



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Económicas
Escuela de Estudios de Posgrado



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Económicas
Escuela de Estudios de Posgrado

**MAESTRÍA EN ADMINISTRACIÓN DE LAS
ORGANIZACIONES DEL SECTOR**

CULTURAL Y CREATIVO

**TRABAJO FINAL DE LA ESPECIALIZACIÓN EN
ARTES ESCÉNICAS**

El rol del productor en el teatro independiente.
Análisis basado en la Ciudad Autónoma de Buenos
Aires (2015-2019)

AUTOR: **JULIA TROIANO**

TUTOR TALLER DE PREPARACIÓN DEL TRABAJO FINAL: **BRUNO MACCARI**

TUTORA TALLER DE REDACCIÓN DEL TRABAJO FINAL: **ANIELA VENTURA**

MES DE ENTREGA: MAYO 2020



Resumen

Desde sus inicios el teatro independiente en la Ciudad de Buenos Aires ha estado sujeto a análisis. Este sector de las artes escénicas posee características tan singulares que resulta interesante reflexionar sobre sus modelos y formatos de producción. Por lo tanto, el presente trabajo propone analizar el rol del productor dentro del teatro independiente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) en el periodo de 2015 a 2019.

Al identificar las características de la producción escénica, el trabajo se ocupará de estudiar el rol que posee el productor dentro del circuito alternativo de acuerdo a sus competencias y cualidades específicas; así como también la problemática de su inserción.

A partir de entrevistas semi-estructuradas a referentes del teatro independiente en el periodo nombrado, proponemos establecer qué rol ocupa un productor dentro de las cooperativas teatrales y su injerencia en el proyecto artístico.

Para ello, resulta relevante tipificar las cualidades, obstáculos y limitaciones que posee un productor teatral dentro del circuito a los fines de reconocer si existen formatos de producción propios, o en su defecto qué tipo de modelos pueden ser acordes para el desarrollo eficaz de una producción artística alternativa.

La finalidad del trabajo será identificar su implicancia en la gestión escénica en búsqueda de una posible legitimación dentro del teatro independiente.

Palabras claves:

Artes escénicas, circuitos, teatro independiente, productor.



Índice

1. Introducción	4
1.1. Objetivos	5
1.2. Marco teórico	5
1.3. Estado de la cuestión	9
2. El teatro independiente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.....	11
2.1. Breve encuadre del teatro independiente	11
2.2. Características generales del circuito teatral independiente	14
2.3. Producción teatral y producción independiente	16
2.4. La figura del productor en el teatro independiente	18
3. Análisis de casos	22
3.1. Metodología para el análisis de casos	22
3.2. Funciones del productor dentro del circuito. ¿Quién ocupa su rol?	23
3.3. Obstáculos y limitaciones para la incorporación de la figura del productor en las compañías	26
3.4. Modelos de producción en el teatro independiente. Hacia una profesionalización....	29
4. Conclusión	32
5. Referencias bibliográficas	35
6. Anexos	37
6.1. Anexo 1	37
6.2. Anexo 2	39
6.3. Anexo 3	44
6.4. Anexo 4	47



1. Introducción

El teatro independiente (también llamado circuito alternativo) posee características específicas que lo diferencian del resto de los circuitos teatrales. Esto se debe a su concepción artística en relación con la programación, así como también por el espacio escénico donde se desarrollan los espectáculos teatrales (los cuales no fueron pensados primordialmente como edificios teatrales), por el público que atrae, entre otras peculiaridades. Dadas estas características, su forma de producción se diferencia de la del resto de los circuitos.

Si consideremos a la producción escénica como un proceso colectivo donde se trabaja en conjunto el productor actúa como nexo entre los equipos, las ideas y los hechos (Schraier, 2008) el rol del productor se vuelve primordial en los procesos artísticos.

En el contexto de la crisis socio económica atravesada por la Argentina a partir del año 2015, las áreas de la cultura nacional se han visto especialmente afectadas. Como plantea Grimson (2019) “se han vivido graves recortes presupuestarios, se ha restringido el fomento, se han cerrado programas, se han sub-ejecutado presupuestos, ha entrado en crisis valores básicos de la convivencia democrática” (Párr.10). En consecuencia, el teatro independiente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) se ha visto modificado en algunas de sus prácticas. Tal como menciona la Asociación Argentina de Teatro Independiente ([ARTEI] 2019) en la conferencia de prensa “El teatro independiente dice basta”, debido a los incrementos de servicios, la disminución de público y los recortes en los fondos de subsidios han provocado no solo el cierre de salas, sino también la dificultad de la autogestión dentro de las cooperativas desde el año 2015. En este contexto especialmente problemático para el teatro independiente es relevante analizar el rol del productor dentro del circuito.

Para ello, analizaremos los tipos de tareas que realiza, las etapas del proceso de producción en las que posee injerencia y las características que asume su rol profesional en este contexto, así como también los diversos formatos de producción que podemos identificar al momento de encarar un proyecto artístico. Asimismo, estudiaremos la relación del productor teatral independiente con los organismos del sector que fomentan y protegen el desarrollo de la actividad teatral no oficial, tales como: Proteatro, INT y



Fondo Nacional de las Artes, entre otros y las reglamentaciones vigentes que se encuentran en este periodo en relación con su inserción en los proyectos artísticos.

Con esta finalidad, en el presente estudio, analizaremos cuatro experiencias de producción, a partir de las cuales buscaremos extraer características vinculadas al rol del productor en el teatro independiente y formatos específicos de producción, desarrolladas a partir de obras en cartel en la Ciudad de Buenos Aires en el período de 2015 a 2019.

1.1. Objetivos

Este trabajo persigue el objetivo general de analizar el rol del productor dentro del teatro independiente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el contexto de los años 2015-2019. Para ello se buscará alcanzar los siguientes objetivos particulares:

1. Dar cuenta de las características del teatro independiente en CABA.
2. Identificar el rol del productor teatral, describir sus características y competencias profesionales y analizar sus implicancias productivas dentro del circuito teatral independiente en CABA.
3. Identificar formatos de producción propios del circuito independiente de las artes escénicas locales a partir del análisis de casos.
4. Analizar la importancia de la profesionalización del productor teatral en el teatro independiente.

1.2. Marco teórico

Históricamente las definiciones de “teatro independiente” han estado en constante transformación. A partir de las definiciones del periodista Leónidas Barletta (1967), con los años el concepto de teatro independiente se fue problematizando. Desde una mirada romántica, Berta Goldeberg (2009) plantea al mismo como un teatro de resistencia y crítico. María Fukelman (2015), por su parte, analiza al circuito desde un concepto más poético de acuerdo con sus formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias. Por otro lado, ARTEI (s/f), prioriza al hecho artístico en sí. Define al circuito como un teatro que deberá tener su acento en lo ideológico, lo social o lo ético.



A partir de 1997, se crea la Ley del Teatro 24800, que define al teatro como toda representación de un hecho dramático manifestada artísticamente a través de distintos géneros interpretativos, y promueve y apoya la actividad de las obras teatrales de autores nacionales y a los conjuntos que las pongan en escena.

