

Producción Teatral

Alejandro Rozenholc

Alcances y límites del rol
del actor en el sistema de producción alternativo
en el teatro de Buenos Aires



Un camino hacia el proceso
de la producción profesional



Producción teatral

Alcances y límites del rol del actor
en el sistema de producción alternativo
en el teatro de Buenos Aires.

Un camino hacia el proceso
de la producción profesional

© Alejandro Rozenholc

Editorial Argus-*a*

Artes & Humanidades - Arts & Humanities

Director Gustavo Geirola

Diseño Mabel Cepeda
Ilustración de tapa Lucia Urrea

Los Angeles- California - U.S.A
Buenos Aires – Argentina

argus-a.com.ar

Primera Edición: Agosto 2012

ISBN 978-987-28621-3-8

Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida sin autorización escrita de la Editorial Argus-*a* Artes & Humanidades y Alejandro Rozenholc la reproducción y venta, ya sea total o parcial de Producción Teatral por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la copia y distribución de ejemplares con fines comerciales.

Propósito

Argus-a Artes & Humanidades es una publicación digital dirigida a investigadores, catedráticos, docentes, profesionales y estudiantes relacionados con las Artes y las Humanidades, que enfatiza cuestiones teóricas ligadas a la diversidad cultural y la marginalización socio-económica, con aproximaciones interdisciplinarias relacionadas con el feminismo, los estudios culturales y subalternos, la teoría queer, los estudios postcoloniales y la cultura popular y de masas.

El objetivo de la Editorial Argus-a es difundir e-books académicos en castellano e inglés en forma gratuita a través de la red.

El Autor



Alejandro Rozenholc nació en Buenos Aires en 1983. Actor, docente y productor en artes escénicas. Es Licenciado en Actuación, graduado en el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA -Instituto Universitario Nacional del Arte-, en Buenos Aires, Argentina.

Como actor ha integrado diversas compañías del circuito alternativo, trabajando con directores y autores como Rafael Spregelburd, Marcelo Velázquez, Gustavo Tarrío, Griselda Gambaro, entre otros.

Actualmente se desempeña como docente en la cátedra “Producción Teatral II” en el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA y en la cátedra “Organización y Producción de Espectáculos” en el Departamento de Artes del Movimiento.

Cursó sus estudios de posgrado en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA – Universidad de Buenos Aires- en la maestría “Administración en Organizaciones del Sector Cultural y Creativo”.

Desde el año 2007 forma parte del equipo de Educación y Acción cultural del museo Malba – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – desempeñándose como guía/educador.

Producción teatral

Alcances y límites del rol del actor
en el sistema de producción alternativo
en el teatro de Buenos Aires.

Un camino hacia el proceso
de la producción profesional

Alejandro Rozenholc

Índice

Prólogo.....	i
Introducción.....	1
Capítulo I	
El campo teatral y el circuito alternativo.....	5
Configuración y funcionamiento del circuito teatral en la escena porteña. Políticas culturales aplicadas en la ciudad de Buenos Aires (1990 – 2010).....	13
Conceptos de preproducción, producción y explotación de un espectáculo.....	29
Capítulo II	
Producción teatral de <i>El cristal</i>	37
Producción teatral de <i>Destino de dos cosas o de tres</i>	46
Inserción y legitimación de los espectáculos <i>El cristal</i> y <i>Destino de dos cosas o de tres</i> en el circuito de teatro alternativo.....	57
Capítulo III	
La producción teatral: elementos valorizados y legitimadores del actor en el campo teatral.....	65
Aspectos potenciales y dificultades en los proyectos alternativos.....	72
Conclusiones.....	78
Bibliografía	

Prólogo

El teatro en la ciudad de Buenos Aires presenta desde hace mucho tiempo una multiplicidad y diversidad de propuestas por lo que se ha transformado en un referente teatral a nivel mundial.

Esta proliferación de espectáculos teatrales está lejos de ser homogénea. Desde las grandes producciones de los teatros de los circuitos denominados “comercial” y “oficial” hasta la gran cantidad de producciones del denominado teatro “under”, “off” o más recientemente, “alternativo”, coexisten en la ciudad de Buenos Aires propuestas teatrales que dan cuenta de un movimiento teatral muy significativo para la vida cultural argentina y con proyección internacional.

Este trabajo se pregunta acerca de la permeabilidad de los circuitos, y pone el acento especialmente en la figura del actor y su ubicación/reubicación en un campo teatral siempre cambiante. Desde su rol de actor en los espectáculos que este libro toma como ejemplos, el autor se posiciona para analizar las problemáticas relacionadas con la producción teatral, un campo que ha empezado a ser transitado en el

ámbito académico en los últimos años. Además del relato de su experiencia personal en los comienzos de su vida artística, el autor provee un marco teórico sólido para la reflexión sobre las características y condiciones de la producción teatral en el marco de la ciudad de Buenos Aires.

Teniendo en cuenta la heterogeneidad del campo teatral y de los estudios incipientes sobre los sistemas de producción, se trata de un original y valioso aporte para la discusión y el desarrollo del pensamiento crítico sobre la praxis creativa.

Marcelo Velázquez

Introducción

Esta investigación es producto de un recorrido realizado en el ámbito universitario. Plantea la necesidad de trabajar y analizar como tema central la producción teatral.

Para desarrollar esta investigación se tomarán como ejemplos dos proyectos de gestión en artes escénicas. El primero es el proyecto de graduación *El cristal*, dirigido por Gustavo Tarrío (2008-2009) y el segundo es el espectáculo *Destino de dos cosas o de tres*, dirigido por Marcelo Velázquez (2006-2008).

Teniendo en cuenta estos proyectos, se plantea un modelo de gestión en artes escénicas, dentro del circuito alternativo, que permite profesionalizar el proceso de producción.

En estas experiencias mencionadas, la función realizada - además del rol de actor- estuvo vinculada al proceso de producción del espectáculo. Esto involucró la compra de equipos técnicos, los pedidos de subsidios, el derecho de autor, la búsqueda de sala, la compra de vestuario, entre otras cosas. De este modo, el rol de actor y productor se fueron construyendo en un recorrido vinculado al sistema de producción alternativo. Para comprender el concepto de alternativo presentamos una posible definición. Teniendo en cuenta al productor teatral Gustavo Schraier, se entiende lo alternativo "como uno modo de producción colectivo y de autofinanciación. Este sistema ha recibido otras denominaciones como teatro independiente, experimental, off, cooperativo, etc. Es en este circuito alternativo donde nacen aquellos proyectos artísticos que renuevan la escena contemporánea" (33).

En esta primera etapa de la investigación se tomará como base teórica al

sociólogo francés Pierre Bourdieu. Se desarrollarán los conceptos de campo, habitus, capital económico y capital cultural, que utiliza en su teoría social para aplicarlos dentro del campo teatral, en el circuito del llamado teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires. En este sentido, es necesario retomar estos conceptos que el autor desarrolla en el contexto europeo de producción para reflexionar y analizar sobre cómo se los podría interpretar y traducir bajo una impronta latinoamericana. Es decir, trasladar este análisis a un contexto cultural de producción que moldea un sesgo propio, o se constituye con ciertos rasgos que lo diferencian y caracterizan del viejo mundo.

Esta investigación propone indagar sobre cómo ambos espectáculos son legitimados y se profesionalizan en el campo teatral. Esta idea presupone conocer las características esenciales del circuito de teatro alternativo y cómo se producen los movimientos dentro de él. En relación con este tema, se desarrollará un análisis sobre aquellas características que configuraron y configuran el sistema "alternativo" desde 1990 hasta el 2010. Esta etapa consistirá en investigar el contexto cultural de producción, analizando la implementación de las políticas culturales que se llevaron a cabo en la Ciudad de Buenos Aires en ese período.

Se analizará cómo surge y al contexto que responde la creación de la Ley Nacional del Teatro y su respectiva aplicación dentro del ámbito cultural.

Una vez desarrollado este primer análisis se enfocará la investigación hacia la praxis, propiamente dicha, de la producción teatral. Se tomará como base teórica los conceptos de preproducción, producción y explotación que plantea Gustavo Schraier. Este manual operativo permitirá avocarnos específicamente al proceso de producción de un espectáculo. Estas herramientas, del orden de la práctica de la producción teatral, posibilitarán

encuadrar en el ámbito sociocultural la implementación de un nuevo modelo de producción artística.

En el segundo capítulo de la investigación, se aplicarán aquellos aspectos fundamentales de la práctica de la producción teatral en las dos experiencias alternativas mencionadas. De este modo, se analizarán los procesos de producción de ambos espectáculos.

Luego, se desarrollará la idea de Bourdieu sobre cómo se genera ese "espacio de posiciones", donde se produce una lucha entre los agentes dominantes y dominados, una vez que cada espectáculo ingresa al campo teatral. Nos proponemos indagar aquellos factores que permiten que un espectáculo se posicione en el medio artístico. En ambos casos, los proyectos se originaron dentro del ámbito universitario, compartiendo así algunas características esenciales, pero luego buscaron posicionarse en el circuito alternativo. Se analizará de qué manera ambos espectáculos se insertan y empiezan a cobrar una dinámica dentro del campo.

Este planteo nos invita a reflexionar sobre quiénes son los agentes que legitiman -instituciones, críticos, espacios artísticos, autores, directores, actores, etc.- y de qué manera lo hacen con cada producción teatral. En este caso, se tomarán ambas producciones teatrales pertenecientes al circuito de teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires.

En el tercer capítulo de esta investigación, se intentará exponer cuáles son aquellos aspectos de los proyectos alternativos que permiten profesionalizar la producción. En este capítulo, se analizarán los elementos valorizados y legitimadores del actor en el campo teatral en la actualidad. De este modo, la propuesta se centrará en reflexionar sobre el rol del actor y su posible pasaje del circuito alternativo al oficial y al comercial, teniendo en

cuenta los diferentes sistemas de producción a partir de los múltiples procesos legitimadores.

Por último, se realizará un análisis sobre las dificultades que presenta hoy la producción teatral en el circuito alternativo.

Capítulo I

I.a. El campo teatral y el circuito alternativo.

Noción de campo, habitus, capital económico y capital cultural aplicados al circuito de teatro alternativo. Configuración de la categoría alternativa.

Quisiera comenzar a desarrollar este primer capítulo tomando ciertas categorías y conceptos que plantea Pierre Bourdieu en su teoría social para trasladarlos al tema que me interesa profundizar: el campo teatral y el circuito de teatro alternativo.

El primero de los conceptos que será objeto de estudio es la noción de campo. Para este análisis tomaré algunas definiciones que permitirán conocer y desarrollar este concepto. Según Christiane Chauviré y Olivier Fontaine:

Un campo es un espacio estructurado de posiciones, donde la estructura corresponde a una relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones comprometidas en la lucha por la posición hegemónica en el mismo. Se trata de adquirir el monopolio de la autoridad en cuanto ella otorga el poder de modificar o conservar la distribución del capital específico a ese espacio (diplomas, conocimientos, contactos o cualquier elemento valorizado por el campo). La estructura de un campo es el producto de la historia de ese campo, vale decir, de la historia de las posiciones constitutivas de ese campo y de las disposiciones que favorecen. El campo está caracterizado por la relaciones de fuerza surgidas por los distintos actores que buscan defender la orientación del

campo o subvertir el orden establecido. (15)

Pierre Bourdieu lo plantea así: "En todo campo se oponen, con fuerzas más o menos desiguales según la estructura de la distribución del capital en el campo (grado de homogeneidad), los dominantes, que ocupan las posiciones más altas en la estructura de la distribución del capital científico, y los dominados, es decir los recién llegados" (2007 91). Y continúa: "En la lucha que los opone, los dominantes y los pretendientes, recurren a estrategias antagónicas, profundamente opuestas en su lógica y en su principio" (2007 91).

Para explicar este concepto, que Bourdieu utiliza en su teoría social, es necesario tener en cuenta que su aplicación permitirá pensar el campo teatral desde una perspectiva que halla sus raíces en un país que atraviesa un proceso de integración latinoamericana, y en una ciudad donde emerge un permanente movimiento teatral único y característico. El análisis del autor y su respectivo enfoque sobre las estructuras del funcionamiento de los distintos campos está sujeto a una cosmovisión europea, en donde imperan ciertos modelos y diversas estructuras con respecto a Latinoamérica. No solo en la construcción de los campos y los "actores" que forman parte del mismo, sino en un contexto social y cultural que tiene su propia impronta y una sociedad que porta sus tradiciones y su cultura. Pero esto lo analizaremos más adelante. Aquí es donde funcionan y se mueven los diferentes circuitos de teatro. Hay tres circuitos de teatro claramente diferenciados que conforman la programación teatral de la Ciudad de Buenos Aires. El primero, es el circuito de teatro público - oficial. El segundo, es el circuito de teatro privado - empresarial. Y el tercero, es el circuito de teatro alternativo - conocido también como independiente-,

que será nuestro eje de trabajo en esta investigación. Estos tres circuitos de teatro conviven en el campo teatral siendo sus formas de producción diversas entre sí, y cada uno mantiene su propia lógica de funcionamiento dentro del mismo campo. Nos avocaremos a conocer el circuito de teatro alternativo.

Según Gustavo Schraier, "este sistema ha recibido otras definiciones como experimental, cooperativo, de nuevas tendencias, off Corrientes, Under, off e incluso independiente" (33). Pero quisiera explicar las características de este sistema de teatro. Para José Pablo Feinmann, "hay una serie de supuestos que expresan el alma de una época –también—el alma del teatro independiente. Hay un teatro de arte y otro no artístico. El de arte está ligado a la vanguardia, a lo nuevo. El no artístico está ligado al lucro, al dinero, al espíritu burgués. El de arte avanza, el otro se caracteriza por el retroceso" (6). Esta definición me parece interesante ya que el circuito de teatro alternativo se propone como un espacio más desarrollado artísticamente, reúne características experimentales que muchas veces permiten visualizar producciones renovadas en la escena contemporánea. Pero la nueva denominación es teatro "alternativo".

La pregunta que se desprende sería: ¿Alternativo a qué? Feinmann plantea lo siguiente: "Se puede decir que el teatro independiente lo es ante todo del espíritu burgués, del espíritu mercantilista del capitalismo. Esto nos llevaría a una incómoda pregunta actual: ¿en medio de un mundo en que el capitalismo se ha impuesto a escala planetaria, es aún posible el teatro independiente? Sí, pero no en la modalidad en que lo fue entre 1930 y 1960, sus años de plenitud en la Argentina" (8). El autor plantea que en el siglo XX, el hecho fundante de esta alternativa histórica estuvo dado por la Revolución Rusa. El espíritu burgués había sufrido una gran derrota y la historia como

transformación constante era algo que nadie discutía. Había otra posibilidad, otro mundo posible. Y esta transformación tenía al “pueblo” como sujeto. Había un afuera, una alternativa. Ahora bien, esta alternativa devino de una serie de sucesos donde se propuso una nueva forma de ver y vivir en este mundo. Y en cuanto al campo artístico, nuevas rutas y alternativas posibles formaron parte y marcaron el rumbo de estos cambios históricos. La alternativa surge como respuesta a un modelo hegemónico impuesto. Según el Diccionario de la Real Lengua Española, el concepto alternativo está referido a “una actividad de cualquier género, especialmente cultural, que se contrapone a los modelos oficiales comúnmente aceptados”. De algún modo, el circuito de teatro alternativo en la Ciudad de Buenos Aires funciona como una tercera opción frente al funcionamiento de los circuitos oficiales y privados, no solo por su sistema de producción y por su carácter más “artístico”, categoría que veremos más adelante, sino también por su ubicación geográfica. Por lo general, el circuito alternativo se encuentra en zonas periféricas a la calle Corrientes y sus salas se caracterizan por abastecer a no más de 80 espectadores aproximadamente. Tengamos presente que hay casos excepcionales, donde una sala alternativa puede albergar hasta 250 espectadores, como es el caso del Centro Cultural de la Cooperación.

