenientes presentados, lo que ocasionó irregularidad en el trabajo.

En lo que respecta a la campaña de difusión, tema importante ya que se dependía exclusivamente de la cantidad de público convocado para obtener ganancias, no se implementaron estrategias de promoción, solo se realizó la difusión tradicional, es decir, llevar volantes a restaurantes, universidades, mailing, publicitar el evento por facebook con los amigos pertenecientes, generalmente, al circuito teatral independiente. En este sentido es importante mencionar nuevamente lo planteado por Duran y Jaroslavsky (2012) sobre los *prosumidores* en el teatro independiente, término utilizado por Urresti (2008) para referirse a los consumidores habituales de los circuitos alternativos teatrales. Él indica que los productores, artistas, críticos, periodistas especializados, académicos, estudiantes de teatro e investigadores son los mismos consumidores de los productos artísticos independientes; lo que implica que no haya una renovación del público de estos productos culturales.

Esto se relaciona también con la segunda triada de gestión propuesta por Szuchmacher, la cual involucra las relaciones que se establecen entre productores, destinatarios e instituciones. En ella, es primordial que el gestor tenga presente al destinatario al que quiere llegar. Dado que el conocimiento de las necesidades y gustos del público puede facilitar mayor convocatoria. No obstante, esto no garantiza el éxito de su producto en un contexto determinado.

5.3. Post- producción

Debido al descuido de las dos etapas anteriores, en esta no se obtuvo los resultados esperados. Uno de los inconvenientes está relacionado con la curaduría de las obras, ya que no se tuvo en cuenta el rider entregado por los grupos de teatro. Esto hizo que se generaran diversos contratiempos en la puesta en escena de las obras seleccionadas. Un primer ejemplo de ello, lo constituye un percance con la escenografía requerida por una de las compañías participantes, puesto que precisaban de una mesa grande en su puesta en escena que no podía reemplazarse con otro elemento; sin embargo, el día del estreno no se contaba con esta información, lo que generó un gasto adicional en su traslado hasta la sala y su posterior retiro. Un segundo ejemplo tiene que ver con la técnica. En este caso otra de las agrupaciones participantes precisaba de un proyector para la función. Tema que ni siquiera se tuvo en cuenta en la búsqueda de la sala donde se presentaría esta compañía. Finalmente, otro ejemplo de los inconvenientes presentados en la post producción está relacionado con la implementación de objetos necesarios para la realización de una función. En este caso se trató de la necesidad de instalar una hamaca dentro de la puesta de la cual no se tenía conocimiento hasta el día del ensayo general. Tema que como el anterior, tampoco se tuvo en cuenta.

Estos ejemplos dan cuenta de la desorganización en las etapas previas del desarrollo del proyecto, en este caso, centrado específicamente en el trabajo que debía realizar el curador puesto que no siguió las consignas acordadas en el momento de la selección de las obras participantes con respecto a los requerimientos escenográficos y técnicos. A pesar de que se solucionaron los imprevistos, se hubiera podido evitar la situación si el equipo de trabajo hubiese tenido mayor claridad sobre los procesos de gestión y producción que requiere el desarrollo de un proyecto teatral.

En esta etapa había una persona encargada de acompañar a los grupos de teatro y asistirlos en lo que precisaban, quien era el intermediario entre ellos y el equipo

de producción; una de sus funciones consistía en consensuar la cantidad de entradas de cortesía que correspondía por función. Sin embargo, no se definió desde el principio con los grupos y el equipo de producción este tema, sobre todo teniendo en cuenta que se proponía en el cierre del ciclo una charla crítica de las obras vistas, con lo cual se precisaba, como mínimo, una entrada gratuita por función para los expositores. La indefinición sobre la cantidad de entradas de cortesía generó que en una de las funciones se superara la cantidad de estas, lo que ocasionó inconvenientes con la sala de teatro y los elencos.

De lo descrito en cada una de las etapas de desarrollo del proyecto se puede observar falta de profesionalismo por parte del equipo de gestión en la metodología de trabajo. Esta falencia se hace evidente en el producto final obtenido, puesto que todos los equívocos en las diferentes etapas acrecentó la dificultad de convocar al público, situación que como se mencionó en el primer capítulo, es una de las inquietudes más constantes que presenta el teatro independiente. En el Ciclo de Teatro las entradas vendidas no fueron las esperadas, por ende no se generaron los recursos necesarios para cubrir la inversión realizada.

Con respecto a la evaluación que todo proyecto cultural debe tener al finalizarse como una manera de revisión de las acciones realizadas desde la planificación, la organización y la ejecución, el equipo tampoco estuvo dispuesto a llevarla a cabo. En esa medida no se revisó el cumplimiento de los objetivos, ni los aciertos o desaciertos que se presentaron en el desarrollo del Ciclo, lo que imposibilitó futuros proyectos dentro del mismo campo cultural. Sin embargo, pese a esto, la experiencia fue fundamental, ya que fue una oportunidad para incorporar y/o conocer desde la práctica nuevas herramientas de gestión y de producción.