Luego, en el año 1999, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sanciona la Ley 156/99 y crea 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. Sin embargo, recién en el año 2005, se dictamina mediante la ley 2147/06, que especifica y denomina a las salas de teatro independiente:

Denominase sala de teatro independiente al establecimiento con una capacidad máxima para trescientos cincuenta (350) espectadores en el que se realicen manifestaciones artísticas con participación real y directa de actores, en cualquiera de sus modalidades, sea comedia, drama, teatro musical, lírico, de títeres, leído, de cámara, varieté y espectáculos de danzas. En dicho establecimiento pueden realizarse, además, actividades para la formación en teatro, danza y canto, así como todas aquellas disciplinas complementarias para la formación artística integral. Dichas tareas formativas pueden ser dictadas en el espacio escénico o en las salas de ensayo (Párr. 1, Ley 2147/06).

Operativamente y teniendo en cuenta que el teatro independiente posee numerosas facetas y representa algo distinto para cada autor que lo describa (Beati, 2008), en este trabajo se entiende al teatro independiente como un circuito que se caracteriza porque:

- Se desarrolla en un conjunto de espacios auto-gestionados, dependientes de lineamientos financieros para su funcionamiento.
- Su retribución monetaria se basa en la cantidad de espectadores que obtenga por temporada.
- Los proyectos se producen de manera autogestiva y basados en subsidios.

En este sentido, la definición de teatro independiente no debe reducirse a los formatos de representación, sino que debemos tener en cuenta, también, sus modos de producción. En su mayoría, son los artistas los encargados del financiamiento del proyecto y quienes asumen los riesgos económicos o se encuentran a merced de líneas de financiación estatal o privada. Es por ello por lo que Gabriela Halac, en la entrevista con Marco Medina y Paula Beulieu (2017), sostiene que “la producción teatral



independiente responde al modelo de autogestión que surge a partir de la ausencia de recursos previamente destinados” (pág. 18).

Si tenemos en cuenta que “en cultura no se gestiona igual que en otros espacios, porque el peso está puesto en el sentido y en el carácter simbólico que posee el acto” (Calpe, 2004, pág. 8) entendemos que la producción dentro de un hecho artístico en el teatro independiente resulta primordial.

Para definir a la producción teatral, Gustavo Schraier (2006) plantea que la misma “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” (pág. 17). En este sentido, y teniendo en cuenta las particularidades del circuito independiente, la investigadora Andrea Hanna (2014) analiza que, recién en el año 2000 la figura de productor ejecutivo se introduce en el circuito alternativo por la necesidad de la cooperativa de que alguien realice las acciones pertinentes por fuera del equipo creativo.

Si consideramos, siguiendo a Schraier (2006), que la producción parte desde acciones que hacen posible que una obra suceda, entendemos al productor como un individuo que deberá trabajar en conjunto; estableciendo vínculos entre los equipos, las ideas y los hechos; y funcionando como nexos entre ellos. A su vez, trabajará organizadamente en plazos determinados. El productor teatral debe ser una persona con competencias de gestión que deberá tener en cuenta los recursos, factores y objetivos, y ser parte del equipo en el proceso creativo y de acción desde su creación. Es decir que, en términos de este autor, se define a la producción como un sistema complejo y colectivo. Esta definición se focaliza en los roles que ocupa el productor y en las fases y etapas a considerar para una la producción de un hecho teatral.

Según el artículo “La producción teatral” (s.f.), la producción escénica surge por “la necesidad de un determinado espectáculo artístico que requiere una gestión adecuada junto con la planificación necesaria de sus propios recursos para así poder conseguir como resultado final la mayor rentabilidad de los mismos” (Párr.2). Es por ello que utilizaremos el concepto de Marisa de León (2004) sobre el trabajo del productor ejecutivo, a partir de la cual se entiende al mismo como una persona que



deberá poseer características especiales de administración, organización y capacidad de trabajo.

Tanto Marisa de León (2004) como Gustavo Schraier (2006) analizan la producción escénica de acuerdo con el modelo de gestión que comúnmente es utilizado tanto en el circuito comercial, como en el oficial. Plantean tres fases dentro del proceso de producción teatral: preproducción, producción y explotación.

Sin embargo, entendemos que los modelos de producción dentro del circuito independiente varían según las necesidades de la cooperativa, sin un modelo específico a seguir. Para dar cuenta de ellos, analizaremos los formatos de producción escénica del teatro independiente a partir del concepto de “*marketing* teatral” de Cimarro (1997) de acuerdo con los lineamientos de *necesidad, deseo, motivos y demanda específica* que la compañía desee tener en relación con la explotación de su producto. En su análisis, sostiene que tanto el público como los teatros y las compañías deberán tener en cuenta las ofertas y las propuestas específicas que existen en el circuito para definir el éxito del espectáculo por sobre otras alternativas. A su vez, entiende al público como un mercado que posee necesidades:

El mercado, conjunto de personas físicas todas diferentes, tiene un conjunto de necesidades que se expresan por el efecto de la cultura social en unos deseos de productos y finalmente por el efecto de las ofertas específicas de productos en demandas específicas (pág. 236).

Estas necesidades son asimismo aplicables a las compañías teatrales que también poseen deseos, motivos y demandas específicas para con su producto artístico. Según Cimarro (1997) “los productos que surgen de la producción teatral son creaciones y el artífice primario o primigenio de dichas creaciones -fuera ya del ámbito artístico- no es otro que el productor teatral” (pág. 61). Por lo tanto analizaremos los componentes del *marketing* teatral desde el proyecto artístico y desde el trabajo del productor a partir de las experiencias y el análisis de las entrevistas realizadas.



1.3. Estado de la cuestión

A nivel Nacional, en el año 2016, la Universidad Nacional de Buenos Aires ha editado un libro sobre la investigación que realizó Cora Roca (2016) de las leyes del teatro independiente. En este trabajo se registran las leyes del circuito alternativo desde 2004 a 2015 que, luego de la tragedia de Cromañón en 2004, se vio afectado en cuestiones legales y de reglamentación. Con una diversidad de testimonios, el texto resulta útil para poder plantear una definición acorde al periodo de 2015 al 2019 sobre la problemática de definir el circuito.

En relación con el análisis regional de la cuestión, el Festival Internacional de Teatro *Santa Cruz de la Sierra* ha editado, en el año 2019, un material de lectura sobre la escena alternativa en Latinoamérica. En este sentido, tomaremos el capítulo sobre la forma de producción del teatro independiente en Buenos Aires de María Fukelman (2019). La autora analiza el concepto de teatro independiente historiológicamente en la Ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, en su estudio no se encuentran referencias sobre el rol del productor.

Específicamente en la Ciudad de Buenos Aires, el único artículo relevado que aborda la temática del rol del productor que nos ocupa en el presenta trabajo, es el de Andrea Hanna (2014). Si bien en este artículo dicho rol se define de acuerdo con los conceptos previamente presentados por Gustavo Schraier (2006), no se particularizan los modelos de producción específicos, pero se da cuenta de la necesidad de incorporar la figura del productor a los procesos artísticos.

Complementariamente, Natalia Felder (2006) en la entrevista realizada por Alternativa Teatral, identifica un crecimiento constante de la tarea del productor y la necesidad de que el mismo se encuentre dentro del proyecto artístico desde su concepción.