Debemos retomar el concepto de campo mencionado anteriormente. Dentro del campo teatral, funcionan varios “actores” que luchan dentro de un sistema por obtener determinada posición que les permita tener cierta autoridad hegemónica –por lo general, en el circuito alternativo, esta se logra mediante la obtención del capital simbólico. Como si este fuera un espacio de juego, de lucha entre ciertos “agentes” que podrían ser los elencos o las compañías en su mayoría actores, actrices, directores y todos los que trabajan

dentro del campo. Cada campo es un espacio de dominación y de conflicto, donde permanentemente se producen tensiones entre los “agentes” quienes buscan tomar el poder o mantenerlo. Cada uno busca posicionarse en el campo, en un espacio que tiene un funcionamiento propio. En relación al funcionamiento del campo, Bourdieu plantea lo siguiente:

La tradición marxista privilegia las funciones políticas de los sistemas simbólicos en detrimento de su estructura lógica y de su función gnoseológica: este funcionalismo da razón de las producciones simbólicas relacionándolas a los intereses de la clase dominante. La cultura dominante contribuye a la integración real de la clase dominante (asegurando una comunicación inmediata entre todos sus miembros y distinguiéndolos de las otras clases); a la integración ficticia de una sociedad en su conjunto, así pues, a la desmovilización (falsa conciencia) de las clases dominadas; a la legitimación del orden establecido por el establecimiento de distinciones (jerarquías) y la legitimación de esas distinciones. A este efecto ideológico, la cultura dominante lo produce disimulando la función de división bajo la función de comunicación: la cultura que une es también la cultura que separa y que legitima las distinciones constriñendo a todas las culturas a definirse por su distancia con la cultura dominante. (Bourdieu 2007 68)

Este planteo nos permite pensar en el capital económico pero también simbólico—capital cultural—que asegura formas de dominación en un campo. Pero veremos más adelante que en el caso del campo teatral y, específicamente, el circuito de teatro alternativo, es el capital cultural aquel

capaz de otorgarle cierto poder simbólico a un proyecto artístico. Otro concepto que Bourdieu menciona en su teoría social y que está ligado al concepto de campo, es el de habitus. Lo introduce de la siguiente manera: "Una de las funciones de la noción de habitus es el de dar cuenta de la unidad de estilo que une a la vez las prácticas y los bienes de un agente singular o de una clase de agentes" (2007 33).

Y luego continúa: "El habitus es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posesión en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes, de prácticas. Al igual que las posiciones de las que ellos son el producto, los habitus están diferenciados; pero también son diferenciadores. Distintos, distinguidos, ellos son también operadores de distinción" (2007 33)

Por ejemplo, sería difícil desprendernos de un habitus de clase como el lingüístico, ya que éste está incorporado en cada individuo de una sociedad. Los habitus estructuran las conductas de cada campo. Entonces, podríamos decir que cada campo posee distintos habitus, y estos conforman su propia lógica de funcionamiento. Por último, Bourdieu plantea lo siguiente: "los habitus son también estructuras estructurantes, esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, de gustos diferentes. Operan distinciones entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar, etc. Así, por ejemplo, el mismo comportamiento o el mismo bien puede parecer distinguido a uno, pretencioso a otro, vulgar a un tercero" (2007 34).

Ahora bien, para conocer cómo se producen estas luchas en el campo, por obtener una posición hegemónica en él, desarrollaremos los conceptos de capital económico y capital cultural que plantea Bourdieu. Esto permitirá

analizar cómo y de qué manera se producen estos movimientos o luchas de poder en el circuito alternativo.

Christiane Chauviré y Olivier Fontaine definen al capital económico como:

La posesión de riquezas materiales, el patrimonio de bienes culturales (cuadros, libros, instrumentos, máquinas, etc.). A partir de la teoría marxista que funda las relaciones sociales sobre la posesión / desposesión de riquezas. Y en cuanto al capital cultural, éste está constituido por un conjunto de bienes simbólicos que remiten a títulos, diplomas, éxito en concursos, que hace público este reconocimiento. El capital cultural requiere un trabajo sostenido de aprendizaje y aculturación que lleva tiempo. El capital simbólico asegura formas de dominación que implican la dependencia respecto de aquellos a quienes permite dominar. (20)

Pensando estas definiciones de capital económico y capital cultural, ambas se hacen necesarias ya que un espectáculo o una compañía se posiciona como agente en un campo mediante la utilización de los recursos económicos pero, también, simbólicos. Sea éste por intermedio de un subsidio que permite financiar parte de un espectáculo, o que el director de dicho proyecto puede ser reconocido por su trayectoria, premios, concursos ganados, etc. —o algún actor que reúna ciertas características como las mencionadas anteriormente. Como también este proceso puede ocurrir en la sala donde se presenta. Esta puede estar considerada como un espacio artístico legitimado —como por ejemplo el Teatro del Pueblo, el Camarín de las Musas, el Sportivo Teatral, el Espacio Callejón, el Portón de Sánchez, Ciudad Cultural Konex, el Centro Cultural de la Cooperación, etc. Por ejemplo, el hecho de estar en una

determinada sala como las mencionadas, posiblemente genere la afluencia de un público específico, ya que éstas están posicionadas en el campo como salas reconocidas por el circuito alternativo. Esto se debe a varios motivos. Uno de ellos es que durante los últimos diez años esas salas funcionaron como espacios artísticos en programación de festivales internacionales –como el Festival Internacional de Buenos Aires, entre otros—generando prestigio, capital simbólico, como menciona Bourdieu. Estas salas fueron designadas por autoridades legitimadas en el campo artístico por determinado director o directora de programación y eso las posicionó y de algún modo las “recategorizó”. Estos espacios artísticos se fueron consolidando y legitimando en los últimos diez años, luego de la crisis del 2001. Muchos de ellos, espacios reciclados –como Ciudad Cultural Konex, Timbre 4, El Camarín de las Musas, Espacio Callejón, etc. —formaron parte de un “reciclaje cultural”, reflejo de una etapa de reconstrucción que atravesó el circuito de teatro alternativo. Surgen ante la necesidad de manifestarse y pensar “otros” nuevos espacios de representación. Estos teatros seleccionaron propuestas artísticas muy interesantes desde el punto de vista de la construcción del lenguaje y en sus códigos de actuación. Estos espectáculos, que formaron parte del campo teatral, tuvieron y actualmente tienen un capital simbólico que funciona y opera con un valor de mercado. Luego, en el siguiente capítulo, veremos quiénes le asignan ese valor y de qué modo lo hacen con cada proyecto artístico.

Directores como Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Javier Daulte, Lola Arias, Claudio Tolcachir y Daniel Veronese, entre otros, formaron parte de diversas propuestas espectaculares que se llevaron a cabo en esas salas.

El público del teatro alternativo, en su mayoría, fue aumentando su

conurrencia a estos espacios legitimando aquellas salas que abrían sus puertas a nuevas propuestas artísticas. Y estas salas ganaron terreno en el campo, se posicionaron a partir de los permanentes movimientos que se produjeron en él.

I.b. Configuración y funcionamiento del circuito alternativo en la escena porteña. Políticas culturales aplicadas en la Ciudad de Buenos Aires (1990-2010)

El segundo punto a analizar en este capítulo tiene que ver con la configuración del circuito alternativo desde 1990 hasta el 2010. Esta idea presupone realizar un recorrido en un contexto social particular que caracterizó y actualmente configura el funcionamiento de este circuito.

Para adentrarnos en estas décadas mencionadas, considero importante realizar una pequeña referencia al contexto de la década del '80. La producción teatral de esa década emerge como una experiencia intensamente socializadora. Teatro Abierto reinscribía la grave crisis política e institucional por la que atravesaba el país convirtiéndose en un espacio de reflexión y denuncia. En el campo teatral, grandes actores del teatro oficial y también del "independiente", unían sus voces para generar conciencia mediante las nuevas propuestas estéticas sobre lo sucedido en la última dictadura militar. Era una etapa donde se bregaba por el advenimiento de la democracia y sobre estas bases el teatro hacía hincapié.

Ya comenzada la década del 90, Osvaldo Pellettieri menciona distintos aspectos ligados a la falta de interés en la implementación de políticas culturales en cuanto a las áreas relacionadas con el arte en los 90. El fantasma

de la globalización y las políticas neoliberales marcaron el camino de un gobierno ajeno a producir desde el poder una fuerte apuesta a la cultura. En cuanto al teatro, el gobierno ejecutó políticas donde se llevó a cabo la decisión de buscar afuera y traer propuestas internacionales como si fueran objeto de consumo. Esto marcó el rumbo de un país que se promovía en sus distintas aristas. En relación al teatro alternativo, Mercedes Halfón y Sonia Jaroslavsky plantean lo siguiente: "Esta situación dio lugar a la búsqueda por parte de actores y directores de un espacio propio donde desarrollar su crecimiento artístico. Ricardo Bartís dirige el Sportivo Teatral; Omar Pacheco, La otra orilla; Norman Briski, Calibán; Lorenzo Quinteros, El doble" (7). Y continúan: "Es por eso que muchas veces buscan el amparo de los organismos oficiales, o la cobertura de las fundaciones privadas. Algunos de estos grupos, como El Sportivo Teatral o el Periférico de Objetos, desarrollan estéticas que implican nuevos códigos teatrales con un singular manejo del lenguaje verbal, poniendo especial énfasis en el lenguaje corporal, en la búsqueda de ciertos valores universales que les facilitan su inserción y legitimación en el circuito de los festivales internacionales" (7).

Ya podemos visualizar en la década de 1990 y más desarrolladamente en 2000-2001 cómo se produce la creación de nuevos espacios alternativos frente a la poca promoción e implementación de políticas culturales que el Estado otorgó al campo teatral. Me parece importante señalar que los actores, docentes y grandes directores mencionados, también abrieron en dichos espacios sus escuelas de teatro donde pudieron desarrollar de manera independiente su trabajo docente. Muchos de estos espacios, grandes casas, recicladas y remodeladas, con capacidad no mayor a 100 localidades, fueron registrados en organismos públicos que brindaron apoyo económico y subsidios

una vez creada la Ley Nacional del Teatro N° 24.800.

Pero es necesario y debemos recordar de qué manera se logró la sanción de dicha ley. Esta resolución ha sido producto de una lucha histórica, con el objetivo de que el Estado pueda brindar un apoyo definitivo al quehacer teatral en nuestro país. A principios del año 1995, un grupo de dramaturgos, actores, directores, empresarios, investigadores y críticos de teatro, preocupados por la situación de las artes escénicas en Argentina, que llevaba ya más de una década de democracia pero que seguía careciendo de una política cultural en la que el teatro fuese valorado como espacio de intercambio, reflexión y crecimiento de creadores y espectadores, constituye el MATE –Movimiento de Apoyo al Teatro—encabezado por Alejandra Boero. Entre los documentos fundacionales, hay que mencionar la declaración de principios del 6 de marzo de 1995, en la que se proponía la creación de un foro de discusión permanente y se reclamaba al Estado que cumpliera con el apoyo a la actividad teatral como parte irrenunciable de su responsabilidad en el desarrollo y crecimiento moral y espiritual de los ciudadanos.

En su lanzamiento, en Andamio 90, asistieron personalidades como Alfredo Alcón, Inda Ledesma, Roberto Cossa, Lydia Lamaison, Patricio Contreras, Pepe y Laura Novoa, Juana Hidalgo, Susú Pecoraro, Lito Cruz, Leo Sbaraglia, Graciela Araujo, Alberto Segado, Agustín Alezzo, Rubén Szuchmacher, Omar Grasso, Lorenzo Quinteros, Oscar Ferrigno, Patricia Zangaro, Mauricio Kartun, Ricardo Halac y Bernardo Carey, entre otros.

Los problemas de entonces no eran, lamentablemente, demasiado distintos de los que aquejan hoy a toda la comunidad teatral. Sin embargo, no son pocas las conquistas alcanzadas, como la autarquía del Teatro Nacional Cervantes, la sanción de la Ley de Teatro y la creación del Instituto Nacional de

Teatro y Proteatro.

El 17 de junio de 1996, a pocos días de las elecciones del 30 de junio en las que se elegirían autoridades municipales, el MATE organizó un acto con entrada libre en la Manzana de las Luces. La invitación estaba dirigida a “los vecinos de la Ciudad” a quienes se convocaba a “participar de la fiesta, baile y regocijo en la Ciudad de Buenos Aires”. Por primera vez asumiría un intendente votado por los porteños. En el acto, se hizo entrega a los candidatos el Proyecto Teatral para la Ciudad de Buenos Aires, elaborado por el MATE. En el mismo, la agrupación ofrecía su colaboración al gobierno que resultara electo y proponía medidas concretas para la gestión de las salas dependientes del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, tanto en lo concerniente a los criterios artísticos como administrativos. Se enfatizó la necesidad de que las acciones de gobierno garantizaran tanto el respeto a las tradiciones culturales como la apertura al espíritu innovador de los creadores jóvenes y se hacía referencia, asimismo, a la necesidad de transparencia y control en el manejo de los recursos económicos. También se dedicaba un apartado al “teatro de arte” o “de interés cultural” destacando sus tradicionales dificultades en materia de producción y la urgencia de que el Estado protegiera y subsidiara esas experiencias a través de sistemas de concertación o coproducción. Se proponía la creación de un circuito de espacios teatrales en barrios o zonas alternativas donde pudieran ofrecerse ciclos de representaciones. Por otra parte, se señalaba la importancia de promover la creación de espacios abiertos a las manifestaciones propias de cada barrio, facilitando el intercambio y la confrontación de las diferentes subjetividades sociales.

El documento instaba a la creación y mantenimiento de estructuras teatrales itinerantes y al fortalecimiento de las instituciones de formación

teatral, tanto las ya existentes Escuelas Nacional y Municipal de Arte Dramático como la organización de cursos, talleres, seminarios en espacios barriales y comunitarios. Se reclamaba a la vez incluir el estudio y práctica del teatro en las escuelas municipales. En otro punto, se proponían actividades que posibilitaran la formación de espectadores, el desarrollo de la sensibilidad artística, el debate y la conciencia crítica. También se reclamaba un relevamiento y puesta en funciones de todos los ámbitos aptos para desarrollar actividades teatrales y culturales y la eventual creación de casas de la cultura en comunidades barriales. En cuanto a la cuestión institucional, se pedía una normativa legal que centralizara y gestionara la actividad teatral pública y privada, para lo cual se proponía la creación de una Dirección Municipal de Teatro.

Algo menos de un año después, el 19 de marzo de 1997, fue sancionada la Ley Nacional del Teatro N 24.800 que creó el Instituto Nacional del Teatro. Esta Ley va a ser la que regule la promoción y el apoyo del Estado Nacional a la actividad teatral en todo el territorio argentino.

Conviene destacar aquellos artículos que permiten visualizar los puntos más significativos de esta ley teniendo en cuenta el desarrollo de la actividad teatral en todo el país, el apoyo a las salas de teatro del circuito alternativo y el apoyo al fomento de la actividad teatral.

El artículo cuarto (4) plantea:

Gozarán de expresa y preferente atención para el desarrollo de sus actividades los espacios escénicos convencionales y no convencionales que no superen las trescientas localidades y que tengan la infraestructura técnica necesaria, como asimismo, los grupos de formación estable o eventual que actúen en dichos ámbitos y que presenten ante la autoridad

competente una programación anual. Para ello se establecerá, en la reglamentación, un régimen de concentración a fin de propiciar y favorecer el desarrollo de la actividad teatral independiente en todas sus formas.

