Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Altos Estudios Sociales
Especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales

**Hacia una profesionalización del Teatro Independiente en la
Ciudad de Buenos Aires.**

Trabajo Práctico Final Integrador.

01 de Abril 2015
Tutor:
Oscar Moreno
Alumna:
Paula Travnik
DNI 23.995.923

INDICE

Introducción

Una reflexión acerca del trabajo

Marco Teórico

El teatro independiente

Apuntes para una breve historia

Acerca de la producción teatral

Asociaciones y organismos que concentran la actividad teatral en la Ciudad de Buenos Aires.

Alternativa Teatral

Festivales de teatro

Subsidios y apoyos económicos

Las salas de teatro independiente

Un poco de historia acerca de su existencia

Club Cultural Matienzo

Teatro Del Abasto

Elkafka Espacio Teatral

Descripción y análisis de tres modelos de gestión

Cuadro comparativo de las tres salas

¿Porque y para que profesionalizar al teatro independiente ?

Hacia una profesionalización

Bibliografía

Introducción.

Una reflexión acerca de este trabajo.

El presente trabajo intenta reflexionar sobre los niveles de profesionalización existentes, en lo que habitualmente se denomina *teatro independiente o alternativo* en la Ciudad de Buenos Aires. También propone algunas modificaciones posibles, tanto en el campo de la producción ejecutiva, como en el de la experiencia de la coordinación de las salas. Estas modificaciones apuntarían a un mejoramiento de la profesionalización en las diferentes áreas necesarias en cada proceso creativo, que tendrían como objetivo el lograr una optimización de los recursos disponibles.

En este contexto general, tendrán cabida algunas referencias históricas, necesarias para una más precisa ubicación del problema en el ámbito local actual.

Marco teórico.

El estado de situación de la actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires ha crecido nominalmente en estos últimos años. Si bien se estrenan más espectáculos año tras año, no se percibe un incremento sustancial en la cantidad de espectadores. Esta cantidad tampoco produce una mejoría notable en los niveles de calidad de los proyectos. Por el contrario, en la cartelera porteña se puede observar una oferta desmesurada de espectáculos en cartel cada fin de semana.

Esta oferta, a todas luces enorme, llama la atención por su abundancia en la comparación con otras ciudades del mundo y genera una desorientación a la hora de elegir un espectáculo.

Para avanzar en este análisis será necesario clasificar y describir brevemente los diferentes modelos de producción.

- Teatro oficial.

El modelo de producción denominado teatro oficial es el dirigido por funcionarios de las instituciones públicas. Responden a las políticas culturales de los gobiernos de la ciudad o de la nación. Las temáticas, los contenidos, los protagonistas y los presupuestos de los procesos de producción son controlados por las instituciones. Los ejemplos serían: el Complejo Teatral Buenos Aires, el Teatro Colón y el Teatro Nacional Cervantes que responden a diferentes jurisdicciones.

- Teatro comercial o empresarial.

Los Teatros Privados, comerciales o empresariales, son administrados por empresarios individuales o sociedades productoras de espectáculos. La

mayoría de ellas tienen una larga trayectoria en el medio, invierten y arriesgan capital propio o se asocian con terceros para financiar sus producciones. El principal objetivo que las mueve suele ser la rentabilidad económica. Los ejemplos podrían ser el Teatro Apolo, Multiteatro o el Maipo Teatro.

- Teatro independiente o alternativo.

El modelo de producción está constituido por grupos de personas comprometidas con una causa o formas de trabajo en común. Su funcionamiento y mantenimiento es autogestionado.

Los ejemplos podrían ser: Elkafka Espacio Teatral, Teatro del Pueblo, Andamio 90.

- Teatro amateur o comunitario.

El modelo de producción en que participan aficionados que consideran a la actividad como un pasatiempo. Grupos de centros barriales, clubes y otras organizaciones. Los ejemplos que se podrían citar serían El Grupo Matemurga o el Grupo Catalinas Sur

El teatro independiente.

La idea más establecida en la mayor parte de la sociedad es que *el teatro independiente* es el alternativo, el del circuito off. Una corriente alejada de instituciones o grupos empresarios, generada por grupos auto convocados, con propuestas artísticas contestatarias tanto en lo estético como en lo político.

El teatro independiente es, también, el que llevó la actividad teatral a los barrios, desplazando al sainete. El que incorporó a dramaturgos nacionales y extranjeros contemporáneos con mayor frecuencia. El que impulsó la práctica de nuevas técnicas de actuación y diferentes estilos dramáticos.

Del mismo modo, se lo asocia con un carácter vanguardista y alternativo, que se desarrolla alejado del lucro y el dinero y aparece asociado con la independencia económica y estética.

Curiosamente, en estas ideas establecidas parece quedar subyacente una asociación tan extraña como desalentadora para la actividad creativa. La novedad y la experimentación quedan asociadas a los bajos presupuestos, la escasez de recursos y cierta falta de profesionalismo.

Apuntes para una breve historia.

El Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires declaró el 30 de noviembre como el "Día del Teatro Independiente", mediante la ley 3475, proclamada por la Legislatura porteña, en el año 2010. La fecha rememora la fundación del mítico Teatro del Pueblo, que Leónidas Barletta fundó el 30 de noviembre de 1930.

La primera sede del Teatro del Pueblo estaba ubicada en la Avenida Corrientes al 400, en la ciudad de Buenos Aires. Allí ofreció sus primeras temporadas, desde el año 1931 hasta mediados de esa década, momento en el

cual el gobierno municipal le cedió un predio en la misma avenida en el número 1530, actualmente el edificio del Teatro San Martín. Independientemente de estos avatares edilicios, Leónidas Barletta y su grupo de teatro experimental argentino presentaron sus obras ininterrumpidamente por todo el país, en cualquier espacio que les permitiera expresarse.

El Teatro del Pueblo realizó sus propias publicaciones de textos y durante casi 50 años (1930-1975) estrenó cerca de 300 piezas. Se representaron obras de Sófocles, Plauto, Shakespeare, los más importantes autores contemporáneos como O'Neill, Strindberg, y autores argentinos de diferentes épocas tales como Raúl González Tuñón, Luis Ordaz y Luis Cané entre otros.

Posteriormente, Leónidas Barletta volcó sus ideas sobre el quehacer teatral en tres libros: "Viejo y nuevo teatro" (1960), "Manual del actor" (1961) y "Manual del director" (1969)¹. También se puede acceder a parte de los estatutos del Teatro del Pueblo a través del libro "El hombre de la campana" de Raúl Larra. Uno de sus artículos, el segundo, versa sobre los objetivos: "Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo"².

En ese mismo período que finaliza hacia fines de los 70, se crearon elencos como "La Máscara", el "Grupo Juan B.", el "Teatro Popular Fray Mocho" dirigido por Oscar Ferrigno, el "Nuevo Teatro" de Alejandra Boero y Pedro Asquini, "Los Independientes", reunidos por Onofre Lovero, y también instituciones como el Instituto de Arte Moderno (IAM), la Organización Latinoamericana de Teatro (OLAT) y el Teatro Estudio³.