Conclusiones

El presente trabajo fue un intento para ejercer y experimentar formas de producción en el circuito alternativo teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Para el equipo fue fundamental esta experiencia ya que a través de la práctica se posibilitan nuevas herramientas y se pueden implementar nuevos modos de producción para consolidar la profesionalización de la gestión cultural.

Sin embargo, a pesar de querer poner en práctica los conocimientos adquiridos en la cursada de la Especialización en Gestión y Políticas Culturales y en diversos cursos en producción teatral adquiridos por todo el equipo de producción, la falta de conocimiento en la realización de eventos culturales llevó a cometer errores que incidieron desfavorablemente en el proyecto.

Como se mencionó anteriormente, uno de los desaciertos del equipo fue no tener claridad sobre los elementos básicos de gestión para poder dar continuidad al proyecto, especialmente, en la planificación, el financiamiento, el público y el mercado. Esto porque el proceso de producción cultural comprende distintas fases desde la creación de las obras hasta su consumo y atesoramiento, más allá de variantes existentes entre distintas actividades culturales (Stolovich y Lescano, 1997).

El proyecto, si bien no tuvo una evaluación ni continuidad, generó una serie de preguntas a nivel personal justamente por el desarrollo de esta tesina, tales como ¿Qué motiva a un colectivo para realizar un festival de teatro independiente?, ¿Qué estrategias se utilizan para dar continuidad a un proyecto?, ¿De qué forma se fomenta la distribución, circulación y producción de espectáculos?, estos proyectos, ¿se encaran pensando en el espectador?

Justamente por lo anterior es necesario comprender la importancia del público en los proyectos escénicos. En primera instancia porque hay una estrecha relación

entre público y espectáculo teatral, de hecho este último no podría existir sin la presencia del primero. En segunda instancia porque muchos grupos teatrales independientes depende de la afluencia de ese público para su continuidad en cartelera. Por todo esto, es necesario comprender el contexto en el que se enmarca un proyecto teatral para saber a qué tipo de público dirigirse y así mismo implementar nuevas estrategias de comunicación y difusión. Además, dado que los procesos de formación del público se han convertido en un campo de indagación en el sector artístico y en la gestión se debe tener en cuenta para entender sus prácticas.

Cualquier proyecto requiere de un análisis de entorno y nuevos modelos de gestión o propuestas en las que no sólo sea importante el género artístico, sino también cada uno de los elementos que lo componen. Dada esta situación, es necesario repensar, por un lado, el rol del gestor cultural y/o productor en una cooperativa y su participación como elemento determinante dado que este participa de la creación de la obra y su difusión. Lo que conlleva a que esté estrechamente vinculado al producto. Por otro lado, es importante repensar el ámbito de la gestión para encontrar nuevos desafíos respecto al enfoque y alcances del concepto de cultura, ya que muchas veces se caracteriza por el empirismo metodológico que no logra trascender, lo que genera dispersión e ineficacia en los resultados.

La gestión es un campo de profesionalización reciente que tiene muy poca investigación aplicada. Por ello, la Especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales del IDAES debe ser vista como un escenario para el desarrollo de la investigación y como una herramienta para comprender la importancia del análisis que conlleva la realización y gestión de un evento cultural en un contexto determinado. Desde este punto de vista, la Especialización permite desarrollar estrategias de gestión para dar continuidad a los proyectos y obtener la sostenibilidad desde una intervención que combine lo estatal y lo privado.

Para finalizar, el *Ciclo de teatro "Principio femenino"* fue una herramienta para comprender qué se debe tener en cuenta a la hora de embarcarse en un proceso de gestión, ya que para que estos puedan insertarse y ser legitimados deben estar comprometido con los objetivos y tener en cuenta el contexto cultural en el que se desarrolla. En este sentido, se comprende que las tareas diarias de las producciones alternativas llevan un proceso sostenido en el tiempo de aprendizaje y de aculturación (Bourdieu, 2003).

Bibliografía

ALTERNATIVA TEATRAL (2017), Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/estadisticas.asp>

AMOROSO, Carolina (2013). "Buenos Aires, capital del teatro" Como Nueva York, Londres o París, la cartelera porteña crece en salas y propuestas artísticas, *La Nación*, versión online. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1638941-buenos-aires-capital-del-teatro>

BAYARDO, Rubens (2005). "Notas a la conversación sobre políticas culturales y cultura política" En: Argumentos nº 5, Revista Electrónica de Crítica Social, Publicación del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

BAYARDO, Rubens y Lacarrieu, Mónica. (1999) "Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global / local". En: *La dinámica global / local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*, pp. 9 – 24, Ediciones CICCUS – La Crujía, Buenos Aires.

BAYARDO, Rubens 2007 "La economía de la cultura, los indicadores culturales y las políticas culturales". En: *Seminario Internacional Economía y Cultura*, Universidad de Palermo – Convenio Andrés Bello.