El artículo siete (7) crea el Instituto Nacional del Teatro como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral mientras que el artículo catorce (14) plantea que son funciones del consejo de dirección del Instituto Nacional del Teatro:

c- Elaborar, concentrar, coordinar en la ejecución de las actividades teatrales de las diversas jurisdicciones, propugnando formas participativas y descentralizadas en la formulación y aplicación de las mismas, respetando las particularidades locales y regionales y la transparencia de los procesos y procedimientos de ejecución de las mismas.

e- Fomentar las actividades teatrales a través de la organización de concursos, certámenes, muestras y festivales: el otorgamiento de premios, distinciones, estímulos y reconocimientos especiales, la adjudicación de becas de estudio y perfeccionamiento, el intercambio de experiencias y demás medios eficaces para este cometido.

f- Considerar de interés cultural y susceptible de promoción y apoyo por parte del Instituto Nacional del Teatro a las salas que se dediquen en forma preferente y con regularidad a la realización de actividades teatrales de interés cultural y fomentar la conservación y la creación de los espacios destinados a la actividad teatral. Se consideran salas de teatro a todas las propiedades muebles o inmuebles donde se

desarrolle o se hubiese desarrollado con regularidad actividad teatral, las cuales pueden ser acreedores a la protección y apoyo para conservación y enriquecimiento de valor patrimonial en las condiciones y formas que determine la reglamentación de la presente ley.

i- Disponer la creación de delegación del Instituto Nacional del Teatro en las distintas regiones culturales y subdelegaciones provinciales o municipales, si lo considerare necesario para la aplicación de la presente Ley.

ñ- Establecer que los espectáculos teatrales que reciban subsidios o apoyos financieros del Instituto deberán prever la realización de funciones a precios populares y dentro de cada función una cuota de entradas con descuentos para jubilados y estudiantes.

Y el artículo veintiuno (21) plantea lo siguiente:

d- Otorgar préstamos y subsidios para entidades y elencos que presenten proyectos teatrales al efecto.

El artículo veintidós (22) plantea:

El consejo de Dirección deberá aprobar en todos los casos los subsidios que se otorguen con recursos del Instituto Nacional del Teatro. Este solicitará a los beneficiarios los certificados que acrediten el cumplimiento de la legislación vigente en materia de personería jurídica, tributaria, laboral, cooperativa y gremial que pudiere corresponder, y en especial aquellos de libre deuda impositiva y provisional.

Como vemos, algunos de los artículos recién mencionados forman parte de las bases fundamentales para fomentar el desarrollo de la actividad teatral, y específicamente, el apoyo al funcionamiento del circuito alternativo.

Es importante a esta altura del trabajo dar cuenta de que la creación de la Ley Nacional del Teatro permitió oficializar, organizar y a su vez orientar el desarrollo de esta disciplina artística en un contexto político-cultural que funcionaba bajo el ala de un sistema neoliberalista. Y en este aspecto, la posibilidad de desarrollar nuevos modelos en la construcción de espacios culturales y de proyectos artísticos significó una alternativa frente a las estructuras vigentes e impuestas en aquel momento.

Luego de sancionada la ley, varias salas del circuito alternativo se registraron en diversos organismos públicos. Aquellos espacios que cuentan con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro son: Centro Cultural de la Cooperación (25, 60, 60, 88, 100 y 250 localidades en sus respectivas salas), Teatro Del Pueblo (100 y 184), Elkafka Espacio Teatral (50 y 100), El Camarín de las Musas (80), El Portón de Sánchez (50, 60 y 120), entre otros.

Mientras tanto, en la Ciudad de Buenos Aires, en el año 2000, la Legislatura aprobó y creó el Instituto para la Protección y fomento de la Actividad Teatral No Oficial, "Proteatro", dependiente de la Secretaría de Cultura.

La creación de esta ley va a ser fundamental porque permitirá organizar a los integrantes del campo teatral, tanto a los grupos –estables o eventuales-, a las salas y teatros independientes, y a las personas físicas o jurídicas que desarrollen o promocionen actividades no oficiales. Este instituto estará encargado de concertar acuerdos económicos con los grupos—para la

realización de los espectáculos—con las salas y teatros independientes –para equipar y mantener los espacios en óptimas condiciones- y con las personas físicas o jurídicas que desarrollen proyectos artísticos. Es conveniente señalar aquí aquellos artículos que permiten visualizar lo mencionado:

Artículo 1º- Créase el Régimen de Concertación para la Actividad Teatral no Oficial, con el objeto de proteger, propiciar y fomentar el teatro de la Ciudad de Buenos Aires.

Artículo 2º -Créase en el ámbito de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad el Registro de la Actividad Teatral No Oficial.

Artículo 3º -En el Registro creado en el artículo 2º deberán inscribirse todas personas físicas o jurídicas que realicen actividades teatrales no oficiales.

Artículo 4º -Entiéndase por actividad teatral a los fines de la presente Ley toda representación de un hecho dramático, manifestada artísticamente a través de los distintos géneros interpretativos creados o a crearse, que constituya un espectáculo y sea interpretado por actores en forma directa y presencial, compartiendo un espacio común con los espectadores.

Art. 5º -Entiéndase por concertación a los fines de la presente Ley el acuerdo o conjunto de acuerdos para el fomento económico de la actividad teatral a celebrarse entre el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y:

a) Grupos de teatro estables, considerando como tales los que acrediten una trayectoria de permanencia en cuanto a producción y gestión teatral de un mínimo de dos años ininterrumpidos y que cuenten entre sus integrantes con un mínimo de dos actores;

b) Grupos de teatro eventuales o no estables conformados para la realización de un único espectáculo teatral, incluyendo los espectáculos

unipersonales.

c) Salas teatrales no oficiales y teatros independientes, espacios teatrales no convencionales y espacios teatrales de experimentación.

d) Personas físicas o jurídicas de carácter privado, que realicen actividades de promoción del teatro no oficial de la Ciudad de Buenos Aires, pudiendo afectarse a este tipo de acuerdos hasta el veinte por ciento (20 %) del presupuesto asignado al presente régimen.

Como vemos, estas normativas permitieron organizar, en algunos aspectos, el funcionamiento del circuito alternativo de teatro. Por ejemplo, algunas salas que cuentan con el apoyo de Proteatro son: El Sportivo Teatral, El Camarín de las Musas, Timbre 4, Espacio Callejón, Delborde Espacio Teatral, Teatro Del Pueblo, entre otros.

Pero, también, es importante analizar el circuito del teatro alternativo, teniendo en cuenta la tragedia sucedida en "Cromañón", en el año 2004, cuando en un recital de rock, realizado en un espacio que no estaba en condiciones pero si "habilitado" por el gobierno de la ciudad, fallecieron 194 personas. La utilización de bengalas por parte del público generó un incendio, y la imposibilidad de utilizar las salidas de emergencia, generaron una catástrofe. Este episodio implicó un detenimiento general y ciertos cambios en el funcionamiento del campo teatral en esta década. Según Mercedes Halcón y Sonia Jaroslavsky: "Para las leyes, el teatro independiente como tal no existía. Su relación con el Estado recién se formaliza después de Cromañón" (7). Y luego continúan: "A fin del año 2006, se sanciona la ley N 2.147 que establece requisitos y regula el funcionamiento de las salas de teatro independiente. Allí se contemplaba a todos los teatros que hubieran iniciado su actividad antes de

la fecha de la sanción de dicha ley. O sea, se reconocía la preexistencia de las salas” (8, 9). Y finalizan: “El siguiente paso llegó en 2007 con la sanción de la ley N 2.542, en la que se creaba la denominación Sala de teatro independiente para regular la habilitación de las nuevas salas. Esta ley ya directamente no contó con la aprobación de los representantes porque la consideraron como una reglamentación con la que resultaba imposible abrir un nuevo espacio alternativo. Aumentaron las exigencias edilicias, haciendo muy costoso montar una sala, además de aplicar la ley de accesibilidad (la ley para el acceso de las personas discapacitadas) de manera completa” (9). Teniendo en cuenta estos sucesos, podemos visualizar una etapa donde la mayoría de las salas no contaba con varias de esas exigencias. Quedando circunstancialmente clausuradas, afectando y modificando el funcionamiento del circuito y del campo teatral en general.

Esta situación planteada nos permite repensar que las políticas culturales ejecutadas en estos últimos años han brindado soluciones a ciertas problemáticas coyunturales y no han profundizado en aquellos aspectos ligados a una planificación a largo plazo. Y entonces, resolver situaciones de coyuntura se ha ido impregnando en una cultura del trabajo en las cooperativas y compañías alternativas. De algún modo, estos grupos se vieron obligados a resolver situaciones de distinta índole—aspectos artísticos, técnicos y administrativos—que permitieron incorporar un saber que se iba aprendiendo en el hacer. Debemos destacar que la conformación y el funcionamiento de los campos y, específicamente el teatral, han tenido un recorrido propio que responde a una cultura que se ha ido identificando con las políticas culturales implementadas, pero que a su vez han permitido encontrar nuevos modelos en la constitución de los mismos. Y aquí cabe una gran diferencia con la mirada

Europea planteada por Bourdieu. Los campos y sus estructuras responden a la ejecución de políticas destinadas a la participación ciudadana en materia cultural en varios países europeos. Mientras que en Argentina, durante los últimos años, las políticas culturales no han sido profundizadas y el campo teatral se ha ido constituyendo bajo una impronta que reflejaba un modelo distinto al europeo.

Resumiendo, la poca previsión en la gestión de las políticas culturales afrontadas, permitieron que las cooperativas encuentren un camino en la fisura del sistema. Nos referimos a que la Ley presentó y actualmente presenta una zona que debe ser aún profundizada, donde el agente del campo, o sea el actor, debe continuar construyendo su propio modelo para gestionar y desarrollar un proyecto artístico. Así se configuró, en cierto modo, una cultura de "aprender trabajando" en un mismo proyecto.

En la actualidad se hace indispensable continuar con un modelo que ha sufrido mucho durante estos últimos años, pero que requiere un trabajo consensuado y permanente por los diferentes "actores" del campo teatral para establecer una ruta o un camino posible que tenga definido sus lineamientos, metas y objetivos.

Dada esta situación, es necesario y fundamental repensar el rol del actor en una cooperativa y su participación como un elemento determinante en las transformaciones sociales en los países latinoamericanos. Como plantea Santiago García, "los integrantes de las cooperativas están atravesando un proceso de liberación de nuestros pueblos" (1). Y continúa: "Impone como condición la toma de conciencia de cada uno de los individuos" (1). Y plantea:

En la elaboración del producto artístico cada uno de los actores

asume una responsabilidad a profundidad y en extensión, ya que está participando doblemente en la creación de la obra y en su difusión (problemas artístico-administrativo) lo que quiere decir que el actor como un trabajador de la era científica está estrechamente vinculado a su producto y por lo tanto a su distribución o consumo en la sociedad. (3)

Para finalizar con este análisis resulta importante señalar la mirada del autor colombiano "Creemos que en Latinoamérica el artista debe encarar el compromiso dentro del marco de una organización de trabajadores de la cultura descartando la idea romanticista de la lucha individual, aislada" (3).

Teniendo en cuenta lo planteado hasta el momento y analizando el funcionamiento del campo teatral, tenemos que considerar que las cooperativas están afrontando un nuevo desafío, en un nuevo contexto social. Están realizando una tarea homogénea y común, haciéndose responsables de su nuevo compromiso, tomando consciencia –individual y colectivamente- de sus decisiones –esfera ideológica- y están tejiendo redes para generar y construir ciudadanía, asumiendo nuevas responsabilidades como agentes culturales y participando activamente de un proceso político social que establece una profunda relación entre el estado y las organizaciones culturales. Este proceso forma parte de una transformación social dentro del campo cultural, que presenta un nuevo modelo de gestión entre todos los integrantes del campo.

Tanto Proteatro, el Instituto Nacional del Teatro y el Fondo Nacional de las Artes, son los entes públicos encargados de financiar proyectos y salas teatrales, otorgar becas de perfeccionamiento y brindar apoyo económico a la investigación, entre otras cosas. En cuanto a su sistema de producción,

Mercedes Halfón y Sonia Jaroslavsky plantean lo siguiente:

Estos grupos (mencionados anteriormente) se ven obligados en muchos casos a buscar fondos en los medios oficiales a través de subsidios, becas que aportan fundaciones, como Antorchas, en su momento, la Fundación Banco Patricios o el Fondo Nacional de las Artes. Recurren también a la realización de coproducciones con teatros oficiales como el Teatro San Martín y el Nacional Cervantes. (9)

Y siguen:

Lo que aúna estos grupos y los significa, es el mayor grado de autonomía estética que presentan a la hora de la producción a pesar de recibir apoyo de entes privados o estatales. Tienen mayor incidencia en la producción del espectáculo, a diferencia del teatro comercial en el que, como ya dijimos, la figura del productor-empresario es el eje de toda la propuesta artística. (9)

Esta es una característica no menor, destacada en el circuito de teatro alternativo ya que plantea nuevas propuestas estéticas. Además, son los espectáculos del circuito alternativo los que son frecuentemente seleccionados para participar en Festivales Nacionales o Internacionales dada su ya mencionada particular impronta.

En una entrevista realizada por Lucho Bordegaray, Paulo Ricci, programador de Beckett teatro, plantea una reflexión sobre cómo será el teatro alternativo dentro de los próximos diez años. Al respecto, dice lo siguiente:

Las preocupaciones estéticas y los lenguajes se relacionan con un contexto de época, y que con la modificación de dicho contexto encontrarán también sus cambios, sus modificaciones y sus nuevas formas. El teatro independiente deberá despojarse una y otra vez de las estéticas dominantes, de los lenguajes hegemónicos para volver a reconocerse como alternativo o independiente, precisamente, de esas voces unívocas. (Bordegaray 17)

Y continúa: "Si lo que hoy es alternativo dentro de diez años se ha convertido en hegemónico, quienes se precien para entonces de independientes o rupturistas se descubrirán discutiendo con esos lenguajes para entonces legitimados, digeridos y cristalizados" (Bordegaray 17).

En ese mismo artículo, Alejandro Casavalle, actor, director y actual responsable del Complejo Cultural 25 de Mayo, pronostica su mirada al futuro de la siguiente manera: "Un teatro más comercial, otro más experimental, y un tercero que no llegará a ningún puerto, como está sucediendo" (Bordegaray 17).

Hay algo interesante para pensar en este último párrafo. Alejandro Casavalle deja entrever una situación que conduciría a la segregación de un tipo de teatro que no pueda desarrollar modos de producción en relación al contexto. Pensemos en lo que sucede en la Ciudad de Buenos Aires, teniendo en cuenta la gran cantidad de espectáculos semanales. Varias de estas compañías o cooperativas no portan una tradición y una visión ligada al saber producir, y entonces no logran posicionarse en el campo. Están en permanente movimiento sin poder asentarse. Es común que no cuenten con un sistema de producción, lo que indefectiblemente conduce a la finalización de un proyecto.

De manera tal, un espectáculo para poder insertarse y ser legitimado en el campo debe afrontar un trabajo serio y comprometido con objetivos claros teniendo en cuenta la época y analizando el contexto cultural que está atravesando.

Para finalizar esta breve descripción del teatro alternativo entre 1990-2010, podemos citar un fragmento que resulta disparador para pensar el rol del actor en la producción teatral, como una experiencia necesaria para la profesionalización de la producción. Plantea Osvaldo Pellettieri:

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. (1990 144).

Esta definición permite pensar el rol del actor en una producción teatral del circuito alternativo. El actor, además de desarrollar su tarea artística, tendría otras funciones. Distintas a las del teatro empresarial u oficial, convirtiéndose en un productor por la gran cantidad y toma de decisiones que debe afrontar en ese proceso: aspectos artísticos, técnicos y administrativos, entre otros.

I.c. Conceptos de preproducción, producción y explotación de un espectáculo.

Para comenzar, conviene tomar como material de investigación el libro de Gustavo Schraier donde se exponen de manera descriptiva los conceptos de preproducción, producción y explotación para luego aplicarlos a los proyectos *El cristal* y *Destino de dos cosas o de tres*.

El primer punto es el de preproducción. En un primer análisis deberemos formularnos tres preguntas claves para esta primera etapa.

¿Qué se quiere hacer? –Definición del proyecto

¿Por qué? –Determinación de motivos

¿Qué se quiere lograr? –Establecimiento de metas y objetivos

Esto nos permitirá saber entre otras cosas el tipo de texto que la cooperativa quiere o le interesa trabajar. Esta decisión la podrá tomar el director o en muchos casos el grupo de actores que está interesado en determinado autor o en trabajar en pos de una creación colectiva, por ejemplo.