El golpe de Estado de 1943, con la caída de Castillo y la instauración de un gobierno militar, trajo el fin del permiso otorgado por la Municipalidad para el usufructo del predio ubicado sobre la Avenida Corrientes. No obstante rápidamente el Teatro del Pueblo encontró un nuevo espacio, el que lo albergaría hasta nuestros días, en Diagonal Norte al 900.

El crac de Wall Street y la enorme crisis económica mundial del año 30' tuvo fuertes repercusiones en la Argentina. La caída de la actividad teatral comercial, que acompañó a una importante disminución en el empleo y en el poder adquisitivo, el nacimiento del cine sonoro y el auge de los novelones radiales formaban parte del contexto histórico en el que emergió el teatro independiente en Buenos Aires⁴.

Rubens Bayardo sostiene que los "primeros grupos de *teatro independiente*' surgieron en los años treinta cuando por efecto de la crisis, las

¹ Raúl Larra El hombre de la campana. Ed. Conducta. Buenos Aires (1978) p. 93.

² Raúl Larra El hombre de la campana. Ed. Conducta. Buenos Aires (1978) p. 81

³ Osvaldo Pellettieri. Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976) p.102-104

⁴ Raúl Larra El hombre de la campana. Ed. Conducta. Buenos Aires (1978) p. 104.105.

dos terceras partes de los actores quedaron desocupados”⁵.

Acerca de la producción teatral.

La producción teatral es el procedimiento que comienza en el inicio mismo de un proyecto escénico, incluso mucho tiempo antes del primer ensayo y que abarca, en su amplio desarrollo, tanto la creación artística como la realización técnica, entre otras muchas actividades.

También se podría definir, más específicamente, como lo hace Marisa de León: es un proceso generado por la actividad conjunta de los equipos de trabajo, donde confluyen prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión. Dicho proceso debe realizarse mediante procedimientos planificados para lograr un producto cultural que logre expresar ideas, valores, actitudes y creatividad artística, y ofrezca entretenimiento, información o análisis⁶.

En general no se le reconoce a quienes llevan adelante estas tareas, la jerarquía de la que gozan quienes ocupan otros espacios dentro de un trabajo colectivo. Es frecuente la subestimación de las necesidades de formación y actualización necesarias para cumplir con solvencia con las funciones que se desempeñan en este rol.

Sin embargo, el rol del productor en el teatro independiente se ha ido imponiendo con el correr de los años y hoy no se concibe un proyecto teatral sin un productor ejecutivo que lo haga viable. La tarea del productor es literalmente hacer posible, concretar el proyecto. Es viabilizar los criterios artísticos y estéticos del director y de su equipo de trabajo.

Su función será entonces la de traducir las ideas del equipo creativo, con una metodología de trabajo dinámica y específica para cada proyecto, transformándola en acciones posteriores planificadas y concretas.

Toda producción deberá tener una lógica en su proceso y en la secuencia de acciones a llevar a cabo: analizar, diseñar, planificar, organizar, presupuestar, financiar, ejecutar y explotar. También la persona o el grupo a cargo de la propuesta tienen que tener precisión en la comunicación y definición clara en cada una de las premisas, para involucrar de manera certera a otras personas u organizaciones en el planteo y la concreción del proyecto. El objetivo será evitar el voluntarismo que muchas veces produce una inconducente confusión en los grupos de trabajo. Que “todos hagan de todo” de manera desorganizada y caótica solo produce dispersión y frustraciones. Deberá promoverse un verdadero trabajo en equipo con roles definidos y específicos.

Marisa de León hace referencia a las relaciones de los grupos: “Muchos de los problemas o confusiones que se generan al interior de un grupo artístico tienen que ver con las responsabilidades que le competen a cada persona y a

⁵ Rubens Bayardo “La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento” en Cuadernos de Teatro nº 8. Buenos Aires (2008) p.35.

⁶ Marisa De León. Espectáculos Escénicos –Producción y difusión. Colección Intersecciones. México (2011).p.21.

cada equipo de trabajo. La definición de las actividades y los ámbitos de competencia deben ser definidos desde el inicio del proyecto para evitar malos entendidos, estas aclaraciones deben ser planteadas por el director y el productor”⁷.

En el ámbito teatral la mayoría tienen infinidad de ideas pero solo pocos logran convertirlas en proyectos. Algunos de estos proyectos serán simples, otros complejos, algunos individuales y otros grupales. Pero para todos se deberían plantear metas y objetivos a alcanzar. Metas y objetivos realizables, posibles. Un proyecto teatral debe presentar, indudablemente, un desafío, pero a la vez debe ser factible de realizar.

Resulta interesante en este contexto y para comprender el fenómeno del teatro independiente, hacer referencia a un tema fundamental: los sistemas de producción teatral.

Estos sistemas pueden definirse, siguiendo el pensamiento de Gustavo Schraier, como “un conjunto de actividades productivas que un grupo humano (en este caso, la organización teatral) coordina, dirige y ejecuta de acuerdo a sus objetivos, cultura y recursos, utilizando prácticas acordes al entorno en el que se desenvuelve”⁸

El sistema de producción pública es el modelo de las instituciones públicas. Generalmente se realiza en espacios oficiales con presupuestos del Estado.

El sistema de producción privada o empresarial arriesga capital propio o de terceros para poder financiar los proyectos. El inversor ocasional es en general un empresario de rubros alejados de las artes escénicas, que tentados por el reconocimiento público, o simplemente por la rentabilidad de la inversión incursiona en un terreno diferente.

Los sistemas de producción alternativos o independiente están generalmente basados en la autogestión con sistemas de trabajos cooperativos.

Asociaciones y organismos que concentran la actividad teatral en la Ciudad de Buenos Aires.

En la ciudad coexisten distintas organizaciones, asociaciones, movimientos, organismos y festivales propios de la actividad teatral. Estas fueron adquiriendo a lo largo del tiempo su propia identidad y en el caso de los festivales su público cautivo.

- **ARTEI** (Asociación Argentina de Teatros Independientes)

La Asociación Argentina de Teatros Independientes (ARTEI) es la entidad que

⁷ Marisa De León. Espectáculos Escénicos –Producción y difusión. Colección Intersecciones. México (2011) p. 99.

⁸ Gustavo Schraier .Laboratorio de producción Teatral I. Técnica de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos. Atuel. Buenos Aires (2008) p. 25.

desde hace más de diez años trabaja con las necesidades de los espacios teatrales alternativos realizando acciones conjuntas, incluso desde la diversidad que los caracteriza . La integran más de ochenta salas teatrales heterogéneas, diversas y originales en las que se produce , se enseña y se simboliza la mayor parte de ese fenómeno cultural que es el teatro independiente. Los teatros que componen ARTEI están profundamente comprometidos con los lenguajes y las experiencias teatrales que allí se conforman.