Debido a que la producción académica aún no ha dado cuenta de la singularidad del rol del productor en el teatro independiente, este trabajo buscará dar cuenta de esa función profesional con vistas a promover futuros estudios sobre su figura y competencias profesionales. A partir del análisis de las diferentes experiencias de proyectos teatrales realizados en el periodo 2015-2019 en CABA, daremos cuenta de las particularidades del circuito en relación con los formatos de producción y el rol que



ocupa el productor en relación a los obstáculos, limitaciones y libertades que arroja el circuito en pos de una legitimación del productor en el caso particular del teatro independiente en Buenos Aires.



2. El teatro independiente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

2.1. Breve encuadre del teatro independiente

Cuando hacemos referencia a circuitos teatrales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se divide a las artes escénicas en tres categorías: teatro comercial, teatro oficial y teatro independiente. Estos tres circuitos se han diferenciado generalmente por su forma de representación, su repertorio, el espacio escénico que habitan y, principalmente, por sus formas de producción.

Particularmente, el teatro independiente tiene sus orígenes con el nacimiento y fundación del Teatro del Pueblo en 1930 en la Ciudad de Buenos Aires. Tal como plantea Jorge Dubatti (2017) “el movimiento artístico de teatros independientes trajo aparejadas nuevas formas de hacer y de pensar el teatro” (pág. 13). Para Leónidas Barletta (1967), el teatro independiente tenía como objetivos:

- a) experimentar, fomentar y difundir el buen teatro clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, dando preferencia a las obras argentinas, para que este arte pudiera ser disfrutado por el pueblo en toda su fuerza, pureza y frescura.
- b) fomentar y difundir las artes en general, en beneficio de la cultura del pueblo (pág. 47).

Es decir, que este tipo de circuito tenía como objetivo hacer reflexionar y educar a la sociedad desde sus textos, hasta por su forma de representación. Para Leónidas Barletta el teatro debía inscribirse en el orden de lo cotidiano para que permita reflexionar sobre ello.

A partir de la década del 60', por el contexto político y social, especialmente por la censura impuesta por la dictadura, el modelo del teatro independiente tal como había sido pensado por Barletta (1967) entró en crisis. Según Héctor Oliboni (2019) los problemas de fondo tenían que ver no solo con la coyuntura política, sino que se produjo un agotamiento de la ideología y de los principios estéticos.

Luego de la década del 60', el teatro independiente se transformó en un teatro de “resistencia”. Berta Goldeberg (2009) lo define como:



El grupo y/o espacio que se define como “independiente” intenta – resistiendo en lo posible a los condicionamientos de la “realidad”: - hacer teatro sin las presiones del “mercado”; -elegir el repertorio, el procedimiento, el estilo, de acuerdo a la propia convicción sobre el valor artístico, e incluso ético, de lo que se producirá; -no permitir que consideraciones sobre “taquilla”, “lo que está de moda”, “lo que vende”, definan la línea estética ni la ideológica del grupo y/o espacio –luchar por la continuidad de los grupos de trabajo, en espacios propios, como condición para un desarrollo artístico y profesional autónomo –difundir su concepción del teatro como un bien cultural, como una expresión artística en que el público identifique sus propias necesidades de concentración y búsqueda, más allá del “pasatiempo” y el “zapping” (pág. 11).

A partir de esta época, el concepto de “independiente” empezó a alejarse de su idea original complejizándose, quedando relegada la mirada romántica y poética de la definición original.

Más allá de la forma de representación, en la década del 90’, el teatro independiente como circuito comenzó a poseer cada vez más espacios de representación propios que lo identificaban. Según Felisa Yeni (2006) generalmente se daba en espacios no tradicionales y con actores no siempre conocidos que trataban de iniciarse en la “aventura” de una obra o repertorio atípico. En este periodo, las políticas culturales acompañaron a la profesionalización del circuito. La creación de la Ley Nacional del Teatro, promulgada mediante la ley 24800 en el año 1997, junto con la del Instituto Nacional del Teatro (INT), fueron de relevancia para el fomento y desarrollo de la actividad. Tal como menciona el artículo 4 de la presente ley:

Gozarán de expresa y preferente atención para el desarrollo de sus actividades los espacios escénicos convencionales y no convencionales que no superen las trescientas localidades y que tengan la infraestructura técnica necesaria, como, asimismo, los grupos de formación estable o eventual que actúen en dichos ámbitos y que presenten ante la autoridad competente una programación preferentemente anual. 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 (Art. 4, Ley 24800/97).

En 1999, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sancionó la Ley 156/99 y creó el Régimen de Concertación para la Actividad Teatral no Oficial con el objeto de proteger, propiciar y fomentar el teatro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, otorgándole al circuito mayor relevancia dentro del sector y mayores beneficios para su promoción y circulación:



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. 4, Ley 156/99).

En relación con el espacio escénico que habita el circuito alternativo, resulta importante reparar en la Ley 2147/06 donde especifica a qué se considera una sala de teatro independiente:

Denominase sala de teatro independiente al establecimiento con una capacidad máxima para trescientos cincuenta (350) espectadores en el que se realicen manifestaciones artísticas con participación real y directa de actores, en cualquiera de sus modalidades, sea comedia, drama, teatro musical, lírico, de títeres, leído, de cámara, varieté y espectáculos de danzas. En dicho establecimiento pueden realizarse, además, actividades para la formación en teatro, danza y canto, así como todas aquellas disciplinas complementarias para la formación artística integral. Dichas tareas formativas pueden ser dictadas en el espacio escénico o en las salas de ensayo (Art. 1, Ley 2147/06).

En 1998, se creó la Asociación Argentina de Teatro Independientes (ARTEI) con el objetivo primordial de representar a los espacios teatrales independientes, promoviendo, protegiendo y fomentando el teatro en todas sus formas. Esta asociación nuclea espacios teatrales que comparten como principal característica común la heterogeneidad en lo que respecta a sus condiciones edilicias y la libertad en relación con la investigación, la formación y la creación de nuevos lenguajes teatrales.

Entonces, dada las diferentes definiciones que se han presentado a lo largo de la historia, podemos entender al teatro independiente como un circuito que no debe reducirse a los formatos de representación o repertorio, ni a los actores que lo componen, sino que se basa, fundamentalmente, en los siguientes elementos:

- *Singularidad del espacio escénico:* son mayoritariamente espacios que no son edificaciones construidas en sus inicios para la exhibición de espectáculos.
- *Tipo de repertorio:* las obras que se representan en estos espacios son desarrolladas por grupos estables o eventuales que deben conformar una cooperativa en la Asociación Argentina de Actores.



- *Fuente de ingresos:* la retribución monetaria se gestiona a partir del *borderaux* que se obtenga. Esto provoca que el salario del actor se encuentre condicionado a la cantidad de público que acuda al espectáculo y de los descuentos obligatorios.
- *Carácter autogestivo:* los proyectos teatrales son, en su mayoría, autogestivos y dependientes del fomento estatal o privado para su continuidad.

Asimismo, cabe destacar que sus modos de producción tienen también particularidades que, por ser el eje de nuestro trabajo, se desarrollarán en detalle en el siguiente apartado.