Luego, tendrán que buscar los motivos por los cuales se quiere llevar a cabo dicho proyecto. Schraier plantea en el libro la lógica de las cinco "P". Estas serían: por el proyecto (sus valores artísticos, estéticos, etc.), por las personas (por la figura destacada del director, actor u otro integrante), por la paga (las características económicas del mismo), por la parte (esta sería el rol, tipo de protagonismo, etc.) y por el prestigio (nivel artístico de este, proyección, etc.). Aquí podrían centrarse los motivos.

Finalmente nos encontramos con las metas y objetivos. Este punto será

esencial porque nos permitirá conocer y separar aquellos que son individuales como también los grupales: por ejemplo, algún beneficio artístico o económico, o la conformación de una compañía estable.

El siguiente paso en la preproducción de un proyecto tiene que ver con los derechos de autor. Para eso, un integrante de la cooperativa –sea un actor, director o asistente de dirección—deberá contactarse con Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina) para iniciar los trámites correspondientes. Y así saber si es posible llevar a cabo dicho texto dramático, si conviene –teniendo en cuenta las cuestiones económicas o de otra índole—o no.

Luego, otro aspecto importante en este proceso es el diseño de la producción a realizar. Como plantea Schraier: “Se trata de una etapa mayormente creativa, donde se introducen por primera vez aspectos artísticos, técnicos, económicos, administrativos y logísticos propios del proyecto que se piensa desarrollar” (61). Esto nos permitirá saber si avanzamos con el proyecto, o en su defecto, si no es viable su realización. Y continúa: “El diseño de la producción definitiva supone luego el establecimiento de una ruta a utilizar, donde estará planeado cómo se la recorrerá, quién hará qué y cuánto saldrá recorrerla --entre otras cuestiones-- para alcanzar el destino final del viaje: la concreción del espectáculo teatral” (62).

A continuación, analizaremos una guía de preguntas que permitirán conocer la ruta a utilizar en el diseño de producción mencionado. Estas son:

¿Qué hay que hacer?

La primera pregunta se refiere a las acciones, actividades y tareas que hay que llevar a cabo en esta fase. Las acciones pueden ser: delinear ideas y conceptos principales del proyecto, establecer criterios organizativos,

determinar estrategias de gestión, producción y comunicación, definir una metodología de trabajo para lograr las metas y objetivos propuestos.

Las actividades serían las gestiones por los derechos de autor, los diseños creativos –escenografía, vestuario, luces—los ensayos, la búsqueda de financiamiento, la construcción escenográfica, la confección del vestuario, el montaje, la prensa y la comunicación, entre otras. Las tareas son segmentadas de las actividades. Estas son: hacer presupuestos, solicitar subsidios, comprar materiales, transportar la utilería, entre otros.

¿Cómo?

Aquí resulta fundamental pensar en cómo se harán dichas acciones, actividades y tareas. Determinaremos un método de trabajo en común. Por ejemplo, para construir determinada escenografía habrá que tener en cuenta los conocimientos y especialidades de los integrantes y, en su defecto, si no lo hubiere en la cooperativa, buscar algún especialista.

¿Con qué?

Un proyecto se compone de tres tipos de recursos: humanos, económicos y materiales. Esto nos permitirá conocer los recursos con los que la cooperativa cuenta y aquellos que necesita. Algunos ejemplos serían: humanos –un diseñador gráfico de la cooperativa que se ocupe del diseño correspondiente—económicos –el pago de la sala de ensayo, si es que el elenco no tiene una—y materiales –una cámara de filmar para grabar un ensayo si es que no tiene.

¿Quiénes lo harán? ¿Quiénes lo supervisarán?

Estos puntos tienen que ver con la división de funciones y responsabilidades de las tareas asumidas por los integrantes de la cooperativa. Por lo general, en el circuito alternativo, los directores y los productores ejecutivos, en el caso que hubiera, son quienes supervisan las tareas que realizan el equipo técnico, creativo y artístico. En esta fase es muy importante el trabajo en equipo y Schraier lo define así: "Trabajar en equipo es en esencia la capacidad de las personas de involucrarse y comprometerse unas con otras para lograr las metas u objetivos de un proyecto en forma conjunta" (75).

¿Quién coordinará?

Es el director quien se ocupa, además de sus funciones específicas, de organizar, coordinar y supervisar todos los aspectos involucrados en el proceso de una producción.

¿Cuándo?

En cualquier proyecto, el tiempo puede ser planificado. De manera que se pueda armar un calendario, un cronograma de meses, días, horarios, para realizar las actividades de la manera más organizada posible, aunque siempre sabemos que en la marcha hay grandes vaivenes. Pero conviene prevenir y no padecer después las consecuencias.

¿Dónde?

En este caso, será fundamental buscar aquellos espacios/teatros que posean las mejores características y que se adecuen de la mejor manera posible al proyecto. Por eso, es conveniente buscar la sala, en esta etapa, pensando en las mejores condiciones –sean geográficas, económicas,

espaciales, técnicas, etc.

¿Cuánto costará?

El costo de cada proyecto teatral deberá ser evaluado en la preproducción de manera aproximada y luego más exhaustivamente. Se realizará un estudio de viabilidad del proyecto para ver si se puede llevar adelante o no. Esto sería: idear, planificar, cotizar, presupuestar, financiar y comprar, o sea, preproducir. El director o el productor ejecutivo deberán desglosar el proyecto en actividades y tareas. Preverá los recursos económicos, humanos y materiales, evaluará la duración que demandará la realización de cada uno de ellos, y por último, elaborará una primera planificación que le permitirá estimar el tiempo aproximado de producción del proyecto.

¿Para quiénes se lo hace?

En definitiva, esta pregunta nos permite identificar el público al que está dirigido el espectáculo. Dependiendo de las características de la obra, del lugar donde se presente, el horario del mismo y el estilo o estética, es que podremos localizar de la mejor manera posible a qué público está dirigido este espectáculo.

Finalmente, en la última etapa de la preproducción, según lo presupuestado y aprobado por la cooperativa, se realizará la compra o alquiler de materiales, insumos para ensayos, equipamiento técnico y el pago a los profesionales o servicios externos a la cooperativa.

Luego de esta primera aproximación para abordar un proyecto alternativo, nos sumergiremos en lo que será la producción del proyecto. Esta

será la siguiente fase a analizar. En relación a la producción Schraier plantea:

En esta etapa netamente ejecutiva entrará en juego todo lo que planificamos y presupuestamos mediante el cronograma de actividades, calendarios de trabajo, agendas, etc. En esta fase se deberá privilegiar la gestión, la coordinación, el seguimiento y el control de todas las operaciones involucradas para que se cumplan dentro de los plazos, costos y requisitos de calidad que nos hayamos planteado en la preproducción. (139)

Se tomarán algunos puntos que son de vital importancia en esta etapa.

Estos son:

Gestión humana. Aquí el director será quien deberá ocuparse de establecer las responsabilidades asumidas por cada uno de los integrantes. Sea por las especializaciones de cada componente de la cooperativa o por el personal externo contratado.

Coordinación. En esta etapa, el director o productor deberá bregar para que los procesos artísticos, técnicos y administrativos se integren, armonicen y fluyan coordinada y sincrónicamente de acuerdo a los tiempos y plazos pautados.

Circulación de la información. Para que la información fluya, en las responsabilidades de cada uno de los integrantes, es necesario un buen canal de comunicación. Este puede darse mediante informes de trabajo o reuniones de cooperativa. Sean éstas para comunicar días y horarios de ensayos, para definir el diseño gráfico –entre todos los integrantes—o cualquier otro aspecto de la planificación realizada.

Supervisión. Aquí será necesario realizar un seguimiento y control de

todas las actividades técnicas, artísticas y administrativas –por ejemplo que la escenografía esté para la fecha pautada; que estén los volantes o afiches pautados—por parte del director con el elenco, y con los grupos creativos. Se la denomina producción y montaje. El montaje tiene que ver con la disposición de todos los materiales necesarios para la realización del espectáculo. Esto ocurre generalmente entre diez o doce días previos al estreno (en ensayos generales, técnicos, etc.). En la fase de la producción, será vital realizar con el teatro el contrato de sala para llevar a cabo el proyecto. Este tendrá validez legal y permitirá establecer por común acuerdo una relación formal entre la cooperativa y el administrador del teatro por el lapso de un tiempo determinado que establecerán entre ambas partes.

Y el último punto a tener en cuenta en esta etapa será la *estrategia de prensa y difusión del proyecto*. En este caso hay dos caminos posibles. El primero, tiene que ver con la autogestión por parte de la cooperativa para llevar a cabo la prensa y difusión, y la segunda, es tercerizando dicho trabajo mediante una agencia de prensa. En cualquiera de las dos opciones será fundamental establecer criterios para lograr la mejor difusión del proyecto.

Finalmente, y luego de todo lo planificado y producido, nos encontramos frente a la última fase, la explotación. En esta, se determinará el ciclo de vida del espectáculo que dependerá entre otras cosas de la calidad artística de la propuesta, de la afluencia o éxito de público, de la situación socioeconómica de la ciudad o el país y de los medios que se utilicen para difundirlo o publicitarlo entre otras cosas. Será en la explotación del espectáculo donde intentaremos convertir aquel público potencial en público alcanzado, real y concreto. El punto de partida de esta etapa es el estreno del espectáculo. El aspecto más importante de esta fase tiene que ver con el seguimiento y control de la

temporada. Para eso, se realizarán distintas estrategias en pos de recibir la mayor afluencia de público posible dentro de las condiciones dadas y presentadas. Es decir, que en caso que un espectáculo no esté funcionando por la escasa afluencia de público, se verán estrategias de prensa para acercar al público del circuito (como por ejemplo entradas 2x1, sorteos de entradas en radios, etc.).

Ya descrito a grandes rasgos el proceso de producción de un espectáculo del circuito alternativo nos avocaremos a su respectiva aplicación.

Capítulo II

II.a. Producción teatral de El cristal

Para comenzar con el análisis de este proyecto y pensar en su preproducción hay que remontarse a los inicios, o sea a mayo del año 2008.

Durante el transcurso de los dos primeros meses de ese año, el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA – Instituto Universitario Nacional de Arte—convocó al director Gustavo Tarrío para dirigir uno de los proyectos de graduación. El proyecto constaba de la realización de un espectáculo con un grupo de quince actores que finalizaban su carrera universitaria, la Licenciatura en Actuación.

La Universidad dispuso un espacio de ensayo en una de sus sedes, lo que permitió comenzar con los primeros encuentros entre el elenco y el director.

Teniendo en cuenta las tres primeras preguntas planteadas en esta etapa –definición del proyecto, determinación de motivos y establecimientos de metas y objetivos—es posible esbozar un primer análisis.

En relación a la definición del proyecto, durante los primeros encuentros se realizaron una serie de ensayos que permitieron aunar criterios de trabajo. Avanzados los encuentros, luego de varios trabajos de improvisación y ejercicios conducidos por el director, se llevó a cabo una reunión donde el grupo acordó unánimemente la realización de una creación colectiva sobre algunos temas surgidos por los actores y otros propuestos por el director. Los motivos por los cuales se llevó adelante esta creación colectiva, teniendo en cuenta la lógica de las “cinco p” planteadas por Schraier fueron tres: 1) por el proyecto, este tendría valores artísticos y estéticos que caracterizarían al

espectáculo, como por ejemplo, la ruptura de un teatro a la italiana, donde se planteó la utilización de distintos espacios de actuación; 2) por las personas, ya que la figura del director estaba legitimada en el circuito alternativo; 3) por el prestigio que implicaría realizar un proyecto de graduación en el ámbito del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA y en el campo teatral en general.

Además de los mencionados, es necesario comentar otro de los motivos por los cuales fue posible desarrollar el proyecto. Los horarios de ensayo propuestos por el director y la Universidad coincidieron a la hora de afrontar el proyecto. Los ensayos fueron en el turno de la noche los días lunes, martes y miércoles de 18.30 a 23.

El objetivo general del proyecto era la realización de ocho funciones del espectáculo. Este objetivo era afín a todos los integrantes del elenco debido a que lo exigía la currícula académica para finalizar la carrera.

Ahora bien, resulta indispensable mencionar algunas metas y objetivos personales. Primeramente, se imponía la necesidad de finalizar con el ciclo universitario, luego de nueve años de carrera. Este recorrido universitario ha sido parte de un proceso de aprendizaje y conocimiento en la formación del actor, pero también ha sido una etapa de experimentación y práctica dentro del ámbito de la cultura. Otro de los objetivos era la construcción de un espectáculo dotado de ciertos valores estéticos y artísticos que permitiera que se destacase como tal en el circuito de teatro alternativo. Y por último, la posibilidad de extender las ocho funciones a una programación anual en la sala generando una permanencia propia de una temporada.

El siguiente paso en el proyecto fue el diseño de la preproducción. Para esto, se elaboró un plan de acciones, actividades y tareas que permitieron organizarlo. Una vez acordada la utilización de tres espacios de actuación para

la realización del espectáculo, el director dividió al elenco en tres grupos y a cada uno de ellos le propuso un día de ensayo semanal. De manera tal que, durante 5 meses, el elenco trabajó dividido en tres grupos en la construcción de su espacio. Cada grupo construyó una historia a partir de las propuestas consensuadas entre ellos y el director. El elenco se avocó a la construcción de cada espacio desde el punto de vista artístico de acuerdo con su propia búsqueda –estilo o género. Así, se definió la metodología de trabajo en esta primera parte del proyecto.

Es necesario describir brevemente los tres espacios donde transcurrían las distintas historias. El primero de los tres espacios era “La casa”. Esta tenía un código de actuación que se acercaba al realismo peronista de los años 40. El segundo de los espacios donde transcurría otra de las historias, era “La habitación” que se acercaba a ciertos códigos de actuación en cine relacionados con el terror de los años 20. Y finalmente, el tercero de los espacios, donde transcurría la última historia, era “El pozo”. Este proponía la búsqueda de nuevos lenguajes de actuación más contemporáneos.

Durante ese tiempo también se dividieron las actividades. Los integrantes de cada espacio aportaron distintos materiales, necesarios para la escenografía y utilería del espectáculo. Por ejemplo, la utilización de ciertos espejos, para la construcción escenográfica del espacio “La casa”. Y también, determinados elementos de utilería. Y luego, se hicieron aportes económicos propios. En este caso, la división de actividades y tareas estuvo supeditada a aquello que cada uno y en el espacio que se encontraba, podía conseguir de acuerdo a las necesidades surgidas. O sea, aquellos recursos materiales con los que se contaba.

En relación a los aportes económicos en esta primera instancia, los

actores de cada espacio dividieron los gastos por cinco, que era la cantidad de actores en cada espacio de actuación, haciéndose cargo durante este lapso de la compra de dichos materiales. Y en cuanto a las tareas a realizar, los integrantes de cada espacio fueron comprando y trasladando los materiales que se hacían necesarios para los ensayos. Desde agosto de 2008 hasta diciembre del mismo año se trabajó bajo este esquema de encuentros signado por la división de espacios y dentro de cada uno, por la división de tareas y actividades.

Para el diseño artístico, que se realizó en cada espacio de actuación, se convocó a un equipo especializado en arte. Este trabajo se realizó de manera paralela a los ensayos durante los últimos tres meses de 2008. Este equipo se ocupó de la realización escenográfica ambientando cada espacio de acuerdo al género y contexto donde transcurría la historia.