- **AADET**(Asociación Argentina de Empresarios Teatrales y Musicales)⁹

Es una asociación que existe desde el año 1917 que reúne a los empresarios , productores teatrales y de música de todo el país. Se constituye para gestionar, asesorar y promover las diferentes actividades de sus miembros. En la Ciudad de Buenos Aires son veintidós las salas registradas en AADET.

- **ESCENA** (Espacio Escénicos Autónomos)¹⁰

A mediados del año 2010 surge un movimiento de algunas salas con características distintas a las de ARTEI, con el objeto de impulsar un programa de reflexión y acción en torno a la problemática jurídica, económica y estética de la actividad teatral en la ciudad de Buenos Aires. Entendiendo que los requisitos estipulados en la ley 2542/07¹¹(para salas de existencia posterior al 14/12/2006), no favorecen el surgimiento y desarrollo legal de espacios escénicos no comerciales . Actualmente veintidós salas integran este movimiento en la Ciudad de Buenos Aires.

Según los registros de Alternativa Teatral en el año 2014, se estrenó en las 386 ¹²salas que tiene la Ciudad de Buenos Aires al menos un espectáculo en cada una. Algunas de las salas existentes no están contenidas en ninguna de las asociaciones anteriormente mencionadas, como el Teatro del Abasto, el Centro Creativo Cabildo, El Tinglado, Hasta Trilce entre otras.

En la ciudad, el Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA), creado en el año 2000, reúne a los teatros del área del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad. Estos cinco teatros públicos son: el Teatro San Martín, el Teatro de la Ribera, el Teatro Presidente Alvear, el Teatro Regio y el Teatro Sarmiento. El Teatro Colón depende también del Gobierno de la Ciudad, es independiente de la administración del Complejo Teatral y cuenta con una sala principal con capacidad para 2.478 espectadores. Tiene un importante número de sponsors que lo benefician.

El Teatro Nacional Cervantes es el teatro de la ciudad que depende del Ministerio de Cultura de la Nación. Tiene tres salas donde se desarrollan diferentes actividades: Sala María Guerrero, Sala Orestes Caviglia, y la Sala

⁹ <http://www.aadet.org.ar/quienessomos.asp>

¹⁰ <http://www.escena.cc/que-es-escena>

¹¹ <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2542.html>

¹² <http://www.alternativateatral.com/estadisticas.asp>

Luisa Vehil.

La enumeración de los espacios en los que se practica la actividad teatral en la ciudad debería considerar también, a los centros culturales barriales administrados por el gobierno de la ciudad, los dependientes de universidades y las salas de organizaciones intermedias como clubes y sociedades de fomento.

Alternativa teatral¹³.

Las tendencias originadas en los cambios promovidos por la aparición de la tecnología digital, Internet y los diferentes sistemas de comunicación que utilizan las diversas redes sociales se hicieron notar, también, en la venta de entradas en el mundo del espectáculo.

Javier Acuña crea, justo con el cambio del milenio, en 2000, Alternativa Teatral. Esta página Web proporciona las herramientas para poder utilizar un sistema de reservas para la boletería, venta de entradas, publicación de los talleres y promoción de los diferentes espectáculos. De esta manera, algunas salas comienzan a utilizar el ticket electrónico, la venta anticipada y nuevos medios de pago como tarjetas de crédito y débito.

Festivales de teatro.

El FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) tuvo su primera edición en el año 1997 como un espacio de la muestra de las expresiones más importantes del arte escénico contemporáneo. A lo largo de los años se constituyó como uno de los más importantes de América Latina.

Cada dos años durante casi dos semanas se programan espectáculos nacionales e internacionales de diferentes estéticas y tendencias del teatro, la danza, las artes visuales y sonoras. En el año 2013 convocó a 74.000 espectadores se programaron 20 espectáculos internacionales y 35 obras nacionales, 16 ya estrenadas y 19 proyectos presentados en co producción por otras instituciones ¹⁴.

Dentro de los festivales de teatro se encuentran dos más que los caracterizan por estar organizados de manera privada, uno por Escena (Espacio Escénicos Autónomos) que se viene desarrollando desde el año 2010. En el año 2014 tuvieron su quinta edición. La misma se desarrolló del 3 al 7 de noviembre, en el que se realizaron mesas de debate, talleres, obras de danza y de teatro en las salas que se encuentran contenidas por Escena¹⁵.

Y el festival El Porvenir que lo produce Efimero/Club Cultural Matienzo desde el año 2009. Es un festival que se extiende por un mes, en el que en general se

¹³ <http://www.alternivateatral.com/>

¹⁴ <http://festivalesanteriores.buenosaires.gob.ar/fiba/home13/web/index.php/es/index.html>

¹⁵ <http://www.escena.cc/page-2>

programan doce obras, de directores de teatro de menos de treinta años de edad. La particularidad de este festival es que no cuenta con un programador, sino que los mismos directores que participan cada año son los que eligen a los que ocuparan su lugar el año siguiente¹⁶.

Subsidios y apoyos económicos.

Hacia fines de los años 90 se crearon por Ley los organismos de apoyo y fomento a la actividad teatral nacional, primero, y a la porteña después, que se incorporaron al ya existente Fondo Nacional de las Artes (FNA). Estos organismos son: el Instituto Nacional del Teatro (INT) creado en 1997 tras la aprobación de la Ley 24.800 o Ley del Teatro¹ y su Decreto Reglamentario 991/97¹⁷ y, en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, Proteatro, que fue creado en 1999 a través de la Ley 156¹⁸.

El Instituto Nacional del Teatro fue creado para la promoción y apoyo a la actividad teatral en todo el país. Es un organismo público nacional que goza de autarquía administrativa y funciona bajo jurisdicción del Ministerio de Cultura de la Nación. Su presupuesto es fijado por el Ministerio de Economía de la Nación, y se conforma por el 10% de la recaudación de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA), además de contar con un porcentaje proveniente de la recaudación de la Lotería Nacional. El dinero es transferido en cuotas trimestrales desde la Cuenta Única del Tesoro, creada por la Ley de Administración Financiera.

El Instituto le da prioridad a las obras de autores nacionales y a los grupos que las representen. También fomenta las actividades teatrales a través de concursos, certámenes, muestras y festivales. Otorga premios y becas anuales, estimula la conservación y la creación de espacios teatrales, e intenta difundir el conocimiento del teatro, su enseñanza, su práctica y su historia.

Proeatro, es el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no oficial de la Ciudad de Buenos Aires, que depende del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, tiene por finalidad, entre otras cosas, otorgar subsidios a las salas teatrales no oficiales para su funcionamiento o equipamiento, a grupos estables y grupos eventuales de teatro mediante análisis y selección de las propuestas presentadas en las convocatorias anuales que realiza dicho organismo.

Las salas teatrales deben estar domiciliadas en la Ciudad de Buenos Aires y haber sido registradas previamente en este Instituto, la certificación de este registro, les permite a dichas salas tramitar la exención del pago de impuestos, tasas y contribuciones en la Dirección General de Rentas. Los subsidios solicitados por las mismas podrán ser utilizados para infraestructura, equipamiento o funcionamiento.