BOURDIEU, Pierre. (2002) *Campos de Poder, Campo intelectual*. Montessor, Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre. (2003) *Creencia Artística y bienes simbólicos*. Aurelia River, Buenos Aires.

COLBERT, Fracois y Cuadrado, Manuel (2003) *Marketing de las Artes y la Cultura*. Editorial Ariel Patrimonio. Madrid, capítulos 2, 3, 4 y 5.

CONSEJO Nacional de la Cultura y las Artes, (2009). *Guía para la gestión de proyectos culturales*. Recuperado de: <http://www.cultura.gob.cl/valparaiso/>

DE LEON, Marisa. (2011) *Espectáculos Escénicos. Producción y difusión*. Colección Intersecciones. México.

DE LEON, Marisa. (2012) *Producción de espectáculos escénicos*. RGC Libros. Argentina.

DUBATTI, Jorge. (2012) *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Biblos, Argentina.

DURAN, Ana y Jaroslavsky, Sonia (2012) *Como formar jóvenes espectadores en la era digital*. Leviatan, Buenos Aires.

GARCIA Canclini, Néstor. (1987) Políticas Culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En *Políticas Culturales en América Latina*. México, Grijalbo.

GARCIA Canclini, Néstor. (1993) El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica. En N. García Canclini (coord.). México, Conaculta.

GARCÍA Canclini, Néstor, 1991. *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la ciudad de México*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

GARCIA Canclini, Néstor; Urteaga Castro Pozo, Maritza (2011). *Cultura y desarrollo. Una visión distinta desde los jóvenes*. Fundación Carolina. Madrid. Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado de <http://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/08/A165.pdf>

HERAS, Guillermo. (2012) *Pensar la Gestión de las Artes Escénicas*. Escritos de un Gestor. RGC Libros, Buenos Aires.

JAROSLAVSKY, Sonia. (2008). Consumo cultural hoy y formación del público para el teatro independiente. Reportaje a Marcelo Urresti. Recuperado de: <http://www.alternivateatral.com/nota299-consumo-cultural-hoy-y-formacion-de-publico-para-el-teatro-independiente>

LANDI, Oscar; Vacchieri, Adriana y Quevedo, Luis Alberto. (1990) Públicos y consumos culturales de Buenos Aires, Cuadernos del CEDES, nº 32, Buenos Aires.

MARTINELL Sempere, Alfonso. (2001) La Gestión Cultural: Singularidad Profesional y Perspectivas de futuro (Recopilación de textos). Cátedra Unesco Presidente de Interarts.

PELLETIERI, Osvaldo. (1990) Cien años de teatro argentino (1886-1990): Del Moreira a Teatro Abierto. Galerna, Buenos Aires.

PELLETIERI, Osvaldo. (2004) Teatro argentino y crisis (2001 – 2003). Eudeba, Buenos Aires.

PÉREZ Martín, Miguel Ángel. (1996). *Técnicas de organización y gestión aplicadas al teatro y al espectáculo*. Valladolid.

SCHER, Edith. (2011) *Primer encuentro sobre nuevos públicos ¿El Teatro se muere la cola?* En Revista Picadero, No. 28, pp. 4-8. (septiembre-diciembre). Recuperado de <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/60/picadero28.pdf>
<http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/60/picadero28.pdf>

SCHRAIER, Gustavo. (2008) Laboratorio de Producción Teatral 1. Atuel, Buenos Aires.

SINCA – Sistema de información cultural de la argentina. Recuperado de: <https://www.sinca.gob.ar/>

SOTO, Ivanna. Federico Irazábal: “Producimos más teatro como práctica narcisista que como espacio de comunicación con otro”. Recuperado de https://www.clarin.com/teatro/federico-irazabal-dramaturgia-posmoderna_0_BkcWKREnD7e.html

STOLOVICH, Luis; Lescano, José Mourelle. (1997) La cultura da trabajo. Entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay. Editorial Fin de Siglo, Montevideo, pp. 29 – 54 y pp. 55 – 68.

TEN CATE, Ritsaert. Opening – Speech for the International Theatre Academy Ruhr. Kammerspiele Bochum, 3 de Julio 1999.

UNESCO. (2005). Formación en Gestión Cultural y Políticas Culturales Directorio Iberoamericano de Centros de Formación. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001386/138686s.pdf>