En esta etapa, el elenco analizó aquellos recursos que eran indispensables para la realización del proyecto. Estos eran: recursos humanos, económicos y materiales. La Universidad proveyó en diciembre de 2008 un capital de \$ 4.000 para la producción del proyecto. El elenco utilizó \$ 2.000 para el pago al equipo de arte y el resto para la compra de materiales. Además, cada integrante del proyecto aportó \$ 125, de manera que entre los 16 integrantes -15 actores y el director- se obtuvieron \$ 2.000 más para los gastos de producción. Este dinero sirvió también para la compra de vestuario de los personajes. En este caso, para afrontar los gastos necesarios para la realización del espectáculo, se realizó un evento nocturno en marzo de 2009 que permitió recaudar \$ 7.000 que sirvieron para costear todos los gastos restantes. Es decir que con aquellos iniciales \$ 4.000 no hubiese sido posible afrontar la producción del espectáculo. El elenco contó con un capital

económico de \$ 11.000 que permitió la compra, entre otras cosas, de un proyector, un dvd, vestuario, maquillaje, utilería, folletería, el pago de un equipo especializado en arte, etc.

También, algunos de los actores aportaron sus propios vestuarios y algunos objetos –como linternas, instrumentos musicales, entre otras cosas.

La supervisión y coordinación de los aspectos artísticos, técnicos y administrativos estuvo a cargo de Gustavo Tarrío, director del proyecto. Además de los ensayos establecidos –lunes, martes y miércoles con cada grupo—el director coordinó reuniones con el equipo de arte y con la responsable de finanzas del elenco –una de las actrices.

En relación a la planificación del proyecto, o sea su duración en el tiempo, hay que explicarlo por etapas. La primera etapa –preproducción—comenzó en junio de 2008 y finalizó en diciembre del mismo año. La segunda etapa –producción- comenzó en febrero de 2009 y finalizó en abril del mismo año. Y la última etapa –explotación—comenzó en abril y finalizó en noviembre de 2009.

En la primera, se organizó un esquema de ensayos, de días y de horarios, donde cada grupo tuvo asignado un día en la semana para un encuentro con el director. Los lunes de 18.30 a 22.30 el grupo denominado “La casa”, los martes en el mismo horario otro grupo, denominado “La habitación” y los miércoles en el mismo horario, el último grupo, denominado “El pozo”.

En simultáneo, el director estableció una serie de encuentros con el equipo de arte para ir definiendo aspectos relacionados con la escenografía e iluminación en cada uno de los espacios. Estos encuentros los mantuvo una hora antes de los ensayos con cada grupo.

En la segunda etapa se estableció otro criterio de ensayos. El elenco

trabajó de lunes a jueves de 18 a 23. La idea de estos ensayos era coordinar la simultaneidad de cada espacio-historia, de acuerdo a lo elaborado en la primera etapa y ver así cómo se articulaban las historias en función del tiempo de cada una. Específicamente, se intentaba ver si el tiempo de duración de cada historia –30 minutos—era común a los tres espacios, ya que el público debía rotar por cada uno de ellos.

Y la tercera etapa comenzó con el estreno del espectáculo y finalizó con la última función – del 4 de abril al 28 de noviembre de 2009.

Pasemos a analizar el espacio donde se llevó a cabo el espectáculo. Se trata de una sede del IUNA que fue pensada originalmente para presentar los proyectos de graduación. Aquí se realizaron los ensayos desde el primer día y esto fue fundamental. Contar con el espacio desde el primer momento, de algún modo, permitió visualizar el lugar donde se desarrollaría dicho espectáculo con características tan experimentales.

Cuando se estableció la idea general del espectáculo acerca de los distintos espacios de actuación, y que el público debía realizar un recorrido para dar cuenta de aquello que sucedía, observamos que este lugar era el indicado para desarrollar este proyecto. Esta sede había sido una fábrica recuperada, similar al IMPA –Industria Metalúrgica y Plástica Argentina—aquel espacio donde se desarrollaron manifestaciones culturales –teatro, cine, danza, etc—luego de recuperada la democracia por los años ´80.

Otro de los puntos fundamentales del proyecto tuvo que ver con el costo de producción. Para esto debemos retomar cuestiones mencionadas que refieren a los recursos económicos del mismo. La producción contaba con \$ 6.000, entre lo otorgado por la Universidad y lo aportado por el elenco. Pero en el estudio de viabilidad realizado por el elenco, o sea, cuando se ideó, planificó,

cotizó, presupuestó, financió y compró, los recursos económicos no alcanzaban para solventar las necesidades de la producción. Dada esta situación, se realizó un evento nocturno en marzo de 2009 para recaudar fondos para la producción del espectáculo y devolver al elenco aquel capital invertido. El elenco contó —como ya se mencionó antes— con un capital económico de \$ 11.000 que permitió la compra de los elementos antes mencionados.

Finalmente, debemos hacer mención al público al que el espectáculo estaba dirigido. Para esto vamos a tomar las siguientes referencias. Primero, la localización geográfica del teatro. Una zona donde hay pocas salas teatrales y, en consecuencia, poca asiduidad de público. Eso implicó un gran esfuerzo para captar el público del circuito. Por otra parte, las características del espectáculo se dirigieron a un público interesado en recorrer dicho espacio durante el transcurso de la obra. Desde ese lugar, puede pensarse que el espectáculo estuvo dirigido a un público joven, pero también el público adulto se hizo presente durante la fase de explotación. La posibilidad de recorrer el espacio fue pensada para un público interesado en una propuesta experimental, y esto amplió el espectro dentro del público teatral. De algún modo, así se caracterizó la primera etapa de preproducción de *El cristal*.

Pasemos ahora a la producción del espectáculo. Esta etapa comenzó en febrero de 2009. Como se dijo anteriormente, el director pautó con el elenco ensayar de lunes a jueves de 18.30 a 22.30, algo establecido en la etapa de la preproducción pero que determina un nuevo calendario para esta nueva fase. A su vez, también estableció encuentros con los responsables de cada espacio, la responsable de finanzas y los equipos de arte una hora antes para chequear aquellos aspectos también fundamentales de la producción del proyecto. Fue él quien coordinó los procesos artísticos, técnicos y administrativos, y que estos

fluyeran sincrónicamente. Durante esta etapa, el director supervisó los encuentros con el equipo de arte -responsable de la escenografía y diseño de iluminación; la coreógrafa -responsable de la coreografías en cada espacio y la coreografía final del espectáculo; la dirección musical -responsable de las canciones, la edición de video y sonido y también responsable de edición de los cd´s y dvd´s de cada espacio; el diseñador gráfico -responsable del diseño de los programas, volantes y afiches; el asesoramiento en maquillaje y peinados -responsable de la caracterización de los actores, y con la responsable de finanzas, quien llevó a cabo la contabilidad del proyecto. Simultáneamente a los ensayos artísticos, el director tuvo reuniones con todos estos equipos que permitieron articular todo este proceso de producción.

En relación al convenio con el teatro, la Universidad acordó un contrato a borderaux, 30% para el IUNA, el 70% para el elenco, contrato que se establece comúnmente con los teatros alternativos.

En esta etapa, se hizo presente la figura del coordinador de producción de los proyectos de graduación de la Universidad. El coordinador de producción asistió a los ensayos para acordar con el director los aspectos principales en temas referentes a las necesidades fundamentales para la realización del proyecto en la sede.

Luego de esta etapa ardua de producción, llegamos al estreno del espectáculo. A partir de entonces comenzó la etapa de explotación del mismo. El tiempo de vida del proyecto fue desde el sábado 4 de abril hasta el sábado 28 de noviembre de 2009.

La promoción del espectáculo estuvo a cargo del elenco. Se elaboró un plan para la difusión, comunicación y promoción del proyecto. Mediante programas, afiches, *flyers*, que se distribuyeron en los espacios teatrales más

reconocidos y donde había gran afluencia de público. Fue lo que se denomina un plan de autogestión.

Durante las primeras diez funciones hubo gran afluencia de público. El espectáculo tuvo respuestas muy favorables en cuanto a su calidad artística. Pero también es importante analizar lo que sucedió en el país y en el mundo entre mediados de junio y julio de 2009. Dado el alerta sanitaria por la gripe A (N1H1), establecido por organismos nacionales, provinciales y municipales, se suspendieron las actividades masivas y, claro está, los teatros cerraron sus puertas frente a esta pandemia que acechaba a la sociedad. Es necesario tener presente este episodio, porque esto detuvo al proyecto y cuando se retomaron las funciones hubo que establecer una nueva estrategia para convocar al público. Se sabe que parar un espectáculo en cartel y luego retomar con las funciones no es tarea sencilla y, en este caso, no dejó de serlo. Luego, cuando se retomaron las funciones, se redujo la cantidad de espectadores en relación al promedio semanal. De manera tal que el elenco comenzó nuevamente a promocionar de manera autogestiva el proyecto. Los actores elaboraron una nueva estrategia de difusión, mediante la cual, se ejecutó un plan de acción frente a la situación dada. El elenco acordó difundir la propuesta espectacular de manera autogestiva en medios gráficos, salas teatrales, radios, páginas web, entre otros lugares. La tarea de seguimiento y control en la explotación del espectáculo permitió tomar una nueva ruta en este caso.

Es importante mencionar una de las notas realizadas por un periodista de la Revista Veintitrés. Esta nota produjo un alcance masivo generando una gran convocatoria de público nuevamente. Y así se reposicionó el proyecto.

El proyecto no tenía fines económicos, ya que el elenco no podía constituirse como cooperativa, dado el carácter universitario. Más bien, su fin

fue artístico o, por lo menos, durante el tiempo de explotación en la Universidad. En caso de continuar en otra sala o teatro, estableciéndose como una cooperativa, el aspecto económico podría ser uno de los motivos por los cuales realizar también el proyecto, teniendo en cuenta la lógica de las cinco P descrita en la etapa de la reproducción. Durante la explotación del espectáculo, aquello que se recaudó, producto del borderaux, funcionó como un capital económico que permitió la compra de utilería y para la reinversión de folletería -como programas de mano, entre otras cosas.

Finalmente, se cumplieron casi ocho meses de funciones con el espectáculo. Una aventura que, en el marco del contexto de producción sociocultural, puede leerse como un viaje que nutrió y enriqueció a todos los integrantes del proyecto.

II.b. Producción teatral de Destino de dos cosas o de tres

Para analizar este proyecto, vamos a desarrollar las diferentes fases del proceso de producción partiendo del traspaso del espectáculo del circuito universitario hacia el circuito de teatro alternativo de la ciudad. Nos referimos a las bases desde su presentación en la Universidad para reestablecer la configuración del mismo en su nueva estructura social -por el campo- y artística -por el proyecto-.

Este proyecto surgió en el marco de la materia "Actuación IV", de la Licenciatura en Actuación durante el año 2006. Nació como un material de investigación sobre determinados dramaturgos propuestos por la cátedra. A fin de año, luego de seis meses de trabajo y ensayo sobre la obra *Destino de dos cosas o de tres*, de Rafael Spregelburd, se presentó como examen final. La

respuesta en general fue muy positiva por parte de estudiantes de teatro, directores, docentes y autoridades de la Universidad.

En el año 2007, surgió la inquietud de llevar a cabo el proyecto y para eso se convocó al director Marcelo Velázquez, quien supervisó en el marco de la cátedra el trabajo realizado. Además, se convocó a un actor, alumno de la cátedra en el año 2006, para que interpretase a otro de los personajes de la obra. Luego de varios meses de ensayo en el ámbito universitario, se presentó la obra en un ciclo denominado "Los viernes teatro" en el Departamento de Artes Dramáticas. Fue el mismo departamento el que seleccionó el espectáculo para participar en el Decenio Homenaje a la creación del IUNA en el Centro Cultural Plaza, en el partido de Gral. San Martín, en septiembre del mismo año.

Luego de las presentaciones realizadas con el espectáculo en el año 2007 en el marco universitario, el elenco redefine sus motivos, sus metas y objetivos en pos de un nuevo desafío: ingresar en el circuito alternativo de teatro.

Lo primero en esta etapa es la definición del proyecto, o sea, el texto dramático. *Destino de dos cosas o de tres* de Rafael Spregelburd era la obra elegida por la cooperativa. Pero en esta etapa, debemos pensar en los motivos por los cuales se llevó adelante el proyecto teniendo en cuenta la lógica de las cinco P.

Primeramente por el proyecto. Este tenía valores artísticos y estéticos que lo caracterizaban como un espectáculo donde el eje de estos valores estaba puesto en la actuación. El juego de los actores en escena fue uno de los puntos fuertes que caracterizó al espectáculo. El segundo motivo era por las personas. La figura destacada del autor, quien es uno de los dramaturgos más legitimados dentro del circuito de teatro alternativo. Y, teniendo en cuenta los orígenes del proyecto, el ámbito donde nació, hay que mencionar la figura del

director. Marcelo Velázquez es director y docente universitario y el elenco conocía muy bien sus virtudes como director de autores contemporáneos. El tercer motivo fue por la parte. El rol que desarrollamos los actores fue completamente protagónico. Esto también nos motivó y fue un gran estímulo para llevar a cabo esta propuesta desde el punto de vista artístico.

Pasemos ahora a analizar los objetivos del proyecto. El primero de ellos era la conformación de una cooperativa que nos permitiría posicionarnos de otro modo frente a este nuevo panorama, más institucionalizado, legalmente con otra proyección. Constituirnos como tal nos otorgó una independencia desde varios aspectos: ideológico, operativo, estético, nos pararíamos dentro del campo teatral como una entidad propia, con un sesgo propio. Durante esta etapa, el elenco se conformó como una cooperativa y uno de los actores fue quien llevó a cabo los trámites correspondientes, siendo el responsable legal de la misma. El segundo de los objetivos era lograr una propuesta artística de jerarquía que nos posicionara dentro del circuito alternativo. Y finalmente, el último objetivo, era llevar a cabo el proyecto durante una temporada. Tengamos presente que en los proyectos artísticos, en general, lo importante no es el estreno, sino su permanencia y cómo mantener un espectáculo en cartel.

Ahora bien, en relación a los motivos y beneficios económicos del proyecto conviene hacer la siguiente aclaración. Desde el comienzo del proyecto, en 2007, el grupo se hizo cargo de la producción. Esto significó la compra del vestuario y el financiamiento de una sala de ensayo. Pero cuando el elenco se constituyó como cooperativa, estaba claro que la idea de obtener aquellos subsidios –Proteatro y el Fondo Nacional de las Artes—que permitirían afrontar parte de los gastos de producción. Y finalmente así fue.

Pasemos a lo que se refiere a los derechos de autor. Este no fue un tema fácil de tratar y de resolver. Durante la presentación del proyecto en el año 2006, cuando finalizábamos cuarto año de actuación, ya teníamos algunos motivos por los cuales queríamos llevar a cabo dicho proyecto, aunque no así la metodología para implementarlo. En su momento, nos contactamos con el autor para mencionarle nuestro deseo de realizarla, pero fue él quien nos autorizó solamente a la presentación del espectáculo dentro del ámbito universitario. Sus argumentos se basaban en que ésta era una de las primeras obras que había escrito y no quería verla dando vueltas por el circuito alternativo. Argumentó de forma personal que “formaba parte de sus primeras producciones dramatúrgicas y no era de su agrado”. Ahora bien, durante el año 2007, el proyecto se presentó en la Universidad en un ciclo denominado “Los viernes teatro”. También, ese mismo año, fue seleccionado para representar al Departamento de Artes Dramáticas en el Decenio Homenaje a la creación del IUNA y para participar en el II Congreso Nacional de Teatro. Y frente al nuevo desafío, el de presentarnos en una sala del circuito alternativo, se reestableció el contacto con el autor por intermedio del director. En este caso, cuando se le mencionaron las condiciones y las características del proyecto, él autorizó su realización. En el transcurso pasó un año y medio.

Y podemos sacar alguna conclusión. Fundamentalmente, cómo un grupo de actores constituido como cooperativa, afronta un desafío desde varios aspectos –ideológicos, estéticos, etc. —cuando tiene fuertemente arraigadas sus motivaciones por las cuales quiere llevar a cabo un proyecto, pudiéndolo realizar de manera organizada, y cuando quiere profesionalizar su tarea, en este caso la producción de un proyecto alternativo. Claro está que los motivos por los cuales llevamos a cabo el proyecto estaban mucho más claros y esto

también posibilitó la autorización del autor. A su vez, le mencionamos los posibles teatros donde el espectáculo podía y quería ser montado.