¹⁶ <http://elporvenir.bugs3.com/>

¹⁷ <http://www.inteatro.gov.ar/2008/institucional-leyes-2.php>

¹⁸ <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley156.html>

En cuanto a los Grupos Estables o Eventuales, los primeros deben estar previamente registrados en el Instituto, y ambos pueden solicitar subsidios para producción de obras a estrenar en el año de la convocatoria y cuyas representaciones se realicen en la Ciudad de Buenos Aires. Los grupos estables pueden además requerir subsidios para la adquisición de equipamiento técnico. Con respecto a los Proyectos Especiales, éstos pueden ser solicitados por personas físicas o jurídicas para la realización de proyectos consistentes en promover y fomentar la actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires, como por ejemplo proyectos de investigación, publicación de libros, organización de festivales y congresos, etc.

El Fondo Nacional de las Artes fue creado como un organismo con autarquía financiera e independencia política por ley 1224/58¹⁹, con el objeto de formar un sistema financiero para prestar apoyo y fomentar diferentes disciplinas artísticas en todo el país. El Fondo se maneja con recursos provenientes de los derechos de autor de obras caídas del dominio público por la resolución 15850/77²⁰, compone un sistema financiero que actúa como una unidad recaudadora que distribuye y administra los fondos recaudados, promoviendo de esta manera las diferentes actividades culturales en todo el país.

En los últimos años y después de largos debates sobre una legislación que fomente el apoyo económico privado a las actividades culturales y artísticas, en el año 2006 se concretó la llamada Ley de mecenazgo, (ley 2264²¹) que se reglamentó recién en 2008 en la Ciudad de Buenos Aires. Es una manera de financiar actividades culturales a través de un incentivo fiscal, a través de este régimen los contribuyentes que tributan en el impuesto sobre los ingresos brutos, pueden destinar parte del pago de los mismos a apoyar proyectos culturales, solo se puede destinar una parte pequeña de la contribución neta.

El mecenazgo es para todo tipo de proyectos culturales, que son evaluados por el Consejo de Promoción Cultural, compuesto por miembros permanentes, y por un grupo de consejeros alternos por disciplina que son elegidos por el procedimiento que establece la ley. Una vez que se seleccionan los proyectos se publican en la Web de AGIP (Administración General de Ingresos Brutos)²² y de esta manera pueden ser favorecidos por alguna de las empresas contribuyentes que tengan domicilio fiscal en la Ciudad de Buenos Aires.

Al relevar y analizar el crecimiento de obras estrenadas y de nuevas salas que abrieron sus puertas cada año, queda fuera de discusión, la

¹⁹ <http://sinca.cultura.gob.ar/sic/gestion/legislacion/ley.php?id=535>

²⁰ <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/verNorma.do;jsessionid=C984BB36C56A4035B4F3F4847BC7CFBC?id=195433>

²¹ <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2264.html>

²² <http://www.agip.gov.ar/web/>

necesidad de la existencia de estos organismos. El apoyo y fomento conjunto de los campos público y privado, como en el caso de la Ley de mecenazgo, resultan indispensables para una actividad cultural ajena a las orientaciones dictadas por el mercado, sus consignas y protagonistas. Los espectáculos comerciales y el funcionamiento de sus salas se montan, claramente, con una lógica de riesgos y beneficios económicos, distinta a las del teatro independiente.

Las salas de teatro independiente. Un acercamiento a su historia.

En numerosas piezas de promoción de la Ciudad de Buenos Aires se utilizan frases como “*Buenos Aires, la Capital del Teatro*” o “*Buenos Aires, la ciudad con más teatros del mundo*”. Resulta paradójico que se utilicen estas expresiones publicitarias, ya que los Gobiernos no han hecho oído a la larga historia de precariedad en cuestiones de normativas legales que caracterizo la vida de los teatros independientes. Por un lado los Gobiernos ponderan y utilizan como eslogan de promoción la cita de esta actividad. Por el otro, generalmente traban las normativas que posibilitarían su funcionamiento dentro de los márgenes de la legalidad y retacean el apoyo económico que necesita esta actividad. Sería interesante revertir esta actitud paradójica por parte de las autoridades públicas.

Los teatros independientes surgieron, como ya se comentara, con el deseo de experimentar, habitar la escena, investigar sobre lenguajes y, en el espacio, avanzaron sobre casas chorizos, fábricas abandonadas, estudios de teatro, salas de ensayos, galpones y cuartitos del fondo. Frente al vacío legal y frente a la necesidad de ser reconocidos de un modo institucional se tramitaron algunas habilitaciones como Club de Cultura, o en algunos casos como Instituto de Enseñanza (años 2000 y 2001). En las leyes de esos años no existía la figura del “teatro independiente”. Las tipos legales utilizados en ese entonces no incluían, de hecho, las particularidades de este tipo de espacios, ni de las personas que le daban vida como protagonistas o espectadores.

Un hito en el desarrollo de esta historia se produjo el 30 de diciembre de 2004, con el incendio del local Cromañón. En ese momento se visibilizó, de manera dramática, la paradoja. Numerosas salas recibían subsidios del propio Gobierno de la Ciudad, sin contar con habilitación alguna. Se sancionó entonces el Decreto de Necesidad y Urgencia 01-2005²³ que obligaba a las salas a observar medidas mínimas de seguridad y salubridad, tales como matafuegos, señales que identifiquen las puertas de salida, higiene general, botiquín de primeros auxilios y plano de evacuación, entre otras. La sanción de ese decreto impedía que los inspectores pudiesen clausurar las salas y funcionó como un paraguas legal mientras se trabajaba en la elaboración de normativas de fondo, inexistentes hasta ese momento.

²³<http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/poderdepolicia/espectaculos/index10.htm>

Finalmente a fines del año 2006 se sancionó la ley 2.147²⁴ que estableció requisitos y reguló el funcionamiento de las salas de teatro independiente; con esta norma se contempló la situación de todas las salas de teatro que hubieran iniciado su actividad antes de la fecha de su sanción. En mayo del año 2007 se incluyó la figura de Teatro Independiente en el Código de Planeamiento Urbano Ley 449, capítulo 1.2²⁵. Se produjo un nuevo paso adelante en el reconocimiento de la actividad.

En el año 2007, después de largas discusiones y debates en la Legislatura Porteña, se sancionó la ley 2.542²⁶. Se creó la denominación “*Sala de teatro independiente*” que regula la habilitación de las nuevas salas. Sin embargo, esta ley no tuvo el consenso de los representantes de ARTEI (Asociación Argentina de Teatro Independiente) ya que la misma aumentó desmedidamente los requisitos, las reglamentaciones y las condiciones edilicias, haciendo muy costoso el mantenimiento de salas existentes y la creación de nuevos espacios.

En el año 2010 surgió nuevamente una prórroga del DNU 002/010²⁷. El Instituto Nacional de Teatro (INT) estableció un subsidio de Adecuación de Sala o Espacio de Teatro Independiente para Habilitación de modo que las salas preexistentes a la ley 2.542²⁸ puedan llevar a cabo las modificaciones edilicias necesarias y cumplir con los requisitos de la ley 2.147²⁹ del 2006.