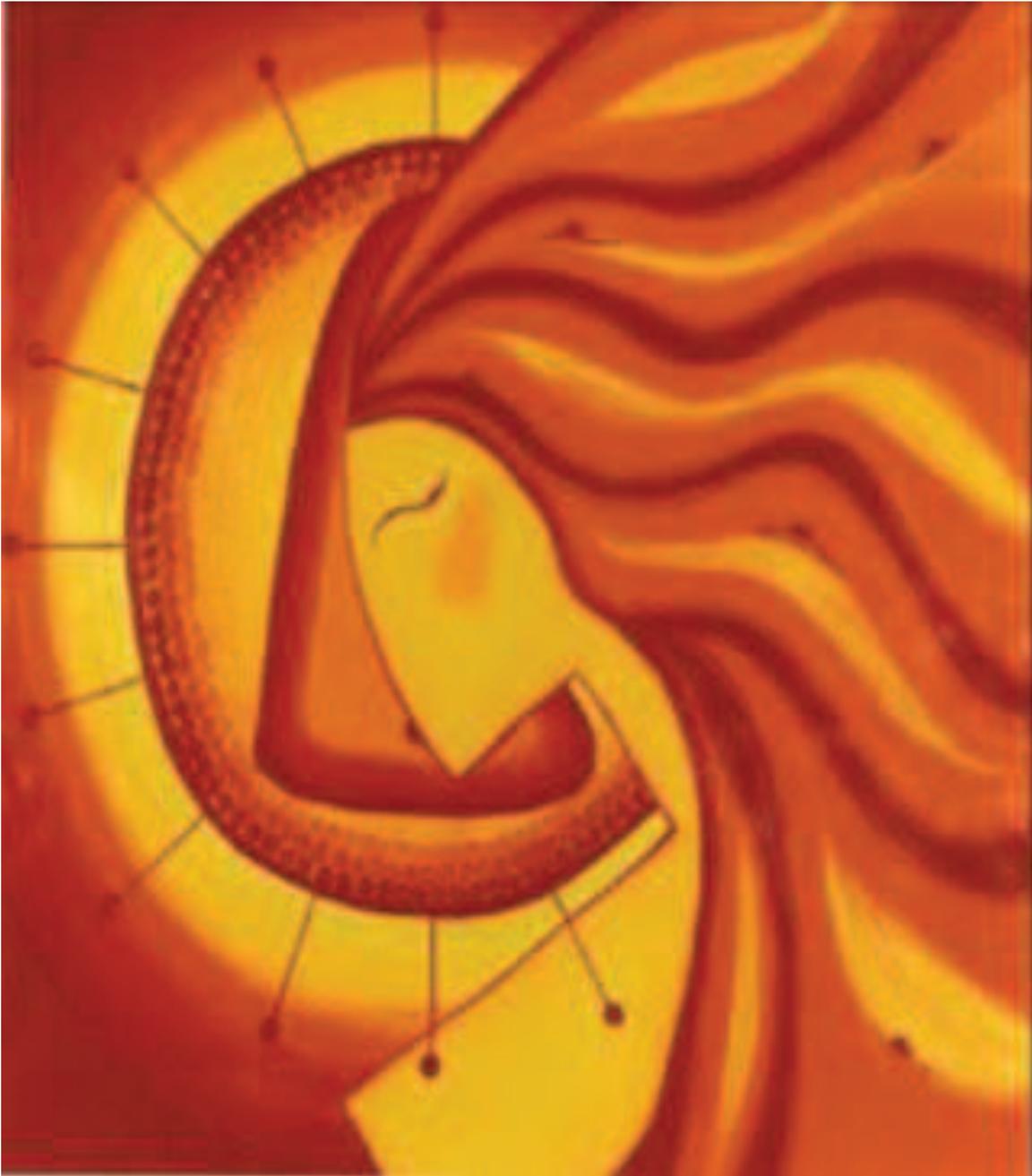
URRESTI, Marcelo. (Ed.) (2008). Ciberculturas juveniles. La Crujía, Buenos Aires.

VENTURA, Laura, (2008) La ciudad con más teatros del mundo. *Nación*, versión on line. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1074260-la-ciudad-con-mas-teatros-del-mundo>.

Anexos

Anexo 1

IMAGEN DEL CICLO DE TEATRO PRINCIPIO FEMENINO



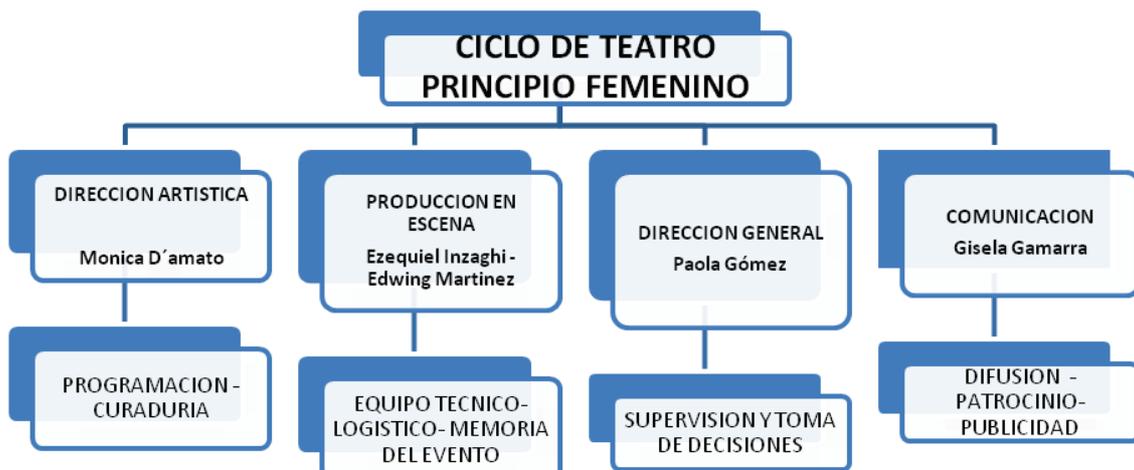
Anexo 2

CRONOGRAMA TENTATIVO

ACTIVIDADES	Junio/Oct 2011	Noviem/Dic 2011	Receso	Febrero/M ayo 2012	Junio /Ag 2012	Agosto/Sep 2012
PRE- PRODUCCION						
PRODUCCION						
POST - PRODUCCION						
EVALUACION						