2.2. Características generales del circuito teatral independiente

En el presente apartado daremos cuenta de una serie de elementos que hacen a la conformación del teatro independiente. Entre ellos optaremos por centrarnos en los espacios que lo nuclean, su forma de financiamiento, así como también sus criterios de programación. A su vez identificaremos la forma de configuración de los equipos de trabajo y el rol de las cooperativas.

En relación con los espacios escénicos del circuito alternativo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el período de análisis que abarca el presente trabajo, los dos organismos que nuclean propician y fomentan los espacios escénicos del teatro independiente son ARTEI y ESCENA. Éstos brindan asesoría legal, representación y regularización a más de 200 espacios definidos como independientes.

Desde sus inicios, las salas del circuito alternativo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires tuvieron características singulares. Como plantea Cora Roca (2016) se encuentran en ámbitos muy disímiles, ya que se reciclan típicas casas chorizo, casas antiguas, casonas, locales, galpones, talleres, fábricas. Estos espacios suelen ubicarse en los barrios de Almagro, Abasto, Balvanera, Boedo, Caballito, Montserrat, Palermo, San Telmo, Villa Crespo u otros.

Luego de la tragedia de Cromañón, en 2004, la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires convocó a las salas que nuclean el circuito a su inscripción dentro del Registro de Clubes de Cultura. Recién con la aplicación de la ley 2147/2006, se flexibilizó la problemática de las habilitaciones de estos espacios. Luego



de las gestiones de ARTEI, en 2011 se sancionó un DNU y se creó un nuevo registro de usos culturales que reemplazo al de 2005 y facilitó las habilitaciones.

Más allá de los aspectos legales previamente abordados, las salas de teatro independientes poseen una estrecha relación con los lineamientos financieros que otorgan el estado nacional y el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. PROTEATRO (programa que fomenta, propicia y protege el desarrollo de la actividad teatral no oficial de Buenos Aires a través de distintas líneas de subsidio) y el Fondo Nacional de las Artes otorgan subsidios para la compra, acondicionamiento y pago de servicios para las salas inscriptas y habilitadas.

En opinión de Felisa Yeni (2006) “de no existir el apoyo de organismos estatales, la supervivencia de los espacios se haría cada vez más difícil” (pág. 10). Tanto Rubén Szuchmacher (2016) como Raúl Brambilla (2016) coinciden en que las salas de teatro independiente son ámbitos de producción privada que subsisten gracias a las clases de formación y los subsidios. A su vez, se trata de espacios que no fueron pensados como edificios teatrales en su inicio. Para su subsistencia, además de la obra teatral, se propone una oferta gastronómica, musical, cursos, lugar de esparcimiento, etc.

Por otro lado, como hemos especificado anteriormente, el circuito alternativo se ha visto modificado a lo largo del tiempo. En la actualidad, los textos representados son tanto de autores nacionales como internacionales, clásicos, adaptaciones, etc.

Hoy estas obras pueden ser producidas por el sistema que antes las ignoraba. Pero en ese entonces resultó fundamentalmente una alternativa. Por ello, muchas veces, el teatro independiente es sinónimo de alternativo (...). En Buenos Aires - y por extensión, a muchas ciudades argentinas- a veces parece no diferir del continente: esa alternatividad, ese efecto trasgresor, se traslada al espacio (Brambilla, 2016, pág. 256).

En relación con la configuración del equipo de trabajo artístico o técnico, la Asociación Argentina de Actores (AAA) exige la conformación de una cooperativa formada por: los actores, directores, asistentes, apuntadores, traspuntes, coreógrafos y bailarines. Tal como analiza Mauro. K (2018) “en 1968 las cooperativas del teatro alternativo fueron incorporadas al régimen laboral vigente en concordancia con las leyes de trabajo y las convenciones colectivas correspondientes” (pág. 125). En efecto, estas



asociaciones transitorias entre miembros de las artes escénicas provocan la formación de nuevas cooperativas a partir de cada proyecto a realizar.

A su vez, tanto la AAA, como la mayoría de los programas de fomento público y privado, exigen destinar como honorarios para los actores un mínimo del 30% de cualquier subsidio otorgado a la cooperativa. Esta configuración no contempla como parte de la compañía al equipo técnico (diseño y realización de vestuario, diseño multimedia y lumínico, etc.) ni al productor. Por lo tanto, es responsabilidad de la cooperativa el pago de honorarios a cada uno de los diseñadores y de los servicios prestados por el productor. Es decir que, como plantea Bayardo (1990): “desde su misma constitución, las cooperativas trabajan en la incertidumbre y a su propio riesgo, sin más respaldo ni garantía que el esfuerzo de sus miembros” (pág. 29).

Como plantea Schraier (2006):

Los componentes de estas cooperativas trabajan exclusivamente a porcentaje de la recaudación de la boletería que luego será distribuido en puntaje- siendo este el modo económico que los caracteriza- lo que les depara un incierto futuro salarial, que se traduce de esta forma: si al espectáculo le va bien durante la temporada, los trabajadores del colectivo teatral perciben una remuneración (usualmente exigua); de lo contrario, como se dice en la jerga teatral... a resignarse. Muy a nuestro pesar, son más recurrentes los segundos casos, lo que provoca en los actores de cooperativas la sensación crónica de que terminan pagando por trabajar (pág. 34).

Esto se debe a la legislación vigente y al volumen de representaciones realizadas.

2.3. Producción teatral y producción independiente

Tal como se ha adelantado en nuestro marco teórico, este trabajo entiende a la producción escénica como un proceso colectivo donde: lo artístico, lo técnico y lo administrativo se realizan a partir de individuos que trabajan en conjunto organizadamente, en un entorno y un plazo determinado para llevar adelante un proyecto, que se materializa en un espectáculo o producto escénico. A su vez, es un proceso complejo ya que las características del proyecto se encuentran ligadas a los recursos, factores y objetivos que se quieran alcanzar. Para Schraier (2006) algunos de



los factores que comprometen a un proyecto son los plazos vigentes, los costos y la calidad del proyecto en relación con el beneficio que se quiera alcanzar.

En efecto, tanto Marisa de León (2004) como Gustavo Schraier (2006) continúan el esquema de procesos de producción desde la forma tradicional de la gestión escénica. Este formato consta de tres fases: la pre-producción, la producción y la explotación. En algunos casos existe una cuarta fase llamada distribución.

La fase de pre-producción agrupa las acciones de analizar, diseñar y financiar. En esta etapa se define si es viable o no llevar a cabo nuestro proyecto. Si la desarrollamos correctamente, esta etapa reduce los contratiempos.

Durante la fase de producción tienen lugar las acciones de gestionar, coordinar, ejecutar y supervisar. Esta es la fase más compleja ya que es la etapa ejecutiva, donde se deberá tener en cuenta la gestión, coordinación, elaboración y seguimiento de la integridad del proceso; sincronizando lo artístico, técnico y administrativo.

Finalmente, en la fase de explotación se define la exhibición, comunicación y comercialización del espectáculo. Esta fase se inicia con el estreno. Además, es el momento en que se convierte al público potencial, en un público real y concreto.