Al momento, aún no hay cifras ni datos que actualizados que ofrezcan una cierta credibilidad acerca de la cantidad de las salas habilitadas y que se encuentren en trámite de habilitación. Será función de Proteatro y de ARTEI elaborar un relevamiento de la situación actual.

Las últimas cifras que se conocen sobre salas en la Ciudad de Buenos Aires son, son las del Informe del año 2014 del Observatorio de Industrias Creativas acerca del Teatro en la Ciudad de Buenos Aires. Se cuentan 95 salas de teatro independiente y 454 carpetas de proyectos de grupos de teatro que recibieron subsidios en el año 2012. Se registraron, también, 164 salas no oficiales (entre las comerciales y las independientes), 80 de las cuales pertenecen a la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI)³⁰.

En una nota del diario La Nación, del 21 de marzo de 2015, Alejandro Cruz escribe al respecto una nota titulada “*El tema de la habilitación, el cuento que no acaba*”³¹, comentando un comunicado de ARTEI en donde se refiere la

²⁴ <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2147.html>

²⁵ <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2322.html>

²⁶ <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2542.html>

²⁷ <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/anexos/dnu002010.html>

²⁸ <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2542.html>

²⁹ <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2147.html>

³⁰ El teatro en la Ciudad de Buenos Aires. Informe 2014. Observatorio de Industrias

Creativas. Página.9. http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/informes_2014_teatro_en_la_cdad_de_bsas.pdf

³¹ <http://www.lanacion.com.ar/1777907-el-tema-de-la-habilitacion-el-cuento-que-no-acaba>

inexistencia de trabajo en conjunto entre la UPE (Unidad de Proyectos Especiales) y las salas para poder lograr un acuerdo en los requisitos de las habilitaciones. En la nota se informa que la mesa de trabajo dejó de funcionar a comienzos de 2014 y a partir de entonces se ha producido el rechazo del pedido de habilitación de salas tan emblemáticas como Andamio 90, El portón de Sánchez y El Excéntrico de la 18.

En conclusión, se puede afirmar que pasaron más de 10 años y los marcos normativos que regulan el funcionamiento de las salas de teatro independiente siguen sin ser claros y no tienen en cuenta la especificidad de la actividad que se desarrolla en esos ámbitos.

Aún no aparece la voluntad de transformar en política cultural de estado la legitimación y la legalidad de estos espacios. Hasta el momento, solo sigue habiendo voluntad para repetir el slogan: “Buenos Aires, la Capital del Teatro”.

Club Cultural Matienzo Teatro del Abasto Elkafka Espacio Teatral

Descripción y análisis de tres modelos de gestión.

Durante el año 2014 se entrevistó para este trabajo a tres personas del ámbito teatral que manejan sus salas en la Ciudad de Buenos Aires³². Norma Montenegro del Teatro del Abasto, Paula Baró del Centro Cultural Matienzo (CCM) y Gabriel Cabrera en representación de la Cooperativa Elkafka Espacio Teatral.

Más allá de las diferencias en la gestión y en las características generales que poseen estas salas, tienen dos problemáticas en común. La primera es el bajo monto de los recursos para mantener a lo largo del tiempo a personas con experiencia, con un salario mensual que les permita poder dedicarse con el tiempo y la dedicación suficiente. La segunda es el escaso nivel de profesionalismo de los elencos que se presentan.

En el día a día de una sala es común que las actividades que deberían llevarse adelante entre dos personas sean centralizadas en una. Esa persona que vende las entradas en la boletería, y atiende el bar, luego estará pendiente de las necesidades del elenco en el momento del armado para la función, abrirá la puerta, controlará el acceso y cortará las entradas una vez que la sala este lista para comenzar.

Como se cita esta situación, se podrían mencionar otras tantas más. La falta de regularización laboral que tienen frecuentemente las personas que trabajan en estos espacios, la rotación de personal y la poca capacitación para las tareas a cumplir son sólo algunas más. La precariedad del mantenimiento de las salas, la falta de limpieza del hall, de los camarines, de los baños y de la

³² Las entrevistas se realizaron en octubre 2014, dentro del marco de una clase de la materia Gestión de Proyectos II de la Carrera de producción de espectáculos en la Universidad de Palermo.

platea, son parte de las cuestiones mejorables sin una gran inversión. La incomodidad de algunas gradas, deficiencias del cableado, precariedad de la cabina, de las consolas, y artefactos de iluminación, requerirían una inversión de mediano volumen. A esto se suman las inciertas y numerosas contingencias de un espacio público.

El Centro Cultural Matienzo se mudó recientemente a una nueva sede. Funciona ahora en una casa de tres plantas en el barrio de Villa Crespo. La gran inversión necesaria para reacondicionar el espacio permitió negociar un contrato de alquiler por 6 años de permanencia. El gasto realizado en esta mudanza excede cualquier tipo de subsidio o préstamo solicitado (dos millones de pesos aproximadamente).

El Teatro del Abasto, por su parte, lleva varios años alquilando e intentando comprar el inmueble en el que funciona sin tener éxito. La consecuencia de esta situación es la reducción en la extensión del proyecto en el tiempo.

Elkafka Espacio Teatral alquila desde el año 2008 a los herederos de uno de los propietarios. La renovación de ese alquiler estaría llegando a su finalización a fines de 2015. La situación es similar.

Este es un punto más para tener en cuenta a la hora de proyectar a largo plazo, ya sea para mejorar la infraestructura, remodelar o acondicionar. Los espacios en el circuito independiente se convierten en transitorios por esta falta de seguridad en la renovación de los contratos de locación.

La estructura del Centro Cultural Matienzo es compleja, en lo que se refiere a la organización interna, por la variada oferta de actividades, la diversidad en la programación, y la cantidad de servicios ofrecidos. El proyecto es singular: ellos mismos se definen como un Club Cultural³³ no es solo una sala de teatro convencional. Las casi 80 personas del equipo, se organizan en dos áreas principales: una de producción artística y otra de producción ejecutiva.

La primera está conformada por la actividad teatral, las artes visuales, radio, medios audiovisuales, diseño gráfico, música y literatura.

La segunda, la ejecutiva, está compuesta por comunicación, diseño gráfico y producción general. Son quienes producen, con una forma de trabajo transversal, el diseño y la comunicación de la producción artística. Esta amplia organización requiere una elevada cantidad de personal. Paula Baró comenta que la forma que encontraron de profesionalizar el espacio, fue la de establecer un sueldo mensual a cada uno de los jefes de las áreas ya descritas. De esta manera lograron intensificar el compromiso con la tarea cotidiana.