En síntesis, teníamos un elenco constituido como cooperativa, posibles teatros para presentar el espectáculo, un director con experiencia y recorrido en el campo teatral y una estructura organizativa sólida para afrontar el proyecto. Sin darnos cuenta, estábamos preparados para afrontar un nuevo rumbo que implicaba otras y nuevas responsabilidades.

Pasemos ahora a analizar las acciones, actividades y tareas del proyecto. En este caso, durante el período de ensayos, desde marzo a fines de junio de 2008, el director estableció un encuentro semanal con el elenco para trabajar en función de lo artístico. Paralelamente estableció contactos con un equipo creativo: un diseñador gráfico, una vestuarista, un escenógrafo, un músico y un diseñador de luces. Con cada uno de ellos fue acompañando el trabajo de ensayos. Y en varias oportunidades, estas personas presenciaron los ensayos para conocer por donde tenían que realizar cada una sus acciones, a partir de las ideas del director.

El diseñador gráfico fue realizando distintos bocetos a lo largo de este período, hasta que el elenco acordó uno de los realizados. En relación al vestuario, cada uno de los actores -tres en total- realizó varias pruebas de vestuario con la vestuarista. El diseño fue acordado entre ella y el director. Paralelamente, el escenógrafo se ocupó de la compra de la escenografía y la construcción de la misma durante este período. El músico también asistió con periodicidad a los ensayos dado que el director le pidió que compusiera una melodía original para el espectáculo. También, el diseñador de luces asistió a los ensayos para conocer las ideas del director en relación al diseño de iluminación que él quería. Armó el diseño solicitado y acordado con el director.

En cuanto a los recursos económicos, debemos aclarar que la compra de la escenografía, el vestuario, las tarjetas y los afiches fueron financiados por los tres actores, la asistente de dirección y el director. Y a los equipos creativos como el diseñador gráfico, el músico, el escenógrafo, la vestuarista, el diseñador de luces y el asistente de escena, se los inscribió como equipos artísticos en los pedidos de subsidios. Cada uno tenía un puntaje acordado en función de su tarea a realizar. Luego, se les pagaría.

También, en esta fase, la cooperativa se ocupó de contactarse con el agente de prensa. El director propuso buscar distintos agentes y analizar la mejor propuesta de acuerdo al espectáculo. Finalmente, se contrató al agente Octavia Gestión y Comunicación. La cooperativa se hizo cargo de los costos.

En cuanto a las actividades la cooperativa contaba con los derechos de autor. Esto fue fundamental ya que de lo contrario no se hubiese podido continuar con el proyecto.

Parte de la tarea fue realizar los pedidos de subsidios. Estos se armaron en una reunión general programada para esta tarea específica. Y también, buscar presupuestos de aquellos servicios y costos que solicitamos en los pedidos de subsidio. Esta tarea se dividió entre el director y los actores. Finalmente con la documentación reunida, se presentaron los proyectos en Proteatro y el Fondo Nacional de las Artes.

La cooperativa acordó contactarse con cada equipo especializado en realizar las funciones anteriormente mencionadas. El director mantuvo reuniones y encuentros paralelos a los ensayos con estos equipos que fueron propuestos por los actores y el director dado su cercanía, profesionalidad y confianza con cada uno de ellos. A lo largo de los ensayos se fue incorporando el vestuario, la escenografía, el diseño de luces y la música.

Es fundamental reconocer en esta etapa de preproducción aquellos recursos con los que contaba la cooperativa. Primero, los recursos humanos. El elenco tenía ya contactado un diseñador gráfico, una vestuarista, un diseñador de luces, un escenógrafo, un músico, un asistente de escena y un asistente de dirección. Ellos se ocuparían de realizar sus tareas en los tiempos dispuestos por el director. Segundo, los recursos económicos. A lo largo de esta etapa, los cinco integrantes de la cooperativa aportaron un capital económico de acuerdo a las necesidades del proyecto. Y claro está que, una vez cobrado los subsidios, se repartiría el monto obtenido de acuerdo a la inversión realizada. Cada uno invirtió aproximadamente \$ 1.000 entre la etapa de preproducción, producción y explotación. El capital económico con el que contamos a lo largo del proceso fue de \$ 5.000.

En cuanto a los recursos materiales, se requirió de un banco de plaza que sería parte de la escenografía y que fue aportado por uno de los actores.

En el proyecto, las funciones y responsabilidades de cada integrante fueron consensuadas por la cooperativa de acuerdo a las necesidades y capacidades de cada uno.

El diseño gráfico, la escenografía, la música, el diseño de luces y el vestuario contaron con un responsable especializado en cada una de estas tareas. La supervisión y coordinación del equipo técnico, creativo y artístico estuvo a cargo del director Marcelo Velázquez.

En cuanto a los tiempos del proyecto, se propuso estrenar el espectáculo en julio de 2008. Desde marzo a junio de ese año hubo un ensayo artístico semanal de tres horas cada uno. Es importante aclarar que el elenco venía ensayando desde abril de 2007. En marzo, empezaron los encuentros con los equipos técnicos y creativos. Entre mayo y junio de 2008 se reconfiguró la

agenda de encuentros y ensayos. Se pasó a ensayar dos veces por semana con una duración de tres horas cada encuentro. Los días eran rotativos y la cooperativa lo organizaba de acuerdo a sus horarios.

Pasemos a analizar el lugar físico, o sea, el teatro. Los ensayos se hicieron siempre en DelBorde Espacio Teatral. Esto favoreció el proceso de trabajo ya que nos permitió conocer bien la sala donde íbamos a estar. Durante este período, la cooperativa se hizo cargo del costo por el alquiler de la sala. En este caso, la elección de la sala tuvo que ver con que ésta tenía un espacio muy acorde a la propuesta espacial y estética de la obra. Las funciones se realizaron en la sala mencionada los días viernes a las 21.30 de acuerdo al convenio establecido entre ambas partes. DelBorde Espacio Teatral se encuentra en el barrio de San Telmo, en una zona periférica a la calle Corrientes, y desde hace unos años funciona como una sala del circuito alternativo.

El mes previo al estreno se firmó un contrato con el teatro. Un contrato de tipo a borderaux, que es el más utilizado en este circuito y regido por la Asociación Argentina de Actores –30% de los ingresos de boletería queda para la sala y el 70% para la cooperativa.

Para pensar en el costo del proyecto es importante tener en cuenta que cinco de los integrantes contaban con un capital económico dispuesto a invertir en el proyecto. Pero asumimos los costos a medida que se fueron presentando los gastos necesarios y siempre dividimos por cinco. Esta estructura de costos se mantuvo durante el ciclo de vida del proyecto. Cuando se acordó con cada equipo creativo y técnico la realización de sus respectivas tareas, se les propuso el pago de un cachet simbólico de \$ 500 una vez cobrado el subsidio. Este valor es simbólico dado que no representa lo que comúnmente cobraría

cada equipo creativo por la realización de sus funciones tanto en el circuito oficial como en el comercial. Este es un acuerdo que se establece entre ambas partes. En cuanto a los gastos de producción, como la compra de vestuario –de los tres personajes, la escenografía –los materiales para el arreglo del banco, un farol y una plataforma de piso—y la folletería –programas, afiches y volantes, quedó a cargo del equipo. En cuanto a este punto, debemos mencionar un grado importante de inexperiencia ya que hubiese sido vital realizar un estudio de viabilidad correspondiente en función del proyecto. No por que no nos haya alcanzado el capital económico invertido, sino por la poca previsibilidad que tuvimos a la hora de afrontar este punto. Generalmente, este aspecto en esta etapa puede implicar detener un proyecto, poniendo en riesgo su realización. Por eso es importante su previsibilidad y un análisis correspondiente tal como lo plantea Gustavo Schraier.

Finalmente, pensemos en el público al cual estuvo dirigido este espectáculo. El margen es relativamente amplio. Dada la propuesta estética, el horario de la presentación y la zona donde está ubicado el teatro, se acercaron jóvenes estudiantes de teatro, actores del circuito y público general. Quiero mencionar que *Destino de dos cosas o de tres* fue la primera obra escrita por Rafael Spregelburd y esto también convocó al público que lo sigue desde sus inicios. Todos ellos se acercaron función tras función durante el período de explotación. El teatro está situado en una zona turística de la ciudad, donde bares, restaurantes y demás espacios culturales ofrecen distintas actividades para el público local y extranjero. Claro está que no es una zona de teatros tan afluente como el Abasto y Palermo, donde también hay un movimiento de teatros alternativos ya posicionados en el circuito –como el Portón de Sánchez, el Espacio Callejón, el Camarín de las Musas, entre otros.

Ya realizado este análisis descriptivo de lo que fue la etapa de preproducción, pasemos a analizar la producción del proyecto. En esta etapa, la figura del director fue fundamental para la coordinación de los procesos artísticos, técnicos y administrativos. Fue él quien trabajó con cada equipo de la cooperativa con el objetivo de llegar a punto al estreno del espectáculo. Mantuvo reuniones con el escenógrafo, el músico y el diseñador gráfico. Fue una etapa de producción y montaje, donde semana tras semana, entre los meses de mayo y junio de 2008, se fueron sumando aspectos técnicos –diseño de luces, escenográficos, el banco de plaza, el farol, la plataforma de piso, el vestuario de los personajes, el diseño gráfico-volantes, afiches, postales, tarjetas—para llegar al mes de julio de la manera más organizada posible. Fue él quien reconfiguró la agenda de encuentros y ensayos con cada equipo de la cooperativa.

Paralelamente, la cooperativa firmó un contrato de sala de dos meses con el teatro. El responsable de la cooperativa fue quien se ocupó de esta tarea administrativa.

Finalmente llegamos al 11 de julio de 2008, fecha de estreno del espectáculo. A partir de aquí comenzó la fase de explotación, es decir el tiempo de vida del proyecto. Luego de los primeros dos meses de función, se acordó con el teatro extender el contrato de sala hasta diciembre del mismo año. Esto se produjo por la cantidad de espectadores recibidos durante los primeros dos meses. Pero resulta importante hacer mención al tema de la prensa, ya que no hubo gran repercusión en los medios y esto permitió rever la estrategia para los meses restantes. El poco alcance logrado con los diarios, revistas, notas y publicaciones del medio, hizo que el elenco acordase contactar otro agente de prensa una vez finalizado el contrato firmado. Debemos mencionar que la

agencia de prensa no alcanzó a cubrir aquellos medios inicialmente acordados y eso también fue un factor decisivo a la hora de buscar otro rumbo. Se contactó a la agencia Tehagolaprensa. La estrategia fue relanzar el espectáculo como si se tratara de un estreno, a pesar de llevar dos meses de función. Esto nos permitió alcanzar notas y publicaciones y establecer así canales de comunicación del espectáculo dentro del circuito. Un ejemplo es la crítica en el diario La Nación, escrita por Carlos Pacheco el día 14 de noviembre de 2008. La misma también nos legitimó dentro del campo teatral ya que fue evaluado y calificado satisfactoriamente. Durante el transcurso de esta fase, nos comunicaron de Proteatro y el Fondo Nacional de las Artes la obtención de ambos subsidios. Este capital económico de \$ 10.500, entre ambos, permitió financiar el vestuario, la escenografía, el equipo técnico, entre otras cosas.

A su vez, en el transcurso del mes de septiembre nos seleccionaron para participar en el Festival de Teatro Independiente organizado por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. DelBorde Espacio Teatral es una sala registrada e inscripta en Proteatro, dependiente del mencionado Ministerio. Esta función se realizó en el mes de noviembre en el mismo teatro. Se le pagó a la cooperativa \$ 1.000 por su presentación. El tiempo de duración del espectáculo fue hasta la primera semana de diciembre. Se llevaron a cabo casi 6 meses de funciones ininterrumpidas.

En cuanto al agente de prensa, notamos varios cambios. Hubo notas en diarios como La Nación y suplemento Ñ, en páginas web-alternivateatral, geoteatral, etc., notas radiales-Radio de la Ciudad, entre otras. Esto permitió insertar el espectáculo en el circuito estableciendo más canales de comunicación con el público teatral que habitualmente ronda el teatro alternativo.

En relación a los equipos de arte, inscriptos en los pedidos de subsidios, se le pagó a cada uno de ellos la suma de \$ 700 por su tarea realizada. Se les pagaron \$ 200 más de lo acordado, debido a los montos de los subsidios. Y se devolvió el capital económico invertido a los actores y el director. A su vez, la cooperativa cobró su capital económico correspondiente en la Asociación Argentina de Actores por su labor realizada.

De manera que podemos ver cómo un proyecto alternativo, bien organizado y con una estructura sólida de producción permite llevar adelante un proyecto artístico de un modo independiente y acorde a las ideas estéticas e ideológicas del mismo, de forma profesional, donde las decisiones marcan caminos en la profesionalización de un proyecto. Y donde el actor es partícipe de un proyecto que trasciende sus funciones enriqueciéndose en aspectos que hacen a la producción teatral.

II.c. Inserción y legitimación de los espectáculos El cristal y Destino de dos cosas o de tres en el circuito de teatro alternativo.

Proyecto El cristal

Comenzaremos analizando cómo se produjo el proceso de inserción y legitimación del espectáculo *El cristal* en el circuito de teatro alternativo. Este espectáculo nació como un proyecto de graduación de un grupo de alumnos que finalizaban la carrera Licenciatura en Actuación en el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA en el año 2008. De manera tal que este espectáculo nació en el ámbito universitario. El Departamento convocó al director Gustavo Tarrío para dirigir el proyecto. Un aspecto a tener en cuenta es que el director

está legitimado dentro del campo teatral por sus espectáculos realizados. En el año 2004, el Premio Teatro del Mundo, destacó el espectáculo *Afuera* dirigido por Gustavo Tarrío. También ha sido seleccionado con dicho espectáculo en la programación nacional del V Festival Internacional de Buenos Aires (2005). En el año 2006, dirigió *Kuala Lumpur* en el Espacio Callejón, un teatro mencionado como sala alternativa legitimada. Y el espectáculo recibió, también, dos nominaciones a los premios Trinidad Guevara 2006-Revelación Masculina y Femenina- y a los premios Teatro del Mundo 2006-Mejor Dramaturgia. Estas nominaciones y premios legitimaron a los actores, al director y al espectáculo dentro del campo teatral.

Durante el año 2007, Tarrío dirigió su primer proyecto de graduación en el IUNA llamado *Doris Day*. Es importante señalar el hecho de, que dentro del campo teatral, el IUNA convoque a un director que tenga un recorrido realizado en el circuito alternativo, funciona como capital simbólico a la hora de pensar en una nueva producción artística. Además, el IUNA es una institución legitimada, con un poder simbólico tanto en el circuito alternativo, oficial y empresarial que posiciona y dota al director de cierta autoridad, poder hegemónico, dentro del campo. Como vemos, la figura del director y el Departamento de Artes Dramáticas operan en este proceso, otorgándole cierta legitimación al proyecto.

Volviendo al punto sobre la legitimidad que tiene la Universidad, es necesario destacarlo ya que el espectáculo nace en el ámbito universitario pero se posiciona en el circuito de teatro alternativo. Y son varias las razones. Por un lado, el prestigio que le otorga ser un proyecto de graduación de la Universidad. Este le otorga un poder simbólico, ya sea desde lo institucional, y por lo que representa en el campo teatral que un grupo de quince actores se

reciban en el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA. Son actores que han tenido una formación académica, han desarrollado y han transitado a lo largo de su carrera diversos textos y géneros, permitiendo afrontar de modo profesional un proyecto artístico de diversa naturaleza. Por lo general, en esta instancia, son varios los actores que han participado en diversos proyectos alternativos.

Por otra parte, consideremos el carácter "experimental" del espectáculo y, finalmente, el hecho de tener su propio espacio durante los siete meses de duración que estuvo en cartel.

También, una característica a destacar es que la currícula universitaria exige la presentación obligatoria de ocho funciones para finalizar el proyecto de graduación, "tesis práctica". Pero, en este caso, el elenco acordó con el aval del Departamento de Artes Dramáticas la continuidad del espectáculo a lo largo del año. Este punto no es menor teniendo en cuenta que, para que un espectáculo del circuito alternativo se logre posicionar en el campo, como menciona Bourdieu, se hace indispensable su continuidad y permanencia.