Este sistema de etapas y fases es utilizado frecuentemente en el teatro oficial ya que, de acuerdo a sus características, permite encajar en este tipo de formatos de producción. Sin embargo, teniendo en cuenta las particularidades del circuito, los modelos de producción dentro del teatro independiente varían según las necesidades de la cooperativa. Estos modelos estarán determinados por el lineamiento de *necesidad, deseo, motivos y demanda específica* que la compañía tenga en relación con la explotación de su producto.

A partir del concepto de "marketing teatral" de Cimarro (1997), entendemos por *necesidad* a todo aquello que debe ser satisfecho. En relación con el *deseo*, a partir del modelo de producción elegido, se buscará la mayor satisfacción centrada en el producto escénico. El *motivo* será la razón peculiar que explicará la conducta externa y, la demanda específica estará determinada por el público que acuda y el contexto vigente.

Una vez que la compañía identifique estos pilares, será tarea del productor trabajar conjuntamente a los fines de cumplir las expectativas, encontrando el formato de producción acorde a cada uno de los diferentes proyectos en los que cumpla su rol. A



pesar de ello, el productor de teatro independiente no deberá perder la autenticidad en el pensamiento teatral donde está inmerso, ya que:

Si es cierto que la figura del productor en el mundo del espectáculo va implícitamente unida al nacimiento del fenómeno escénico como mercancía, no es menos cierto que la propia evolución del hecho teatral ha variado de tal modo las cosas que difícilmente sostiene en la actualidad la actividad productiva vinculada únicamente al trabajo económico (Heras, 2012, pág. 25).

2.4. La figura del productor en el teatro independiente

A partir de las definiciones de producción escénica, se entiende al productor como una persona con competencias para la organización, administración, liderazgo y compromiso con el trabajo en equipo. Heras (2012) entiende a la figura del productor como un creador que:

Debe ejercer su tarea de un modo similar al del propio artista: pasión, riesgo, aventura, travesía por lo desconocido, búsqueda de nuevos territorios, rigor en el proceso. Apostar por los procesos y no por los resultados, apoyar la creación en continuidad sin acudir al éxito efímero, equivocándose desde la vocación de la militancia cultural y el compromiso con los lenguajes escénico-contemporáneos (pág. 27).

El productor, entonces, actúa como nexo entre los equipos, las ideas y los hechos para llevar a cabo todo el proceso artístico desde su concepción hasta su explotación y distribución. A su vez, deberá tener en cuenta el porqué, para qué y para quiénes realizan su labor teniendo en cuenta quiénes lo harán, quiénes lo supervisarán y bajo qué coordinación.

Como se observa en el siguiente esquema, el productor deberá poseer una estrecha relación con el director a los fines de determinar lineamientos de trabajo para el resto de los sectores que trabajen dentro de su órbita.

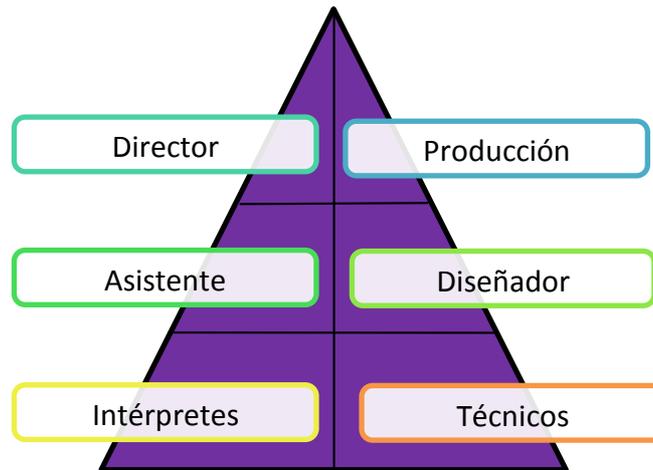


Gráfico 1: roles de labor, coordinación y supervisión en un proyecto artístico.

Fuente: elaboración propia.

Tal como plantea De León (2004):

El trabajo del productor ejecutivo es complejo y requiere de cualidades especiales entre las que se destacan las administrativas; el talento para una organización clara y eficiente; una inmensa capacidad para el trabajo; conocimiento sobre las formas en que se produce y realiza cada una de la artes escénica, además de comprender la naturaleza de cada una y sus requerimientos espaciales, necesidades de ensayos, de montaje, tiempos de planeación, realización y ejecución; por lo que también se convierte en una especie de calendario ambulante de fechas y horarios, planes y acciones (pág. 102).

En concordancia con Cimarro (1997), entendemos que la producción teatral hasta la fecha no goza de un desarrollo metódico y curricular como el que tienen otras actividades profesionales, incluso las de su mismo sector. Recién en el año 2019, Gustavo Schraier y Paula Travnik, junto a otros profesionales del sector, crean la primera entidad en Iberoamérica que nuclea a los profesionales de la producción ejecutiva de las artes escénicas. La Asociación Profesional de Productores Ejecutivos de las Artes Escénicas (APPEAE) busca “la legitimación profesional de la figura del productor ejecutivo en todo el territorio de la República Argentina y, muy especialmente, en el ámbito de las artes e industrias culturales, creativas y del entretenimiento” (Télam, 2019, párr. 2).

Dentro del teatro independiente, el rol del productor se ve diferenciado del resto de los circuitos. Siendo que “cada nuevo proyecto es único y por lo tanto diferente del



anterior” (Hanna, 2014, párr. 8) el productor suele ser convocado en la etapa de explotación.

Esto se debe, por un lado, a que las reglamentaciones legales que implican la contratación de un productor por fuera de la cooperativa. Esto impacta directamente sobre el otro factor que es el económico. Por lo tanto, el productor teatral dentro del circuito, comúnmente, es convocado para afrontar solicitudes de financiamiento a los fines de que el producto teatral sea redituable para los miembros de la compañía. Esto provoca que el rol del productor sea meramente financiero y quede relegado muchas veces del proceso creativo tal como indica Hanna (2014):

En general es bastante frecuente que los elencos, al convocar a un productor, consideren que los problemas que tenían serán resueltos como por arte de magia, como si la sola presencia del productor pudiera hacer desaparecer las situaciones de conflicto. Es frecuente, también, colegir que cuando un productor gestiona subsidios, éstos debieran ser otorgados o, dicho de otro modo, que el productor debe resolver con éxito cuestiones como conseguir subsidios o sala, dos de los requerimientos que primero aparecen por parte de los elencos. Lo cierto es que, a medida que se va ganado experiencia, el productor podrá realizar mejores presentaciones a los organismos que otorgan subsidios, pero es resorte de los directorios y consejos de evaluación la decisión de cuáles proyectos recibirá ayuda y con qué montos. La calidad del proyecto será la que marque la diferencia a la hora de ser evaluado (párr. 16).

Si “toda forma de producción y gestión condiciona el sistema artístico, lingüístico y de recepción de un proyecto escénico” (Heras, 2012, pág. 31) el productor dentro del circuito se vuelve primordial para encontrar un equilibrio entre el aspecto organizacional, así como también para la rentabilidad económica de la propuesta. Para ello, el productor deberá analizar cuál será el mejor formato de producción para cada proyecto en particular, sin seguir un lineamiento específico.