En cambio, la organización del Teatro del Abasto es bastante sencilla: Norma Montenegro, única directora artística y productora del teatro, es acompañada por un personal reducido que se encarga de la boletería y de la parte técnica. La estructura del teatro queda compuesta, entonces, por solo tres personas: ella, una boletería, y un técnico que opera en todas las funciones. Al programar únicamente espectáculos teatrales o de danza, El

³³ <http://ccmatienzo.com.ar/wp/hacemos/>

Teatro del Abasto³⁴ no tiene la necesidad de cubrir otros horarios, por fuera de los de las funciones, disminuyendo la cantidad de horas de uso de la sala. La directora afirma que necesitaría tener dos personas más en el staff. Una para que lleve adelante el área de prensa y comunicación de la sala y otra para que atienda el bar del teatro, un servicio que en este momento se encuentra casi desatendido.

Elkafka Espacio Teatral tiene una estructura pequeña también, pero con roles más definidos según explica Gabriel Cabrera, que desde hace diez años integra la cooperativa de trabajo junto con Rubén Szuchmacher, Graciela Schuster y Paula Travník. La actividad está dividida en dos áreas: una artística y otra de servicios. En la artística participan, en roles que se definen según el proyecto, los integrantes de la cooperativa. Seleccionan las obras a presentar, discuten y resuelven acerca de los talleres y de los docentes que dictarán los cursos cada año. En el área de servicios, después de una experiencia de varios años de cubrir horarios nocturnos, ensayos, talleres, etc., concluyeron en que lo mejor para la organización era formar un equipo, capacitar a tres personas que de manera rentada cubren los diferentes horarios y actividades de la sala. Lograron optimizar, de esta manera, la disponibilidad de los miembros de la cooperativa, para que puedan canalizar su tiempo y energía en la dirección y supervisión del proyecto.

Este sistema, el de armar equipos de trabajo rentados, integrados por personas que de manera directa o tangencial se interesan por el teatro, aparece como una de las formas viables de profesionalización.

La otra problemática en común es la falta de profesionalización de los elencos, teniendo en cuenta su metodología de trabajo y los resultados finales que obtienen. La falta de productor, en la mayoría de los elencos, dificulta la fluidez en la relación profesional con las salas.

Los tres espacios concuerdan en un análisis que enumera algunas falencias experimentadas habitualmente. Las más importantes son: la falta, en la propuesta de los elencos, de una planta escenográfica con medidas claras. La falta de una planta de luces y el no poder evaluar y luego ajustarse a un tiempo de armado y desarmado de la escenografía. La falta de compromiso con lo pactado acerca del ingreso al teatro de elementos de escenografía, utilería etc. La mayoría de los elencos no tienen personal técnico que pueda resolver cuestiones de montaje, ni un interlocutor único que se ocupe de establecer la comunicación con la sala y con el resto de los integrantes del elenco. Esto genera malos entendidos y falta de coordinación en la elección de horarios para los días de funciones y ensayos. El armado de gacetillas y de piezas gráficas para la comunicación son vistas como tareas menores y no se encarán con la dedicación debida. Esto recarga las tareas de las salas, que terminan generalmente resolviendo estas cuestiones con mecanismos de trabajo más aceitados. Otras dificultades a tener en cuenta en esta relación entre los espacios y los grupos que encarán cada proyecto son la impuntualidad en el comienzo de las funciones, la cantidad excesiva de invitados sin cargo que muchas veces se pretende y la escasa participación en la promoción de las

³⁴ <http://www.teatrodelabasto.com/#obras>

obras, que termina produciendo, muchas veces, poca convocatoria y falta de público.

En el caso del Centro Cultural Matienzo, se realizan numerosas actividades con grupos de música, proyecciones de películas y elencos de teatro que cada área maneja con cuidada rigurosidad en los horarios, en las fechas, y en una detallada promoción e información general de lo que ocurre en cada área. Esto resulta fundamental para adquirir y sostener una convivencia armoniosa entre las diferentes disciplinas. En el área de teatro se programan, por ejemplo, ocho únicas funciones.

El Teatro del Abasto ofrece una función semanal, de cada obra. Normalmente se firma un contrato renovable cada dos meses, la directora aclara que los elencos deciden cuando terminar con la temporada, pero queda cubierta con un seguro de sala equivalente a diez entradas generales. Como directora artística confía en la permanencia de los espectáculos en cartel y ha producido numerosos re-estrenos a lo largo de los años. Algunos ejemplos son las obras de la compañía La Fronda, con textos de Alejandro Acobino, *Rodando* (temporada 2007, 2012, 2013, 2014)³⁵, *Absenta* (temporada 2010, 2011, 2012, 2013, 2014)³⁶, *Hernanito* (temporada 2010, 2012, 2013, 2014)³⁷ o *Lote 77* de Marcelo Mímino (temporada 2008-2009-2010-2011)³⁸

El equipo de Elkafka Espacio Teatral una vez que elige el proyecto le ofrece al elenco la posibilidad de hacer más de una función semanal. Se alejan las desventajas de la dispersión en la promoción de la programación, logrando una mayor focalización en cada uno de los espectáculos y también se facilitan aspectos operativos como el guardado de una menor cantidad de escenografías dentro del teatro. Los elencos en general, cuenta Gabriel Cabrera, no son muy proclives a tener más de una función semanal, desconfiando de su poder de convocatoria. El contrato en Elkafka es por doce funciones, con la posibilidad de renovación si la obra tiene buena aceptación. Otra dificultad surge por la falta de entendimiento entre directores y escenógrafos acerca de las dimensiones de sala y escenografía. Se pueden proyectar, así, escenografías de medidas descomunales para una sala de 60 personas. Esto perjudica el funcionamiento de la sala, la convivencia con los horarios de los demás elencos y satura el espacio destinado a depósito.

El esquema que sostienen las obras del teatro independiente de realizar solo una función semanal, dificulta el rendimiento de los actores y sus personajes: en muchos casos, los actores realizan en un mismo fin de semana varias funciones de diferentes obras, asegurándose solamente que no haya coincidencia en los horarios. Más de una vez me ha pasado que el saludo a un actor amigo que acaba de terminar la función, se debe hacer a las apuradas ya que hay un taxi esperándolo para trasladarlo a otra sala donde en media hora se encontrara actuando en la piel de otro personaje, distinto al que acaba de realizar.

³⁵ <http://www.alternivateatral.com/obra7538-rodando>

³⁶ <http://www.alternivateatral.com/obra16288-absentha>

³⁷ <http://www.alternivateatral.com/obra16560-hernanito>

³⁸ <http://www.alternivateatral.com/obra10193-lote-77>

Esta modalidad dentro del teatro independiente ha ido desarmando los grupos estables, las compañías, los espacios de pertenencia. También se fue debilitando la militancia del concepto del viejo teatro independiente, del impulso creativo y artístico que tuvo en otras épocas. Pareciera que actores y directores no se sienten plenos en el marco de un solo proyecto que les exige dedicación y compromiso; la idea que prevalece es la de estar en varios proyectos con características distintas, con salario asegurado y en los diferentes circuitos teatrales. Resulta difícil poder armar equipos de trabajo que puedan desarrollarse con cierta continuidad a lo largo de los años.