Anexo 3

ORGANIGRAMA



Anexo 4

CARTA DE SOLICITUD DE AUSPICIO

CARTA DE AUSPICIO

Por medio de la presente nos dirigimos a ustedes con el propósito de comunicarles un proyecto teatral que se llevara a cabo a principios de julio en una sala de teatro de Capital Federal, donde van a participar seis (7) grupos de teatro con las siguientes obras : Baja costura, El patio, Llorar a lágrima viva, Muñecas rotas, Siesta, Spectrum Fémina.

Este ciclo de teatro “Principio Femenino” consiste en la recopilación de obras de teatro con temática femenina ,que muestra el rol de la mujer en el ámbito social, participativo y de integración en el terreno político desde una perspectiva cotidiana, que visibiliza su condición actual, su posición , sus necesidades e intereses.

La idea es poder contar con la participación de ustedes como auspiciantes de este proyecto.

De antemano quedamos muy agradecidas.

Saludos

Productoras y Gestoras

Paola Gómez Sánchez

(payohagomez@hotmail.com)

Cel. : 15 65433813

Gisela Gamarra

(gi_202@hotmail.com)

Cel. : 15 31721797

Anexo 5

GACETILLA

EL PATIO



SINTESIS ARGUMENTAL

El tema se instala en un patio común de una vivienda. Allí se encuentran Soledad, joven que lleva pocos años de matrimonio y con un hijo, y Amara, una mujer mayor que actúa como testigo de la sumisión de la muchacha al no enfrentar el maltrato verbal al que la somete su marido.

El texto, fraccionado en varias escenas, va mostrando el comportamiento de cada una de ellas, que tratan de encontrar un punto de encuentro en el tema de las plantas, pero que luego, pausadamente, deriva hacia la problemática inicial.

Dos mujeres, dos generaciones y la misma problemática: la violencia doméstica.

EQUIPO CREATIVO

AUTORES: Llanos Campos Martínez - Sulpicio Molina
INTERPRETES: Susana Falcone y Cecilia Milsztein
VOZ EN OFF: Antonio Birabent
ESCENOGRAFIA: María Paula Lipovsek
DIRECCION: Verónica Edye

TEATRO EL BUHO

Tacuareí 215

Reservas: 4342-0885

Buenos Aires – Capital Federal

Función 6 de Julio - 20 horas

Entrada Gral. : \$ 30



MUÑECAS ROTAS



SINTESIS ARGUMENTAL

La pieza está basada en el libro “El Desván” de Patricia Suárez que se encuadra sobre el comercio de personas en Argentina captadas por la sociedad Zwi Migdal desde 1880 a 1930. La obra se destaca por acercar un tema presente pero lejano para gran parte de la sociedad ya que baja a las tablas el número (3500 niños, niñas y adolescentes sufren algún tipo de violencia sexual) convirtiendo las estadísticas y las *blancas* en personas de carne y hueso. Tabita y Margot fueron engañadas y trasladadas a la capital para trabajar en un prostíbulo del centro, una se refugia en la otra, al principio mantienen ese temple de cristal para no desmoronarse, pero pronto se van dando cuenta que su llegada fue la misma y temen por su partida.

EQUIPO CREATIVO

ELENCO:

[Celeste Gerez](#) - [María Viau](#)

ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO:

María Ángeles Fiora

MUSICA ORIGINAL

Pablo Pereira

FOTOGRAFÍA

Gonzalo Facundo

DIRECCION Y PUESTA EN ESCENA

[Mauro Molina](#)

ESPACIO TEMPLUM

Ayacucho 318

Reservas: 4953 - 1513

Buenos Aires – Capital Federal

Función 18 de Julio - 21 horas

Entrada Gral. \$ 40 (2 X \$ 60)

Templum

BAJA COSTURA



EQUIPO CREATIVO

Escrita por: Soledad Galarce
Elenco: Moyra Agrelo · Soledad Galarce
Dirección: Mariano Caligaris
Producción Artística y Vestuario: Melania Lenoir
Asistencia de Dirección: Belén Paiz
Asistencia de Producción: Eugenia De Combi
Coreografía: Andrea Pacheco
Escenografía: Victoria Papurello
Música: Mora González Lobo · María Onis
Video: María Onis
Animación: Paco Muñiz
Diseño de Luces: Yamil Chapa
Diseño Gráfico: Sofía Galarce
Fotos: Belén Paiz
Maquillaje: Juan Gasparini

SINTESIS ARGUMENTAL

Delfina y Catalina son dos mujeres de clase alta que se dedican a diseñar ropa y la confeccionan en un taller clandestino. Una mañana llegan al lugar a retirar las prendas, encuentran el taller clausurado y las prendas sin coser. Después de un breve momento de desesperación deciden que ellas mismas coserán las prendas que necesitan. En ese momento se enfrentan a los problemas de los materiales, las máquinas y sus propias limitaciones.