Otros de los aspectos que resultan importantes para insertarse y mantenerse en el circuito de teatro alternativo es el funcionamiento del agente de prensa del espectáculo. En este caso, la Universidad contó con una persona designada para llevar a cabo la difusión institucional del Departamento. Esto permitió comunicar a la comunidad artística en general, la propuesta artístico-espectacular que se estaba desarrollando. Y luego la autogestión que desarrolló el elenco, en la segunda etapa del proyecto.

Finalmente nos ocuparemos del carácter experimental del espectáculo. Quisiera hacer hincapié en esto, ya que como menciona José Pablo Feinmann "Hay un teatro de arte y otro no artístico. El de arte está ligado a la

vanguardia, a lo nuevo" (6), haciendo referencia al teatro independiente. Una de las características de este espectáculo era que el público se dividía en tres espacios distintos y en cada uno de ellos sucedía una historia en relación a los otros espacios. Y cada espacio, donde se representaba una historia, funcionaba simultáneamente entre sí, teniendo una duración de treinta minutos cada uno. De manera que el público realizaba distintos recorridos y construía su historia de acuerdo al recorrido que hacía. Solo compartían en conjunto el inicio y el final, pero el desarrollo del mismo era fragmentado. Este fue uno de los puntos característicos de la obra, su carácter experimental. En la fase de preproducción, el elenco se planteó la idea de concebir el espectáculo como una experiencia, un recorrido donde el espectador debía transitar por diferentes lugares y situaciones.

Me parece importante señalar el concepto de vanguardia mencionado por Feinmann, tomando como referencia las vanguardias históricas de comienzo del siglo XX. Estas se caracterizaron entre otras cosas por: 1) la lucha contra las tradiciones, procurando el ejercicio de la libertad individual y la innovación; 2) por su carácter experimental y la rapidez con que se sucedían las propuestas unas tras otras; 3) donde el artista tenía que buscar un arte que respondiera a esta novedad interna que el hombre estaba viviendo, apoyándose en la novedad original de su propuesta. Y más específicamente, según el libro de Anna Carola Kraube, el vanguardismo "es el término que denomina a grupos de artistas o a movimientos artísticos adelantados a su tiempo, con intención renovadora, de avance y exploración" (123).

El cristal invitaba al espectador a establecer múltiples formas de lectura, construyendo su propia narrativa. Por eso mismo, expondré algunas de las características que plantea Feinmann y que son propias del espectáculo.

Primeramente, quisiera mencionar la ruptura del denominado "teatro a la italiana". Como mencioné anteriormente, este espectáculo invitaba al espectador a realizar un recorrido por distintos espacios. Esta decisión inicial se planteó por una decisión del elenco de concebir el espectáculo como un parque de atracciones, donde el espectador intervenía y así participaba de una experiencia en diferentes espacios. Pero básicamente fue decisión del elenco y del director realizar un proyecto estético que integrase diferentes lenguajes artísticos como el cine, bailes coreográficos, diferentes géneros teatrales, entre otras cosas. Como si el espectador estuviese en un parque de atracciones teniendo la posibilidad de participar de un menú variado de propuestas y que, finalmente, sería él quien se identificase con aquel espacio que más lo hubiera seducido.

En cada uno de los espacios el público se ubicaba en diferentes lugares. En "la habitación", el público se ubicaba y sentaba en forma rectangular quedando enfrentados. Esta decisión obedecía a la idea de encontrarse en un lugar íntimo –una habitación—y compartir una escena íntima de una familia. En "la casa" el espectador se ubicaba en forma de L, y de esta manera formaba parte de esa casa, integrando aquel espacio. Y en "el pozo", el público se ubicaba en unas gradas, encuadrándose en un tipo de teatro más tradicional, a la italiana.

El segundo punto tenía que ver con los distintos géneros teatrales y la utilización de los diversos lenguajes artísticos en cada uno de los espacios. Estos caracterizaron a la obra otorgándole cierto rasgo distintivo. El hecho de tener un elenco con tan variados perfiles y experiencias –quince en total—permitió articular diferentes conocimientos y prácticas dentro del proyecto. Surgió como una necesidad en la fase de la preproducción.

Hay que mencionar una última característica del espectáculo. Los actores actuaban en sus respectivos espacios, pero en determinados momentos del espectáculo, algunos de ellos realizaban "cruces" interviniendo en otros espacios y otorgándole así nuevos significados a las historias representadas. El espectáculo proponía un recorrido de carácter experimental, donde el espectador se nutría permanentemente de información y se presentaban diversos lenguajes artísticos y géneros teatrales. Una propuesta novedosa, vanguardista, como su nombre lo indica, *El cristal*, un parque de atracciones.

También es para destacar la utilización de recursos y ciertos dispositivos tecnológicos. Mientras en el espacio "la habitación" se proyectaban imágenes en consonancia con las actuaciones, en "el pozo" la utilización de un televisor servía para la construcción de un discurso teatral. Finalmente, el espectáculo concluía con los actores partiendo en un vehículo rumbo a un destino incierto.

Esta producción contemporánea, de vanguardia como plantea Feinmann, propuso indagar un modo de construcción colectiva a partir de distintos intereses y diversas propuestas. Estas características y las mencionadas anteriormente ubican *El cristal* como un espectáculo del circuito alternativo, tanto por su lógica de producción como también por sus características artístico - espectaculares.

Proyecto Destino de dos cosas o de tres

Pasemos ahora a analizar el caso del espectáculo *Destino de dos cosas o de tres* de Rafael Spregelburd. Este proyecto surgió en el marco universitario y, luego de la experiencia realizada, ha sido necesario repensar su proyección. El grupo decidió estructurar y posicionar el proyecto en el circuito alternativo.

Debemos señalar que un aspecto que favoreció la inserción del proyecto en el circuito alternativo es la prensa. Teniendo en cuenta el agente de prensa, se convocaron dos agentes distintos en diferentes períodos. Los modos de trabajo de cada uno produjeron diferentes respuestas en relación a la convocatoria y esto fue vital para la continuidad del proyecto. Luego de las primeras funciones, donde se hizo presente el público conocido, no hubo gran convocatoria. La cooperativa decidió ver aquellos anunciantes donde el espectáculo se promocionaba, y la poca diversidad de publicaciones no concordaba con aquello que inicialmente se había acordado con el agente de prensa. De manera que hubo que repensar el rol del agente de prensa y, una vez finalizado el contrato de dos meses, se contactó otro agente.

A partir de esta nueva etapa donde el espectáculo se promocionó en radios, revistas, publicaciones, diarios, notas, sitios web, etc., éstos permitieron darnos a conocer en el campo teatral de distintas maneras y así tener múltiples formas de llegada al público. En este sentido consideramos importante señalar lo que plantea el periodista Lucho Bordegaray. En relación al tema, dice lo siguiente: "Ahora bien, la calidad de vidriera que pueda tener una obra de teatro del circuito alternativo debe ser sostenida con difusión" (17). Y luego retoma: "La mayoría de los responsables de la programación de las salas independientes, al recibir la carpeta de un proyecto-incluso antes de conocer el texto a representar- pregunta qué agente de prensa contratará el grupo" (17). Esto se debe a que, en los últimos años, se han multiplicado los agentes de prensa en el circuito alternativo debido a la gran apertura de espacios y la proliferación de propuestas teatrales en la ciudad. Y los responsables de programación de las salas buscan asegurarse una buena difusión como punto de partida de un proyecto.

Finalmente, hay que destacar dos rasgos más a tener en cuenta del proyecto. El primero es que la obra fue una de las primeras escritas por Spregelburd y básicamente el eje de ella estuvo puesto en la actuación. El texto por sí mismo planteaba ver trabajos actorales por sobre otras lecturas posibles. Y el segundo punto importante que caracterizó al proyecto fue el rol del director. Marcelo Velázquez hizo eje en el punto anterior, promoviendo una búsqueda actoral que permitió visualizar y dar a luz aquello que el texto proponía por sí mismo.

Capítulo III

La profesionalización del actor en el circuito alternativo

III.a. La producción teatral: elementos valorizados y legitimadores del actor en el campo teatral

Dado que el tema de esta investigación se refiere al rol del actor en la producción teatral, es necesario aportar una definición que plantea Gustavo Schraier al respecto. Dice el autor: "La producción teatral es un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo" (17).

Teniendo en cuenta los aspectos potenciales de los proyectos alternativos, mencionamos cuatro puntos que, juntos, funcionarían como elementos valorizados y legitimadores del actor en el campo teatral:

- 1) Durante el período de explotación de un espectáculo, cuando éste funciona, suele darse una forma de comunicación denominado el "boca en boca". Este sistema de comunicación, funciona como un fenómeno o elemento valorizado y reconocido por el público (actores, directores, programadores, críticos, entre otros) dentro del campo teatral. Permite que aquellos a quienes se les comunica que un espectáculo les resultó interesante, vayan a verlo. Este elemento del campo es difícil de aprehender. Funciona como un motor que se activa operando de manera efectiva en los integrantes del campo. Una característica de este aspecto legitimador es que no es capturable, e incluso

difícil de medir, pero que opera de manera eficaz. En este sentido, resulta difícil de prever ya que será el público quien invite, recomiende, sugiera o aconseje ver determinado espectáculo. Pero funciona en ciertas propuestas artísticas donde se destaca el espectáculo en sí mismo, alguna actuación en particular o la figura del director. Lo interesante de este punto es analizar cómo es valorizado y legitimado un actor por su labor realizada mediante este tipo de comunicación.

2) La calificación que los espectáculos reciban mediante las críticas en los diarios, notas, canales de televisión, radios y demás publicaciones, permitirían acercar y visualizar en el público su propuesta artística, dado el gran alcance que tienen los medios de comunicación. Pero este aspecto dependerá de las cooperativas, ya que ellas son quienes se ocuparán de contratar a un agente de prensa o de hacerlo de forma autogestiva. Esta decisión implicará costos en la producción de un proyecto. Además, varias de las salas o teatros mencionados, solicitan saber quién será el agente de prensa del espectáculo, aún antes de conocer el proyecto. Esta situación en el campo permitiría acceder solo a aquellas cooperativas que cuenten con determinado agente de prensa. De esta forma, podemos ver cómo el campo teatral se va limitando cada vez más teniendo en cuenta todos estos aspectos.

En este punto, debemos pensar en la función de la crítica teatral que, en los últimos años, ha ampliado notoriamente su actividad a través de Internet. Portales, blogs, páginas web, redes sociales en las que "gente del teatro", dado que no todos son periodistas, escriben artículos, notas y análisis sobre las diferentes puestas del circuito alternativo. Este medio ha permitido, también, funcionar como un elemento legitimador. Su sistema de comunicación tiene gran alcance en el público local y esto repercute de manera masiva y efectiva

en muchas ocasiones.

Paralelamente, las notas realizadas por los críticos de los medios gráficos tienen cada vez menos espacio. Sabemos que, para las grandes corporaciones, sacar una nota de media página en el suplemento de espectáculos no es redituable, ya que el teatro no es una industria cultural. Antes está la televisión y el cine. El teatro alternativo queda relegado, cada vez más, a un puesto que no puede ser comparable con estas otras disciplinas artísticas ya que tiene un sistema de producción con características definidas.

3) Como se menciona en el primer capítulo, por lo general, los espectáculos del circuito alternativo son frecuentemente los que quedan seleccionados para los festivales nacionales e internacionales por sus cualidades artísticas. Pensemos en lo que sucede cuando un espectáculo del circuito alternativo es seleccionado para un festival. Cuando éste viaja, participa, y luego retoma sus funciones dentro del circuito es visto de otra manera ya que se reposiciona en el campo teatral con un nuevo valor. Aquí es donde entra en juego el concepto de capital simbólico de Bourdieu. El espectáculo es valorado porque ha sido seleccionado por un jurado legitimado y eso lo ha reposicionado. Cobra otro valor por los agentes del campo: las compañías, actores, directores, programadores, críticos, entre otros. Como podemos ver, la participación en ciertos festivales funcionaría como otro elemento legitimador del actor dentro del campo teatral.

4) Finalmente, nos encontramos con otro elemento valorizado o legitimador. Cuando un actor o un miembro de una cooperativa recibe un premio o una distinción por la labor realizada. Debemos destacar este punto, ya que esto permite, además, dar a conocer a determinado actor. El premio o la distinción lo legitima y lo reposiciona dentro del campo teatral como un

elemento legitimador, que reconoce y, también, le da un valor único al actor por su trabajo realizado. Sucede en ocasiones que, cuando un actor o un miembro de una cooperativa recibe un premio o una distinción, eso también permite acercar al público a ver dicho proyecto. El premio o la distinción le otorgan al actor un poder simbólico. El público reconocería de manera positiva su desempeño en tal producción y se acercaría al teatro a verlo.

Los aspectos hasta aquí descritos funcionarían para posicionar y legitimar al actor en el circuito alternativo. Pero también es interesante ver cómo se produce el pasaje de un circuito a otro si tenemos en cuenta los aspectos recientemente mencionados. Para visualizar este proceso es necesario tomar un ejemplo. El caso de la actriz argentina María Onetto es paradigmático.

Durante varios años y luego de una formación ligada al Sportivo Teatral, María Onetto, integró y formó parte de diversos proyectos alternativos como *Raspando la cruz*, dirigida por Rafael Spregelburd en el Centro Cultural Rojas (1997) *Faros de color*, dirigida por Gabriela Izcovich en el Galpón del Abasto (1999). Luego, integró el elenco de *La escala humana*, dirigida por Alejandro Tantanian, Javier Daulte y Rafael Spregelburd en el Espacio Callejón (2001). Este espectáculo fue seleccionado en la programación nacional del III Festival Internacional de Buenos Aires y participó en los Festivales de Cádiz, Berlín, Hamburgo, Caracas y Madrid. Con este último espectáculo la actriz recibió las siguientes nominaciones y premios: Nominación Premio Ace Mejor actriz, Nominación Premio "María Guerrero" mejor actriz, Premio Teatro XXI Mejor actriz (2001), Premio Teatro del Mundo Mejor actriz (2001), Premio Clarín Mejor actriz (2001).

La obtención de estas nominaciones y estos premios, la posibilidad de participar con estos proyectos en festivales internacionales y el lugar que

ocupaban los directores, estaban insertos en el circuito alternativo y sus producciones se caracterizaban por la búsqueda de nuevos lenguajes y códigos de actuación, le permitieron posicionarse a la actriz en el circuito alternativo. El alcance de las notas en los medios gráficos, la reposicionó y el público comenzó a reconocerla como una actriz emergente. Las diferentes personalidades del campo teatral directores, programadores, actores, críticos y espectadores alcanzaron a reconocer una figura o un agente del campo, como lo define Bourdieu, que se asentaba y se posicionaba mediante estos elementos legitimadores. Es así que, en el año 2002, Vivi Tellas, la convocó y estrenó en el Teatro General San Martín *La casa de Bernarda Alba*. Este pasaje al circuito de teatro oficial, nos permite analizar cómo operan estos mecanismos abriendo el campo hacia otro sistema de producción. En el caso del Teatro General San Martín, el sistema de producción es financiado por el Estado desde las partidas que se destinan del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Partidas presupuestarias que, en los últimos años, han descendido considerablemente afectando el funcionamiento del circuito de teatro oficial.

Pero consideremos que la posibilidad de formar parte del circuito oficial no solo permite posicionarse y darse a conocer en el campo teatral sino, también, acceder a un ingreso económico temporalmente fijo. Este aspecto es fundamental porque se reconoce la tarea del actor como un derecho remunerado y amparado por la ley, y en el que, en la mayoría de los casos del circuito alternativo, resulta hasta una utopía para los "agentes involucrados".