Considerando estas experiencias, se torna importante definir algunos mecanismos de trabajo que den un marco de entendimiento a través de normas y pedidos claros consensuados. Un instructivo que defina claramente las funciones, las atribuciones y los límites de cada rol se convierte en un primer paso importante para organizar las tareas en común. Las partes, como en un contrato, se deben comprometer a cumplir este “reglamento interno” dejando atrás el fantasma de *buenos (los elencos)* y *malos (las salas)* que aparece frecuentemente en este tipo de relaciones.

Las salas pueden ofrecer temporadas más cortas, realizando más de una función semanal. Tener un detalle de todos los elementos de utilería y escenografía que ingresarían al teatro, junto con la planta de luces y la planta escenográfica, de esta manera se puede coordinar con anticipación el montaje y el guardado de manera ordenada. Se podrá elegir un día y horario de función conveniente para ambas partes, teniendo en cuenta la programación integral de la sala. Enviar con anticipación a los elencos un instructivo con los logos y los nombres de las instituciones que tienen que figurar en todas las piezas gráficas. Coordinar las fechas de estreno y de finalización de las funciones, para poder proyectar un plan estratégico de prensa y comunicación por parte del teatro y los elencos. Solicitarles las autorizaciones de Argentores, Sadaic y el registro de la cooperativa en la Asociación Argentina de Actores quince días antes del estreno. El elenco deberá tener la ficha técnica y fotos del espectáculo para poder incorporarlo a la marquesina, página, Facebook, etc. Acordar la cantidad de horas de ensayo que brinda la sala, con o sin técnico, el precio de la hora de ensayo, del técnico para la puesta de luces, fijar horarios disponibles de la sala y del elenco, Pactar por contrato el precio de las entradas, del técnico por función, la cantidad de entradas sin cargo, de entradas de prensa, de 2x1, y cualquier tipo de excepción por parte de la sala o del elenco, antes de comenzar la temporada.

Cuadro comparativo de las tres salas.

Breve comparación de 3 salas teatrales en CABA

Datos correspondientes al 2014

NOMBRE DE LA SALA - Referente	Infraestructura	Coordinación general	Programación y talleres	Subsidios / Personería jurídica / alquiler o es dueño	Características generales
TEATRO DEL ABASTO Norma Montenegro	Bar 1 Sala de 67 localidades	1 jefe tecnico 1 Operador de luces 1 boleterero	10 funciones semanales de lunes a domingos	No tiene subsidios Cobra seguro de sala Persona Física Alquila desde hace 12 años.	Humahuaca 3549 Abasto No utiliza Alternativa Teatral No pertenece a ninguna asociación
CCM - CENTRO CULTURAL MATIENZO Paula Baro	Bar 1 Sala de 50 localidades 1 Sala de 300 localidades 1 Terraza con bar 3 Aulas 1 Radio	80 Personas que trabajan (producción, salas, radio, talleres)	4 funciones semanales de teatro 1 Proyeccion semanal 1 Ciclo destacado semanal 1 Recital 10 Talleres semanales	Tiene subsidios Asociación Civil Alquila desde hace 1 año.	Pringles 1249 Villa Crespo Utiliza Alternativa Teatral Pertenece a ESCENA
ELKAFKA ESPACIO TEATRAL Gabriel Cabrera	Bar 1 Sala de 70 localidades 1 Sala de 30 localidades	1 Persona de limpieza 3 Asistentes 2 Técnicos	7 funciones semanales de teatro 12 Talleres semanales	Tiene subsidios Cooperativa de Trabajo Alquila desde hace 12 años.	Lambaré 866 Almagro Utiliza Alternativa Teatral Pertenece a ARTEI

¿Porque y para que profesionalizar al teatro independiente?

En "Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad" (1949-1976) editado por Osvaldo Pellettieri, se menciona que en la década del 50 también se planteó la profesionalización del teatro independiente y la necesidad de una mejor formación actoral. En aquel momento, en una mesa redonda titulada "¿Debe profesionalizarse el teatro independiente?" Publicada por la Revista Platea del año 1959 ³⁹. Cinco directores referentes de esa época debatieron sobre el tema: Leónidas Barletta, Onofre Lovero, Pedro Asquini, Oscar Ferrigno y Alberto Rodríguez Muñoz. Algunos de los comentarios para destacar, fueron el de Barletta ... "¿qué necesidad tiene de profesionalizarse el teatro independiente si ya existe el teatro comercial? Solo cabría pasarse a él y procurar su mejoramiento entrando en tratos con los empresarios..." Ferrigno mencionaba "... habría que pedirle al estado una política cultural, en cuanto a los que manejan la cosa pública se preocupen por las cultura del pueblo, automáticamente se verá beneficiado nuestro movimiento..." Lovero explicaba "...que hoy en día el público exige una buena puesta en escena, la presencia de un texto excelente, y la actuación de calificados actores..." Rodríguez Muñoz señalaba "...que se está relegando a los más capaces de la escena a una posición inferior, y si no se llega a la profesionalización, muchos de ellos se alejaran, y se irán entregando poco a poco a la simple comercialización de sus facultades..."

A raíz del debate de la profesionalización se inició una etapa de estancamiento del Teatro del Pueblo, en consecuencia la ida de muchos de los integrantes del elenco hacia el grupo La Máscara. Según Luis Ordaz, los mejores años de este grupo son entre 1937 y 1943, y no volvió a recuperarse después del quiebre⁴⁰.

A comienzos del 1943, Pablo Palant escribe el artículo La crisis de los teatros independientes ⁴¹ donde señala la falta de actores capacitados en el teatro, en esta etapa se podría decir que algunos grupos de la época no estaban de acuerdo con estas preocupaciones y les parecía más importante permanecer fieles a los principios de la etapa fundacional.

A fines del mismo año la Municipalidad desaloja las salas que había cedido a los grupos independientes Teatro del Pueblo, La Máscara y Juan B. Justo. Comenzando una nueva etapa, los grupos armaban sus propias escuelas de actuación para perfeccionarse, y luego participaban en compañías que se presentaban en el teatro oficial o el teatro comercial.

³⁹ Revista Platea Nro 1. Editorial Atlántida. Buenos Aires. Octubre (1959) p.47-51.

⁴⁰ Beatriz Seibel. Historia del teatro Argentino II. 1930-1956: Crisis y sus cambios. Editorial Corregidor. Buenos Aires (2010). p.230-231.

⁴¹ Beatriz Seibel. Historia del teatro Argentino II. 1930-1956: Crisis y sus cambios. Editorial Corregidor. Buenos Aires (2010). p.230-231.

Este esquema se mantiene hasta el presente: el teatro independiente sigue siendo un semillero para la formación de grandes actores. El recorrido histórico muestra que en esa época ya se pensaba la posibilidad de poder profesionalizar al teatro independiente, se sostenían diferentes posturas y se discutía acerca de que los actores tenían que vivir de su profesión aunque trabajaran en el teatro independiente.