En el período de 2015 a 2019, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, ARTEI (Asociación Argentina del Teatro Independiente) ha realizado el 03 de mayo de 2019 una conferencia de prensa en el teatro Timbre 4 llamada “El teatro independiente dice basta”. En dicha conferencia, las salas del teatro independiente han expuesto las dificultades que atraviesa el circuito desde el año 2015. Los incrementos de servicios y la disminución de público, además de los recortes en los fondos de subsidios, han



provocado no solo el cierre de salas, sino la dificultad de la autogestión dentro de las cooperativas.

En lo que hace a la recaudación total de los veintitrés teatros porteños asociados a AADET (Asociación Argentina de Empresarios Teatrales) la entidad considera que, entre enero y julio de 2019, se trata del peor semestre de los últimos cuatro años. Es decir que el circuito teatral oficial, comercial e independiente se han visto afectados por la crisis económica que impacta directamente en la cultura. A partir de esta crisis, los espectáculos teatrales se han visto en la necesidad de obtener mayor rentabilidad tanto para los miembros de la compañía como para los espacios escénicos que esta nuclea.

De acuerdo al recorrido expuesto, esta problemática llevó al desafío de identificar estrategias de producción al momento de iniciar un proyecto artístico. Para De León (2004) diseñar y ejecutar acciones de gestión, organización y desarrollo para el mercado de entrenamientos son tareas propias que deberán ser ejecutadas por un profesional de la cuestión.

La producción ejecutiva de espectáculos escénicos es una actividad fundamental en la vida artística y cultural de cualquier sociedad, la actual, cada día, requiere de más profesionales dedicados a concretar espectáculos de buena calidad artística y estética. Justamente la profesionalización de las personas involucradas en las producciones artísticas es lo que permite diseñar y ejecutar acciones contundentes en la gestación, organización y desarrollo para los productos que habrán de ofrecer en el mercado del entretenimiento (pág. 19).

Es por ello por lo que, a continuación, se analizarán cuatro experiencias dentro del circuito independiente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a los fines de dar cuenta de los modelos de producción escénica desarrollados por cada uno de ellas y la inserción del productor dentro de la misma. Este análisis nos servirá para definir las características del productor y su rol dentro del teatro independiente.



3. Análisis de casos

3.1. Metodología para el análisis de casos

A partir de entrevistas semi-estructuradas, en el presente apartado, analizaremos cuatro experiencias de producción desarrolladas en los casos de obras que estuvieron en cartel en la Ciudad de Buenos Aires en el período de 2015 a 2019. Intentaremos especificar cuál es la función que, para los profesionales, cumple el productor y su injerencia. A su vez se plantearán las limitaciones que ellos encuentran al momento de incluir a la figura del productor en sus cooperativas. Sus opiniones sobre la profesionalización nos permitirán evaluar si es posible establecer un formato único de producción que resulte acorde al circuito y atienda a su diversidad y particularidades.

Los referentes a los que se realizaron las entrevistas son:

- **Lorena Romanín:** actriz, dramaturga, guionista de cine y directora teatral. Sus obras “*Como si pasara un tren*” y “*Todo lo posible*” han sido premiadas a nivel nacional y han participado de festivales nacionales e internacionales. El caso de sus obras permite analizar cómo funcionan sus compañías sin la necesidad de la figura formal de un productor dentro del proceso. A pesar de ello, identificaremos en las entrevistas quién ocupa su rol y en qué momento consideró necesario trabajar con la figura de un productor.
- **Marcos Arano:** actor, director y pedagogo. Tiene su propia escuela donde realiza las producciones de varias de sus obras con un equipo de productores que trabajan artísticamente junto a él desde el inicio de cada uno de los proyectos. En las entrevistas realizadas con Marcos y su equipo analizaremos la importancia del productor desde el inicio del proceso y la búsqueda de un formato para trabajar. Sus obras “*Ventre*”, “*Absurdo criollo*” y “*Tierra partida*” han sido nominadas a los mejores premios del teatro alternativo y agota sus entradas en la mayoría de sus proyectos.
- **Juan Mako:** licenciado en dirección escénica y profesor de teatro. En su caso, al llevar a cabo la obra “*Las encadenadas*” analizaremos su propuesta de llevar a cabo un proyecto sin la necesidad de un productor.



- **Matías Pisera Fuster:** actor y productor teatral que intervino en la producción de “*Como los unicornios*” de Blas Arrese Igor. De su entrevista se desprenderán características del productor y la importancia de la legitimación de este.

3.2. Funciones del productor dentro del circuito. ¿Quién ocupa su rol?

Si tenemos en cuenta las características del productor en el teatro independientes que se desglosan del presente trabajo analizaremos, a continuación, cuáles son las funciones específicas que, para los referentes entrevistados del circuito, realiza un productor. A su vez identificaremos quién es el encargado, dentro de las compañías, de realizar las funciones que desempeña un productor teatral en los proyectos realizados por los directores que han sido entrevistados.

Cimarro (1997) afirma que “todo proyecto teatral requiere de la organización de los elementos que harán posible su transformación profesional” (pág. 19). En este sentido nos resulta interesante encontrar lineamientos que identifiquen conductas específicas de la persona encargada de ese rol.

Tal como indica Lorena Romanin, en la entrevista realizada en 2019 (ver anexo 1), la persona encargada de la producción tiene que ser una persona activa, relacionada a la organización y a los números. Para la directora, el productor deberá poseer los contactos necesarios para que la obra tenga más llegada al público:

Considero que los productores son personas que tienen muchos contactos y llegadas a diferentes espacios. Mi asistente está muy atenta a los festivales y situaciones de poder vender la obra, pero por sobre todo, se encargó del pedido de todos los subsidios que podían hacer crecer la obra (párr. 9).

Por su parte, en su entrevista (ver anexo 2), Matías Pisera identifica al productor como la estructura necesaria para que el proyecto suceda:

En cualquier ámbito el productor es la estructura; desde la posibilidad de combinar horarios de ensayo, hasta conseguir una sala. El productor garantiza estructura. Y orden. Creo que muchas cosas se solucionan si uno contrata a un productor desde el principio. Artísticamente también, sobre todo si es un



productor comercial. Te limita la artística. También considero que el productor tiene que tener en cuenta al público siempre. El productor tiene que encargarse estructuralmente desde el principio y pensar estrategias de cómo convocar al público desde la prensa, las redes sociales, el vestuario, etc. Y Mucha cintura. Es el último que se puede enojar, porque es la estructura. No es el artista, hay que aprender a que es la parte racional y contenedora. Además de conocimientos técnicos y administrativos, etc. y por sobre todo carácter organizativo. De saber llevar a cabo. De organizarse y prever. Y sobre todo la voluntad de resolución. En función y en temporada los problemas son media hora antes. Tiene que tener esa capacidad. Si estuviese el productor desde el principio se achican los problemas, de eso estoy seguro (Párr. 20).

En dialogo con lo expresado por Matías Pisera, Marcos Arano (ver anexo 3) analiza la importancia de la figura del productor desde el inicio de sus proyectos artísticos:

Yo trabajo con un grupo de productores desde el inicio del proyecto. Arranca la idea, con un esbozo y automáticamente hablo con el productor de esa obra. Ellos saben cómo hacer los subsidios, a quienes contactar, hacen los presupuestos, me arman la agenda de trabajo, pero por sobre todas las cosas les gusta hacerlo (Párr. 13).