A medida que avanzan en la costura de las prendas y se repiten las tareas una tras otra el tiempo pierde sentido y las mujeres se transforman. La tarea se hace insoportable y ya no saben hacer cuanto están ahí y cuanto falta para terminar, la identificación con los trabajadores del taller clandestino es entonces evidente y testimonial. Se suman a la narrativa textos sobre los incendios en los talleres de costura de la Triangle Company en 1911 en Nueva York y en un taller clandestino en la calle Luis Viale el 2006 en el Bajo Flores.

TEATRO EL BUHO
Tacuarí 215
Reservas: 4342-0885
Buenos Aires – Capital Federal
Función 13 de Julio - 20 horas
Entrada Gral.: \$30



LORAR A LÁGRIMA VIVA



EQUIPO CREATIVO

CREACION Y DIRECCION: Brenda Gatica
DISEÑO VESTUARIO: Paola Barrera
COMPOSICION MUSICAL: Jonathan Astete - Moises Sepúlveda
ESCENOGRAFIA: Gustavo Osses
INTERPRETE: Brenda Gatica

SINTESIS ARGUMENTAL

Llorar a lagrima viva, es una obra que se inspira en un poema de Oliverio Girondo pero que en su totalidad desarrolla mediante soliloquios cargados de reflexiones sobre el hombre y su devenir, el eterno viaje y búsqueda del sentido de la vida, tanto en términos espirituales como materiales, la dualidad del ser como principio de trascendencia del ser humano. La puesta en escena mezcla música en vivo, textos, imágenes audiovisuales, danza Butoh y Contemporánea, con una escenografía minimalista, pues el cuerpo es el que tiene el espíritu creador que comunica los variados estados de un ser humano que reflexiona y se percibe en un tiempo, espacio y estado determinado.

TEATRO EL BUHO
Tacuarí 215
Reservas: 4342-0885
Buenos Aires – Capital Federal
Función 20 de Julio - 20 horas
Entrada Gral. : \$30

22punto50



EQUIPO CREATIVO

DRAMATURGIA Y DIRECCION: Marisa Salas
INTERPRETES: María Pastur – Daniela Echarte – Mayra Aguerreberry
ASISTENCIA ESCENA: Santiago Luciani – Lito Messori
MUSICA: Sebastián Zambrana
DISEÑO DE ILUMINACION: Ricardo Sica
IMAGEN: Cristian Vega – Karina Krakoff

SINTESIS ARGUMENTAL

Género: suspenso...

Hace varias noches cada vez que me acuesto a dormir siento que alguien da vueltas alrededor de la casa... miro el reloj y marca siempre la misma hora... Una noche me levanté y llegué hasta esa ventana, es la única que no tiene rejas... cuando volví a mi dormitorio vi unas llaves puestas en la puerta del fondo... esa puerta yo no la uso...

ESPACIO TEMPLUM

Ayacucho 318
Reservas: 4953 - 1513
Buenos Aires – Capital Federal
Función 20 de Julio - 22 horas
Entrada Gral. \$ 40 (2 X \$ 60)

Templum

SIESTA



EQUIPO CREATIVO

ACTUACION: Lucrecia Carrillo:
DIRECCION Y DRAMATURGIA: Nerio Tello
DISEÑO DE LUZ Y SONIDO: Clara Ripoll
DISEÑO DE ARTE: Jorge Godoy
BANDA SONORA: Peteco Carabajal - Mora Martínez

SINTESIS ARGUMENTAL

En marzo de 2010, una mujer campesina murió frente a las topadoras que intentaban arrasar con una zona del monte santiagueño. Eli Juárez tenía 34 años y vivía en San Nicolás, a 60 kilómetros de la capital provincial. Este caso, es uno entre una veintena que sufrió en los últimos años el campesinado de Santiago del Estero.

Siesta es una propuesta teatral que intenta acercarse a ese mundo de sueños pequeños.