Una ciudad que ofrece según las estadísticas más actualizadas de Alternativa Teatral durante el año 2014 en el circuito de teatro independiente 3071 obras⁴² y se programa al menos una obra en cada una de las 386 salas de teatro independiente⁴³ registradas en el año 2014. Esta sobre oferta de obras de teatro compiten con eventos de música, de cine, con festivales de todo tipo, y que aún así consiguen convocar espectadores que concurren a las salas, merecen ser tenidas en una mejor consideración.

Hacia una profesionalización.

Según la definición de la Real Academia Española, *profesionalizar* es “dar carácter de profesión a una actividad” o también “convertir a un aficionado en profesional” entendiéndose como profesional, a la persona que ejerce una actividad a cambio de una retribución⁴⁴. Por extensión se asocia lo profesional con cierto nivel de excelencia. La profesionalización suele ser entendida como la conversión de alguien aficionado a una actividad en profesional.

En el campo de la actividad teatral, se podría pensar que hay dos figuras claves, dentro de los varios protagonistas que tiene cada proyecto, para lograr elevar la calidad del resultado final. Uno es el director y otro el productor ejecutivo. La formación de ellos, su visión de conjunto sobre el proyecto, su nivel de disciplina y exigencia marcaran, aparte de su indispensable talento, la calidad de la producción.

Indudablemente el director ocupa un lugar central en la creación de la obra y sin dudas definirá, con sus elecciones en el campo de los actores, en la puesta en escena, en la rigurosidad de la pasada de los textos y en la concepción visual general del espectáculo. De su talento para seleccionar con acierto a sus colaboradores y de su habilidad para la conducción del grupo de trabajo dependerá en mucho la concreción y la excelencia de la presentación.

Rubens Bayardo dice que “la libertad creadora de los artistas, el interés desinteresado de sus búsquedas estéticas, las necesidades culturales intangibles de la gente, los criterios autónomos de legitimación del campo cultural, podrían verse apabullados por la recurrencia de las normas y los procedimientos de la administración, por los criterios de eficiencia, eficacia y

⁴² <http://www.alternivateatral.com/estadisticas.asp>

⁴³ <http://www.alternivateatral.com/estadisticas.asp>

⁴⁴ Diccionario Real Academia Español <http://lema.rae.es/drae/?val=profesionalizar>

rentabilidad de la gestión⁴⁵.

La figura del productor ejecutivo comenzó a tener, en estos últimos años, un elevado protagonismo debido a que muchos directores entendieron la importancia que adquiriría este rol en la mejor concreción de un espectáculo. Comenzaron a percibir la relevancia de su labor para poder aplicar con posibilidades de éxito a los diferentes subsidios, para buscar una sala adecuada al proyecto artístico y a la vez prestigiosa. Una función que en definitiva no solo servía para facilitar muchas de las tareas en la preparación del proyecto, sino también para elevar la calidad general de los mismos.

Desde los comienzos de la década, la aparición de algunos talleres y cursos especializados, y de diferentes gestores-productores de las artes escénicas se focalizaron en el trabajo de la formación del rol del productor ejecutivo. Una de ellas es Marisa de León para quien el “ejercicio principal de la profesión del productor ejecutivo y del promotor de artes escénicas es facilitar el proceso de diseño, gestión, ejecución y distribución de un espectáculo escénico, buscando el equilibrio entre una visión conceptual y otra técnica, o bien teórica y práctica”⁴⁶.

Un nivel de profesionalización importante en estas dos figuras inducirá sin duda al resto del equipo. Se quebrará así cierta actitud diletante de grupos enfrascados en reflexiones y ensayos eternos, con proyectos que se extienden por años, con actitudes generalmente quejasas y disconformes, buscando culpas y hablando de incomprensiones. Se lograrán mejores evaluaciones, que a veces pecan, al sobredimensionar talentos y méritos propios que se frustran irremediablemente en el mismo momento del estreno. Estos comportamientos opacan el producto artístico y terminan desilusionando al espectador.

La inserción y la evolución de la producción ejecutiva en los elencos ha sido uno de los factores que más intervino en el desarrollo y avance de los métodos productivos, en el modo de generar y optimizar sus recursos, en la circulación y distribución de sus productos escénicos y principalmente, en la forma con la que se comienza a reflexionar y a atender a la producción de manera integral.

⁴⁵ Rubens Bayardo “Cultura, artes y gestión cultural. La profesionalización de la gestión cultural”, trabajo presentado a las III Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. (2001): En: <http://www.leedor.com/contenidos/especiales/gestion/cultura-artes-y-gestion>.

⁴⁶ Marisa De León. Espectáculos Escénicos –Producción y difusión. Colección Intersecciones. México (2011).p.16

Bibliografía

- Rubens Bayardo .Cultura, artes y gestión cultural. La profesionalización de la gestión cultural. Trabajo presentado a las III Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. (2001): En: <http://www.leedor.com/contenidos/especiales/gestion/cultura-artes-y-gestion>.
- Marisa De León. Espectáculos Escénicos –Producción y difusión. Colección Intersecciones. México (2011).
- Osvaldo Pellettieri. Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976) Editorial Galerna . Buenos Aires (2005)
- Osvaldo Pellettieri. Teatro del Pueblo: Una utopía concretada. Editorial Galerna. Buenos Aires(2006)
- José Marial. El teatro independiente. Ediciones Alpe. Buenos Aires. (1955)
- Rubens Bayardo .La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento. Cuadernos de Teatro nº 8.Buenos Aires (2008)
- Raúl Larra .Leónidas Barletta. El hombre de la campana por Raúl Larra. Ediciones Conducta. Buenos Aires. (1978)
- Gustavo Schraier .Laboratorio de producción Teatral I. Técnica de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos. Atuel. Buenos Aires. (2008)
- Beatriz Seibel. Historia del teatro Argentino II.1930-1956:Crisis y sus cambios. Editorial Corregidor. Buenos Aires.(2010)
- Revista Platea Nro. 1.Editorial Atlántida. Buenos Aires. Octubre (1959)

Páginas Web

Diccionario Real Academia Española
<http://lema.rae.es/drae/?val=profesionalizar>

Instituto Nacional del Teatro
<http://www.inteatro.gov.ar>

Proteatro
<http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/teatro>

Fondo Nacional de las Artes
<http://www.fnartes.gov.ar/>

Ley de mecenazgo
<http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/mecenazgo>

Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires
<http://festivales.buenosaires.gov.ar/fiba/home11/web/es/index.html>

Festival Escena
<http://www.escena.cc/page-2>

Festival El provenir
<http://elprovenir.bugs3.com/>

El teatro en la Ciudad de Buenos Aires. Informe 2014. Observatorio de Industrias Creativas.
http://www.buenosaires.gov.ar/sites/gcaba/files/informes_2014_teatro_en_la_ciudad_de_bsas.pdf

Dirección General Centro Documental de información y Archivo Legislativo
<http://www.cedom.gov.ar/>

Alternativa Teatral
<http://www.alternivateatral.com/>

Centro Cultural Matienzo
<http://ccmatienzo.com.ar/wp/>

Teatro Del Abasto

<http://www.teatrodelabasto.com/>

Elkafka Espacio Teatral

<http://elkafkaespacioteatral.blogspot.com.ar/>