En todos los casos, la característica primordial del productor condice con lo expuesto en el presente trabajo: el productor deberá poseer competencias afines a la organización, al trabajo en equipo y con conocimientos administrativos, entre otros. Sin embargo, los cuatro referentes sostienen que el productor es el nexo entre los lineamientos financieros de subsidios culturales y la compañía. Además de la distribución de esos recursos, el productor tiene como primordial cualidad encargarse de la tramitación y gestión de subsidios. La injerencia del productor teatral independiente en relación con los organismos del sector que fomentan y protegen el desarrollo de la actividad teatral no oficial, se vuelve necesario a lo largo de las entrevistas. Esa necesidad (como parte de uno de los cuatro lineamientos que plantea el autor en su concepto de “marketing teatral” analizado anteriormente) se traduce en “todo aquello que debe ser satisfecho y para cuya satisfacción este pone en juego sus mayores energías y medios” (Cimarro, 1997, pág. 236) y se vuelca en el productor de acuerdo con la etapa donde es inserto:



Lo que pasa es que la figura del productor está más asociada a otro tipo de circuitos. En el independiente se reduce a que relacionado a solicitud de subsidios, horario de ensayos, salas, o manejar un *excel*, entre otras cosas, lo haga o uno mismo; o el asistente o a veces un actor o una actriz. Estaría buenísimo que exista esa figura que se comprometa en el teatro independiente. Ayudándote no solo en los subsidios, sino en sponsor, comercializar la obra a otros posibles mercados, festivales, etcétera (ver anexo 4. Párr. 6).

Más allá de la identificación de las cualidades del productor, las entrevistas arrojan un patrón en común en relación a quién realiza el trabajo. En tres de las cuatro entrevistas, los referentes han manifestado que tienen en claro cuáles son las cualidades propias del productor, pero que las tareas relacionadas a la producción lo realiza una persona dentro de la cooperativa:

Tanto el equipo de “Cómo si parara un tren” así como en “Todo lo posible” está conformado por la directora que soy yo, la asistente de dirección y los actores, además del equipo técnico. Todos los integrantes del equipo intentamos hacer cosas relacionadas a la producción (ver anexo 1. Párr. 3).

En las obras de Lorena Romanín, las tareas destinadas a la producción se centran en su equipo artístico. Solo en el caso de “Cómo si pasara un tren” tuvo la necesidad de contratar a un productor en la etapa de explotación porque la obra había comenzado a tener mayor éxito dentro del circuito. Esto dió lugar a la posibilidad de participar en festivales y giras y ese trabajo no podía ser resuelto por un miembro del equipo conformado.

Matías Pisera (ver anexo 2) sostiene que la figura en el circuito siempre existe, pero que en el caso de no estar definida, siempre es asumida por alguien del equipo. En concordancia con Lorena Romanín, la figura del productor fue inserta en el equipo en la etapa de explotación por una necesidad del elenco:

También nos paso en “Como los unicornios”, que el asistente de dirección ocupo el rol del operador, el productor iba a estar actuando, así que se necesitaba una persona responsable de la obra mientras la obra estaba ocurriendo. Se necesitaba cubrir una pata más a la producción. Que tiene que ver también con el pedido de subsidios, por su experiencia y por conocimiento y ganas. Hay que saber hacer ese trabajo (Párr. 24).



Juan Mako (ver anexo 4) por su parte, cumple el rol de productor desde su lugar de director, desligando a los actores o a su asistente de dirección de esas tareas:

Siempre hay producción en una obra. Pero en mi caso no delego esas responsabilidades en un productor (Párr. 8).

Sin embargo, Marcos Arano (ver anexo 3) delega esa responsabilidad a un productor:

Antes siempre lo hacía un asistente, desde que decidí realmente tener una persona que se encargue de eso me parece fundamental que alguien se ocupe solo de ese trabajo (Párr. 16).

A partir de este análisis, podemos identificar entonces que la producción escénica puede llevarse a cabo sin una figura que ocupe ese rol, pero las funciones que realice esa persona, deberán estar en concordancia con las características vigentes del productor:

Se puede sobrevivir en el circuito sin productor porque se reparten las tareas. En el independiente hay actores que no tienen ni director. No es primordial la persona productor pero sí las funciones porque son inevitables. Siempre que sepa que funciones tiene que cumplir y saber hacerlas (ver anexo 2. Párr. 25).

A pesar de que el rol se vuelva un factor fundamental para el equipo de trabajo, en cuanto a sus características y competencias propias, no se vuelve indispensable como un miembro más del equipo, pudiendo de esta manera absorber dentro de la cooperativa ese rol.

3.3. Obstáculos y limitaciones para la incorporación de la figura del productor en las compañías

A partir de las características propias del circuito, analizadas en el presente trabajo, es primordial entender la relación entre el productor y el circuito que está inmerso. Es por ello que las entrevistas arrojan que, a pesar de las tareas del productor son primordiales en el proceso creativo y en la explotación del producto, encontramos



limitaciones para la incorporación de la figura del productor como miembro de un equipo en el teatro independiente.

Marcos Arano, en su entrevista (ver anexo 3) sostiene que el circuito es determinante al momento de producir sus obras:

El independiente tiene justamente la independencia, tomarte el tiempo que quieras para producir. A los actores los mueve el deseo de actuar en el circuito. Además en el independiente puedes elegir el espacio, tu equipo, y todo es más colaborativo.

Al momento de producir, el objetivo no está puesto en la plata sino en otra cosa. Es una ventaja poder decidir lo que querés. Te puede ir mal una temporada o puedes cambiar de teatro. El teatro independiente te da una libertad que esta buenísima (Párr. 4).

De acuerdo al concepto de “marketing teatral” de Cimarro (1997) el *deseo* es una de las premisas que arroja el circuito al momento de producir espectáculos. La “independencia” que arroja el teatro independiente en relación con tiempos de trabajo, conformación de equipos y presupuesto hace necesaria el cumplimiento de esas tareas:

En el teatro independiente, al no poder hablar de números, tenés que convencer a la gente. Tiene que ver pura y exclusivamente con el deseo. (...) Lo que convoca es el deseo de actuar, el texto o una sala interesante o legitimada, entre otras cosas (ver anexo 2. Párr. 9).

Sin embargo, ese *deseo* que se nombra a lo largo de las entrevistas, es un factor determinante para Juan Mako (ver anexo 4). Quien sostiene que no trabaja con productores en el circuito:

Es una cuestión de experiencia y del circuito. No es que me cueste delegar pero es muy difícil llamar a una persona que se comprometa con un proyecto que no es suyo. Esto se profundiza aun más cuando el proyecto es independiente (Párr. 4).