TEATRO EL BUHO

Tacuarí 215
Reservas: 4342-0885
Buenos Aires – Capital Federal
Función 20 de Julio - 20 horas
Entrada Gral. : \$30



SPECTRUM FEMINA



EQUIPO CREATIVO

AUTORA Y DIRECTORA: Yohana Gómez
ASISTENTE DE DIRECCION: Gisela Gamarra
ACTRICES: Liza Taylor - Adriana Villacian - Catalina Lutz
DISEÑO DE VESTUARIO: Alejandra Bregante
DISEÑO DE ESCENOGRAFIA: Jesica Dolenz

SINTESIS ARGUMENTAL

Mujer, madre, hija, guerrera, artista, tejedora y conservadora de una cultura .Impulsora de una comunidad, que va hacia al frente para rescatar al otro, que pide y reclama por obtener la libertad y la verdad. Una mujer que arriesga su vida por defender las costumbres familiares, que conserva el rito de la vida y la muerte.

Cada personaje femenino participara de la ceremonia y contara su propia historia de vida y lucha.

TEATRO EL BUHO

Tacuari 215
Reservas: 4342-0885
Buenos Aires – Capital Federal
Función 20 de Agosto - 20 horas
Entrada Gral. : \$30

Anexo 6

PAGINA FACEBOOK – CICLO DE TEATRO PRINCIPIO FEMENINO

facebook [Inicio](#)

[Promocionar página](#)

Ve tu anuncio aquí

Ciclo De Teatro "principio Femenino"

MADRYNA : BEATRIZ SEIBEL

Me gusta · A Ciclo De Teatro "principio Femenino" le gusta esto.

[Promocionar página](#)

Reciente

Fecha de creación

Ciclo De Teatro "principio Femenino"

A 63 personas les gusta esta página

Actualizar la información de la página [Suscribirse](#)

ANICRIT | La alegría por una premiación justa
www.anicrit.org

Me gusta · Comentar · Compartir

23 personas vieron esta publicación [Promover publicación](#)

Ciclo De Teatro "principio Femenino"
7 de agosto de 2012

CIERRE DEL CICLO DE TEATRO PRINCIPIO FEMENINO. (115 fotos)

CIERRE DEL CICLO DE TEATRO PRINCIPIO FEMENINO - AGRADECEMOS LA PARTICIPACION DE LOS ELENICOS - EQUIPO TECNICO - Y ORADORES — en Buenos Aires.

Me gusta · Comentar · Compartir

20 personas vieron esta publicación [Promover publicación](#)

Ciclo De Teatro "principio Femenino" agregó 45 fotos al álbum SPECTRUM FEMINA.
5 de agosto de 2012

facebook.com/CicloDeTeatroprincipioFemenino/photos/.../345264622215151/?typ...

Anexo 7

PUBLICACION DEL CICLO EN PUESTA EN ESCENA

www.puestaenescena.com.ar/novedades/1425_ciclo-de-teatro-principio-femenino.php

teatro · cine · música · literatura

Home | Teatro | Cine | Música | Puesta en Letra | Novedades | Cursos | Contacto

novedades » nota

Nos invitan a... | Publicado el 22 de junio de 2012 a las 17:45 hs.

Ciclo de Teatro: Principio Femenino

El 28 de junio se inaugura el ciclo en el que podrán verse obras de teatro referidas a la mujer en la sociedad y su visión de mundo.

Principio Femenino es un proyecto que consiste en la recopilación de obras de teatro con temática femenina, que muestra el rol de la mujer en el ámbito social, participativo y de integración en el terreno político desde una perspectiva cotidiana, que visibiliza su condición actual, su posición, sus necesidades e intereses. Los valores asociados al rol de lo femenino han sido tradicionalmente estereotipados, desde aspectos que atraviesan la vanidad, hasta la desvalorización en su quehacer en la sociedad por considerarlo actividades naturales; Ignorando que la mujer no ha dejado de desarrollar su actividad silenciosa de gran importancia en la cotidianidad y ha cumplido un rol promotor de sostén en el hogar que envuelve a la sociedad en su conjunto.

Conferencia Inaugural
Jueves 28 de junio a las 19:00

Auditorio de la sede de la **Universidad Kennedy** ubicada en la calle Bartolomé Mitre 2152 de la Ciudad de Buenos Aires

Presentación de la Propuesta "**Conferencia tópicos sobre la temática Femenina** "

Mónica D'Amato , Alcira Serna , Catalina Artesi , Lola Proaño
Coordina : Leticia Gisela Gamarra, Yohana Paola Gómez
Madrina : Beatriz Seibel

Presentación Tráiler de las obras que se presentan
Conversatorio con los directores de las obras que participan de este ciclo.

Propuesta Artística

El ciclo **Principio Femenino** consta de obras de teatro en las que su eje principal es el rol de la mujer en la sociedad y su visión de mundo. Las obras que hacen parte de este proyecto transitan por diferentes puntos de vista estéticos, enriqueciendo considerablemente la estructura de este ciclo.