El contexto de trabajo en el campo teatral, y si uno hace hincapié en el aspecto económico, nunca ha sido favorable desde esta perspectiva y son el circuito privado-empresarial y el público-oficial los que reconocen y financian el

trabajo del actor mediante contratos temporales que varían según el tiempo en que se mantenga en cartel.

Retomando las consideraciones sobre las características del sistema de producción público-oficial, debemos tener en cuenta que los teatros dependientes del CTBA-Complejo Teatral de Buenos Aires- que son el Teatro General San Martín, el Teatro Presidente Alvear, el Teatro Sarmiento, el Teatro Regio y el Teatro de la Ribera, tienen para sus espectáculos su propio sistema de producción. Esto implica tener cubierto aspectos artísticos, técnicos y administrativos durante cada año.

Ya en el año 2003, la actriz formó parte del espectáculo *Donde más duele* dirigida por Ricardo Bartís en el Sportivo Teatral. Este espectáculo también fue seleccionado en la programación nacional del IV Festival Internacional de Buenos Aires, el Festival de Avignon, Ámsterdam, Berlín, Turín, París, Madrid, Girona, Annecy, Marsella, Anvers y Toulouse. Su trabajo como actriz comenzó a ser visto por un público heterogéneo, aquel que la conocía por el circuito alternativo pero también por su desempeño en el circuito oficial. En el año 2004, Javier Daulte la convocó nuevamente para protagonizar *Nunca estuviste tan adorable*, pero esta vez, en el Teatro Sarmiento, perteneciente al Complejo Teatral de Buenos Aires. Integró el elenco junto con una actriz reconocida del medio como Mirta Busnelli. Este mismo espectáculo fue seleccionado en la programación nacional del V Festival Internacional de Buenos Aires.

Luego del pasaje que se produjo al circuito oficial, en el año 2007, Rubén Szchumacher la convocó para protagonizar junto a Alfredo Alcón *La muerte de un viajante* en el Complejo La Plaza. Y en este sentido, se abrió una nueva posibilidad de ingreso a otro sistema de producción en el campo teatral.

Integrar un proyecto de teatro privado- comercial, compartiendo escena con el icono y referente del teatro argentino. Y también por el hecho de ser dirigida por un director con gran trayectoria en los distintos circuitos de teatro. En este caso, podemos reconocer un sistema de producción donde el empresario es aquel que se ocupa de tomar las decisiones más importantes en la producción del proyecto, invirtiendo un capital para luego recuperarlo y obtener su respectiva ganancia. Por lo general, en el sistema de producción privado-empresarial es el productor general aquel que elige la figura que encabezará el proyecto, lo que determina otro modo de producción, entre otras decisiones. A lo largo de estos últimos años, María Onetto ha participado en proyectos del circuito alternativo, oficial y comercial. Pero también ha protagonizado largometrajes como *La mujer sin cabeza*, dirigida por Lucrecia Martel en el año 2008 y *Rompecabezas*, dirigida por Natalia Smirnoff en el año 2009. Y ha participado en roles protagónicos en televisión como *Mujeres asesinas* (2005) y *Montecristo* (2006).

Finalmente, podemos visualizar cómo este pasaje de un sistema de producción a otro permite al actor posicionarse, en primer lugar, en el campo teatral, como un agente capaz de adaptarse a cada sistema e ir sumando nuevas experiencias de trabajo, y luego, atravesar la frontera de lo teatral para incorporar otros lenguajes que están estrechamente vinculados con la actuación, como lo es el cine y la televisión.

En suma, este recorrido permite ampliar los horizontes de trabajo del actor y abre nuevas puertas a otros caminos posibles. Caminos que, solo transitándolos, uno los va descubriendo.

III.b. Aspectos potenciales y dificultades en los proyectos alternativos

A modo de síntesis, debemos mencionar aquellos aspectos que son característicos de los proyectos alternativos y, según esta experiencia, teniendo en cuenta los espectáculos *El cristal* y *Destino de dos cosas o de tres*, nos permitirían profesionalizar la producción. Los aspectos potenciales serían los siguientes:

1- Definir un proyecto: tener claro los motivos y objetivos por los cuales se lo lleva adelante.

2- Desarrollar un espectáculo con características estéticas y artísticas definidas.

3- Buscar un teatro del circuito alternativo que esté legitimado en ese campo para que el espectáculo esté en relación con las características de ese espacio.

4- Elaborar un plan de preproducción, producción y explotación de acuerdo con las características del proyecto.

5- Buscar los mejores medios de comunicación y difusión para el espectáculo (agentes de prensa o de manera autogestiva).

6- Solicitar subsidios en instituciones públicas o privadas que permitan solventar los costos de la producción.

Teniendo en cuenta lo mencionado hasta aquí, es importante que estos aspectos descritos, sean evaluados y previstos en forma exhaustiva en cada proyecto ya que de lo contrario pueden transformarse en futuras amenazas. Por ejemplo, analicemos el punto tres. Como planteamos en el primer capítulo, en la Ciudad de Buenos Aires hay una gran cantidad de propuestas teatrales. En los últimos diez años, las salas teatrales, abrieron sus puertas a aquellas compañías y cooperativas que presenten sus proyectos artísticos. Pero resulta importante tener presente que no todos los espectáculos funcionan de la misma manera según el espacio o el teatro donde se presentan. Pocas veces, este aspecto es tenido en cuenta, pero resulta fundamental para las cooperativas adecuar el espectáculo al espacio en el que se presenta. De esta forma, se hace necesario organizar ciertos modos de producción en la fase inicial de un proyecto.

Pero, ¿cuáles son las dificultades que presenta la producción teatral? En el primer capítulo de esta investigación, hicimos hincapié en aquellas salas legitimadas que son también las que legitiman un espectáculo. Sucede que éstas no son más de diez aproximadamente y, de algún modo, son un grupo selecto de salas dentro del circuito alternativo: El Camarín de las Musas, El Portón de Sánchez, El Sportivo Teatral, Elkafka Espacio Teatral, Espacio Callejón, Teatro Del Pueblo, Ciudad Cultural Konex, Centro Cultural de la Cooperación, entre otros. El resto de las propuestas se presentan en espacios que no son de fácil acceso en muchas ocasiones –geográficamente–, en aquellas salas que no están legitimadas, ni tampoco donde hay una gran difusión ni comunicación de sus programaciones. Es por eso que, en muchas oportunidades, las cooperativas son responsables de llevar a cabo una difusión que permita acercar al público a aquellos espacios que, todavía, no están

posicionados en el campo teatral. En este sentido, se deberá buscar estrategias de difusión para que dicha amenaza del proyecto se transforme en una oportunidad. De lo contrario, generará un costo que se traduzca en la poca afluencia de público y, por ende, que baje de cartel.

Cuando comenzamos con un proyecto alternativo, tendríamos que analizar las variables posibles para lograr el mejor desarrollo del mismo. Desde este lugar, pienso en la profesionalización de la producción. Esta tarea implica un estudio previo y cierto conocimiento del funcionamiento del campo teatral. Por ejemplo, la cantidad de butacas de un teatro, la difusión y comunicación de su cartelera, la ubicación geográfica del teatro, entre otras cosas. Para analizar todas estas variables posibles en un proyecto artístico sugiero utilizar el análisis FODA –Fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas--. El FODA es una herramienta que se utiliza en el ámbito empresarial a la hora de evaluar un proyecto en todos sus aspectos, pero es aplicable a los proyectos artísticos. El FODA analiza las fortalezas de un proyecto, las oportunidades, las debilidades y las amenazas. Las fortalezas son los puntos fuertes del proyecto que debemos sostener y potenciar. Por ejemplo, que contemos con profesionales o especialistas de reconocida trayectoria en el circuito.

Las oportunidades pueden abarcar algunas modificaciones en el contexto externo que benefician nuestro proyecto. Por ejemplo, el contexto donde presentaremos el proyecto -festival, muestra, evento, etc. Las debilidades son aspectos del funcionamiento interno que pueden mejorarse. Por ejemplo, la falta de formación profesional para gestionar financiamiento de un proyecto.

Las amenazas son los acontecimientos externos que ponen en riesgo el desarrollo del proyecto. En cuanto a las amenazas, si nos anticipamos a tiempo, las podemos convertir en oportunidades. Por ejemplo, si se opta por

un teatro que esté ubicado en una zona ajena al circuito alternativo, se deberá establecer una estrategia de difusión que permita acercar el público al teatro. Pero no siempre se puede revertir esa situación y, a veces, como en el caso del proyecto *El cristal*, la gripe A –como factor externo—puede amenazar la continuidad o afluencia de público en un proyecto.

El análisis FODA es necesario tenerlo en cuenta en el proceso de producción de un proyecto, al menos en la fase inicial. Por otra parte, debemos mencionar lo que sucede, en varias ocasiones, con el financiamiento de un proyecto alternativo. Es otra tarea que forma parte de la producción teatral. Dice Rubens Bayardo al respecto:

Desde su misma constitución las cooperativas trabajan a la incertidumbre y a su propio riesgo, sin más respaldos ni garantías que el esfuerzo de sus miembros. Estos trabajan además contra el peso de las numerosas experiencias previas de fracaso y no resarcimiento de la inversión efectuada, lo que contribuye a alejar a los actores que, contando con más experiencia y reconocimiento, pueden acceder a ámbitos mejor remunerados. (27)

Según Gustavo Schraier:

Esto nos lleva a pensar en la problemática del financiamiento de las producciones escénicas alternativas, que se vio paliada a partir de los años noventa del siglo pasado, por las subvenciones otorgadas a este tipo de teatro por instituciones públicas como el Instituto Nacional del Teatro y Proteatro entre otras. Sin embargo, y más allá de la intención

equitativa de estos organismos, solo un cierto porcentaje de colectivos teatrales recibe ayuda financiera debido a los limitados y variables presupuestos destinados a la cultura. (32)

Posiblemente, otra de las dificultades que presentan los proyectos alternativos se refiere a sus modos de financiamiento. Por un lado, será solo un grupo de elegidos aquellas cooperativas que cuenten con este subsidio. Y, además, habrá que realizar un estudio previo para determinar si es posible llevar a cabo la propuesta artística hasta en tanto reciban el subsidio otorgado –que, por lo general, se entrega entre ocho y doce meses después de haber presentado la documentación.

Estas problemáticas mencionadas dentro de las producciones alternativas, nos permitirían prever o por lo menos considerar aquellas amenazas que pueden suscitarse en un proyecto. Teniendo en cuenta los conceptos de Schraier, todo esto podría ser evaluado o considerado en la etapa de preproducción. Ahora bien, como vemos, el circuito alternativo presenta ciertos modos de producción. La pregunta que se desprende de este análisis es la siguiente: ¿Por qué se produce una gran cantidad de propuestas teatrales en el circuito alternativo?

Si tenemos presente lo mencionado hasta aquí, considero que los modos de producción de cada circuito son diversos entre sí. Pero los proyectos alternativos presentan una autonomía estética e ideológica que los caracterizan, donde la calidad artística prima por sobre la cuestión económica, diferente al circuito de teatro empresarial – privado, por ejemplo, donde el productor – empresario es quien se ocupa de esta tarea. En este sentido, podría pensarse que “la independencia” del llamado teatro independiente ya no

solo está relacionada con el aspecto económico sino con aspectos artísticos y estéticos. Es decir, aún en el teatro alternativo los "actores del campo", según la terminología de Bourdieu, pueden elegir y tomar decisiones estéticas e ideológicas de manera independiente de los condicionamientos y presiones del circuito oficial y empresarial.

Conclusiones

Si bien es cierto que muchos actores y actrices han logrado profesionalizar su tarea, ampliando y alcanzando nuevos conocimientos en el circuito de teatro alternativo, y se han posicionado en el campo teatral, otros han experimentado formas de producción sin tener en cuenta todo este engranaje que forma parte del funcionamiento del circuito. Como plantea Bourdieu en su teoría social, esta tarea diaria dentro de las producciones alternativas lleva un proceso sostenido en el tiempo de "aprendizaje y de aculturación".

Consideramos que es fundamental la experiencia en los proyectos alternativos ya que estos nos dan la posibilidad de incorporar nuevas herramientas a la tarea del actor. En el circuito alternativo, el actor se involucra, produce y ejecuta en diversos y muy variados aspectos: técnicos, administrativos y artísticos. La suma de todos ellos permite ampliar y enriquecer los horizontes del actor.

Retomando el título de esta investigación, "Producción teatral: alcances y límites del rol del actor en el sistema de producción alternativo en la ciudad de Buenos Aires. Un camino hacia el proceso de la producción profesional", se puede concluir que el desarrollo de este trabajo ha posibilitado estudiar, investigar, recorrer y problematizar sobre el rol del actor para pensar los distintos recorridos en las producciones alternativas. Y también deja ver cómo abordar profesionalmente nuestra tarea artística incorporando nuevas áreas de trabajo. Como vimos, en el circuito alternativo es necesario implementar modos de producción para consolidar la profesionalización. Es por ello que

permite mencionar los alcances y límites del actor a partir de este aprendizaje. El recorrido que el actor realice será lo que posibilite descubrir este camino y así tomar las decisiones que considere más oportunas.

Se hace necesario repensar la figura del actor dentro de un espacio artístico, como por ejemplo en una cooperativa, y la relación que establece con el contexto sociocultural de producción. Es aquí donde el actor comienza y necesita tejer una red con otros integrantes del campo para ampliar sus posibilidades relacionales para construir lazos que permitan llevar a cabo diferentes proyectos artísticos. Este proceso que se plantea dentro del campo teatral, también se está produciendo en otros campos y con otros agentes. El actor debe y tiene la responsabilidad de tomar esa decisión, asumiendo una posición ideológica, comprometiéndose desde varios aspectos para llevar a cabo sus ideas, sus anhelos y sus sueños. Y esta manera de vehicularlo permitirá organizar a los "actores" del campo. Y es aquí donde se producen las verdaderas transformaciones sociales, donde los agentes de los campos, de manera organizada, son los "actores" fundamentales de una nueva etapa. Una etapa donde el ser protagonista implica superar nuestra propia mirada, ver más allá, ampliar nuestro conocimiento y sobre todo establecer nuevos canales y modos de comunicación y producción.

© **Alejandro Rozenholc**

Bibliografía

Bayardo, Rubens. *Economía de la escena*. "Las cooperativas de teatro", en: Boletín del Instituto de Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1990.

Bordegaray, Lucho. "Sendas estrechas para la escena independiente", en: *Revista Funámbulos*, N° 29, 2009.

Bourdieu, Pierre. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.

Chauviré, Christiane y Fontaine, Olivier. *El Vocabulario de Bourdieu*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

Cimarro, Jesús. *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid: Edita Fundación Autor, Diciembre de 1997.

Crespo, Juan Ignacio. "El centro del margen", en: *Revista Funámbulos*, N° 29, 2009.

Fadul, María Cruz. "La cultura para construir y profundizar la ciudadanía", Organización de Estados Iberoamericanos, para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 1999.

Feinmann, José Pablo. "¿De qué es independiente el teatro independiente?", en: Revista Teatro. *La Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Año XXIV, N° 70, Buenos Aires, 2003.

García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro La candelaria, 1994.

Halfon, Mercedes y Jaroslavsky, Sonia. "Después del temblor. El teatro post- cromañón", en: *Revista Funámbulos* N° 29, 2009.

Kraube, Anna Carola. *Historia de la pintura. Del Renacimiento a nuestros días*. Amsterdam: Konemann, 2005.

Pallini, Verónica. "Hacia nuevas organizaciones culturales". Trabajo realizado para el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A. 1990. Inédito.

Pallini, Verónica. "El rol del Estado en las políticas culturales". Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 1997. Inédito.

Pellettieri, Osvaldo. *Teatro argentino del 2000 – GETEA*. Buenos Aires: Editorial Galerna-Fundación Roberto Arlt, 2000.

Pellettieri, Osvaldo. *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

Pérez Martín, Miguel Ángel. *Gestión de proyectos escénicos*. Ciudad Real, España: Editora Ñaque, 2002.

Schraier, Gustavo. *Laboratorio de Producción Teatral 1*. Buenos Aires: Atuel, 2008.