El concepto es que el público se involucre, se reconozca y pueda reflexionar con las diferentes obras presentadas en el marco del ciclo, teniendo una relación de reciprocidad, haciendo un aporte importante no solo a nivel conceptual si no a nivel pedagógico.

http://www.puestaenescena.com.ar/novedades/1425_ciclo-de-teatro-principio-femenino.php

Anexo 8

INVITACION DE LA CONFERENCIA INAUGURAL DEL CICLO DE TEATRO PRINCIPIO FEMENINO



CICLO DE TEATRO "PRINCIPIO FEMENINO"

Madrina: Beatriz Seibel

Se complace invitarlos a la apertura del ciclo a realizarse en la calle Bartolomé Mitre número 2152, sede de la Universidad Kennedy en capital federal, que tendrá lugar el día jueves 28 de Junio de 2012 a las 19 hs.

La misma está integrada por 7 (siete) obras de teatro que participan del Ciclo en la presentación de funciones, en diferentes teatros de la ciudad autónoma de Buenos Aires. En esta apertura está encabezada por un conversatorio realizado por la Licenciada Mónica D'amato, la Profesora Alcira Serna, la Profesora Lola Proaño y la Profesora Catalina Artesi; grandes investigadoras y propulsoras de la temática a tratar: "El papel de la mujer en la sociedad".

Atentamente

Leticia Gisela Gamarra

Yohana Paola Gómez Sánchez

Fundación Chalupa sin Remo

Anexo 9

FICHA TECNICA:

Nombre del festival: Ciclo de teatro "Principio Femenino"

Lugar: Buenos Aires, Argentina

Fecha: del 28 de junio al 19 de Agosto

Titularidad o Institucionalidad: Privado

Perfil: Artístico (Teatro)

Financiamiento: Privado: Recursos propios, intercambios y patrocinios

Anexo 10

MESA APERTURA DEL CICLO DE TEATRO PRINCIPIO FEMENINO:



(De izquierda a derecha) Alcira Serna, Mónica D'Amato, Beatriz Seibel, Catalina Artesi.



(De izquierda a derecha) Paola Gómez Sánchez, Soledad Galarce, Verónica Edye, Mauro Molina, Nerio Tello, Marisa Salas

Anexo 11

CIERRE DEL CICLO:

El cierre se realizó el 19 de Agosto con una mesa de reflexión en la que participaron teatrologos nacionales e internacionales, seguida de la entrega de certificados.



CIERRE DEL CICLO DE TEATRO (De izquierda a derecha) Lola Proaño, Gastón Olivera.

Anexo 12

EQUIPO DE TRABAJO

Mónica D'Amato (Dirección artística: Programación y curaduría): Licenciada en Artes, con especialidad en Artes del espectáculo (Cine-teatro-danza) de la Universidad de Buenos Aires, Máster en Cultura Argentina, en el marco del convenio Fondo Nacional de las Artes-Escuela de Administración Cultural. Medalla Vitoria Ocampo a la Investigación, rubro teatro. Durante 15 años estuvo a cargo de la escuela de teatro de la Universidad Kennedy. Ha ejercido la docencia en la Universidad de Buenos Aires, Luna, Universidad Palermo; Uade. Investigadora del Getea, jefa de sección editora de la Revista teatro 21 Uba. Estuvo siete (7) años en el proyecto mujer y teatro encabezado por Beatriz Seibel, Ana María Caso, Martha Bianchi y Vivi Borge.

Gisela Gamarra (Dpto de comunicación: Difusión, patrocinio, publicidad): Licenciada en Artes y Ciencias del Teatro en la Universidad John F. Kennedy, complementando su

formación en el Teatro La Comedia (Academia Entrenarte de comedia musical), y en diferentes disciplinas como danzas árabes (Escuela Shafir), ritmos latinos, danza jazz, danza, teatro, afrocubanas y expresión corporal.

Ezequiel Inzaghi (Equipo técnico, logístico): Guionista, productor y realizador cinematográfico egresado de la Escuela Profesional de Cine de Eliseo Subiela, donde fue becado por su promedio. También es abogado. Se ha formado en dramaturgia con Ricardo Halac, licenciado en artes y ciencias del teatro de la Universidad Argentina John Fitzgerald Kennedy con especialización en dirección, crítica y gestión cultural.

En el campo de cine, en el año 2012 estrenó su primer largometraje “La Cola”, guionado y dirigido junto con el prestigioso actor Enrique Liporace y con un gran elenco: Alejandro Awada, Antonio Gasalla, Ana María Picchio, Aldo Barbero, Alberto Anchart, entre otras figuras.

Edwing Martínez (Equipo técnico, logístico – memoria del evento): Licenciado en comunicación audiovisual de la Universidad San Martín, Director y productor de Cine del BAC (Buenos Aires Comunicación), se desempeña en la realización y producción de spots institucionales y publicitarios para diferentes productoras para Colombia y Argentina.

Paola Gómez Sánchez (Dirección general del evento, supervisión y toma de decisiones): Licenciada en Ciencias del Teatro, en su experiencia profesional ha participado tanto como actriz y directora de diferentes festivales internacionales en Colombia y la Argentina, desde el 2009 produjo y dirigió diferentes muestras teatrales, ya en el año 2011 estrenó su primera obra de teatro como dramaturga y directora. Coordina el grupo Mestiza Proyecto Investigativo (Proyecto Mestiza).