Para el director, el compromiso asumido por el productor está estrechamente relacionado con el deseo, como “la búsqueda de satisfacción centrada en un producto” (Cimarro, 1997, pág. 236) que éste posea de estar en un proyecto que no es propio. En este sentido, las complicaciones que arroja el circuito en relación a las tareas para lo que es inserto y en la etapa donde es convocado, llevan a un desconocimiento de cómo



relacionarse con un productor. Sin embargo, encontramos que las voluntades y deseos surgen desde los propios actores, desde la dirección y desde el equipo de trabajo para con el teatro independiente:

Lo malo de los otros circuitos, y que me apasiona que pasa en el teatro independiente, es que hay una burocracia donde se pierden las relaciones humanas. El teatro independiente te da la posibilidad de ensayar 1 o 2 veces por semana, buscar, ahondar en el texto, tomarte el tiempo de encontrar formas acordes de actuar, dirigir, producir, etc. En el oficial y comercial es como es y punto. “Como los unicornios “tiene un año y medio de ensayo, buscando presupuestos, sala etc. Eso solo te lo da el independiente (ver anexo 2. Párr. 17).

A pesar de la importancia del rol del productor dentro del equipo de trabajo de una obra teatral, tal como se ha identificado anteriormente, nos resulta útil analizar la razón por la cual las compañías de teatro independientes, en su mayoría, no poseen un productor teatral dentro de sus cooperativas. En este sentido Lorena Romanín (ver anexo 1) sostiene:

El equipo siempre intenta hacer el trabajo de productor para no dividir un punto más de la cooperativa. La producción en el teatro independiente está relacionada con la plata que entra. Un productor debería hasta encargarse de los horarios de ensayo pero pagarle a una persona para que negocie horarios en ensayo o salas es ridículo en relación a lo que se gana.

La falta de plata es un factor determinante para contratar o no a un productor (Párr. 11).

En concordancia con Lorena, Matías Pisera y Juan Mako plantean en su entrevista (ver anexo 2 y 4) que la responsabilidad de realizar las tareas del productor están estrechamente relacionadas con el factor económico.

Es más, sería buenísimo que el circuito tengamos tres productores: un ejecutivo que se encargue de la estructura; un comercial que ponga la plata o se ocupe de conseguirla y administrarla y un productor artístico que coordine las áreas. Pero eso no se puede hacer porque no hay plata (Párr. 25).

Para ambos directores, la incorporación del productor dentro del equipo de trabajo repercute directamente sobre la división de puntajes dentro de la cooperativa. Es por ello que la labor de producción es absorbida por un integrante del equipo. Esto provoca que se abaraten los costos y se implementen ganancias.



La demanda específica entendida como “deseo de un producto específico, en función de una capacidad de adquisición determinada”(Cimarro, 1997, pág. 236) influye entonces sobre la decisión de la compañía para que el productor sea inserto en el equipo.

A pesar de que lo económico es un factor determinante para la incorporación del productor al equipo de trabajo, Marcos Arano (ver anexo 3) hace hincapié en la importante y lo indispensable de la figura:

No van una vez cada dos meses: están en todos los ensayos y tienen injerencia en la elección de sala, etc. Se ocupan de lo material y son el nexo entre todo el equipo técnico y artístico y mis decisiones. Lo bueno de que estén ahí es que me bajan a la realidad y pensamos juntos. El problema es que no los podemos meter en cooperativa (Párr. 13).

A partir de los dichos de Marcos Arano en la entrevista (ver anexo 3), encontramos que otra de las limitaciones que se encuentran en el circuito para contar con un productor en las cooperativas, son las reglamentaciones vigentes de la Asociación Argentina de actores. Ésta no permite que una persona externa al equipo creativo, sea la encargada de realizar este trabajo en particular. Sumado al factor económico, el rol del productor se vuelve primordial para la obtención de lineamientos de subsidios pero no es reconocido como tal para dividir el puntaje correspondiente en una cooperativa.

Para Cimarro (1997) los motivos, que están estrechamente relacionados con el deseo, generan la tensión o el deseo correspondiente para la compra de un producto en especial. A pesar de que el público posea necesidades que serán tenidas en cuenta para consumir o no una obra teatral, el circuito arroja características que el productor deberá tener en cuenta para realizar su labor, con las particularidades que el circuito propone.

3.4. Modelos de producción en el teatro independiente. Hacia una profesionalización

Si la producción teatral puede entenderse como “un proceso que se cumple a lo largo de un ciclo” (Schraier, 2006, pág. 20), las entrevistas arrojan una búsqueda de un modelo específico de producción para el teatro independiente. Resulta necesario aclarar



que dentro del teatro independiente, no es fácil encontrar un modelo específico que determine la producción.

Tanto para Lorena Romanín, Marcos Arano, Matías Pisera y Juan Mako, el teatro independiente tiene singularidades propias del circuito que permiten libertades y cuestionamientos al momento de realizar la producción de un espectáculo.

Para Lorena Romanín no existe un modelo específico, ya que el modelo se adapta siempre al que le sirve a cada compañía. En concordancia, Matías Pisera, por su parte (ver anexo 2), sostiene que:

Como no hay contrato y lo que rige es el deseo, si a un actor por ejemplo le surge una publicidad, estás en riesgo de que se vaya o no venga a los ensayos, lo mismo con el director. Siempre intenté trabajar lo más profesional posible pero es imposible encontrar un formato. Pero porque no hay una sola manera de producir, uno se adapta al proyecto (Párr. 11).

A pesar de no encontrar un modelo específico que determine al circuito, Marcos Arano (ver anexo 3) apuesta a un modelo de inclusión e inserción con otros sectores que permita acercarse a un formato nuevo al momento de pensar las producciones independientes:

Hay algunos grupos que funcionan muy bien, tienen acuerdos con teatros para colegios y se autogestionan. Ese modelo puede llegar a funcionar, el tema es cómo hacer funcionar esa máquina. Deberíamos ponernos de acuerdo las compañías, los teatros y todo el sistema educativo. Es un claro ejemplo para poder pensar una nueva forma de producir que encaje en el circuito (Párr. 9).

Aunque este modelo podría aproximarse a la búsqueda de una forma específica de producir en el teatro independiente, consideramos que se encuentra ligado a las voluntades de las salas teatrales y el sistema educativo.

A su vez, los referentes coinciden en la necesidad de que el productor sea legitimado en el circuito y la importancia de la profesionalización del mismo ya que, como hemos especificado anteriormente en el trabajo, el productor dentro de los otros circuitos, e incluso en otras artes, cumple un rol fundamental para el óptimo desarrollo del proyecto. Un ejemplo es cómo Matías Pisera (ver anexo 2) reconoce al mismo como un profesional dentro del cine:



Siento que está legitimado en los otros circuitos. Ahí sí está profesionalizado. En lo audiovisual está súper legitimado. Yo creo que el productor debería ir a cooperativa (Párr. 34).

En el caso de Marcos Arano (ver anexo 3), siguiendo con los lineamientos de su forma de trabajo, la profesionalización del productor provocará transparencia y claridad a los roles en las compañías teatrales:

Cuanto más profesional es el trabajo, menos grises hay en la cuestión. Sí considero que es un rol que no está todavía profesionalizado. No se entienden los límites de ese rol en el independiente, no están claros. (...) Creo que el sistema de profesionalización tiene que estar ligado a que una sola persona o un equipo se encargue del trabajo de producir. Es la forma que más me parece que se puede hacer (Párr. 17).

Para Juan Mako, además de las limitaciones planteadas al largo de este trabajo (como la imposibilidad legal y el factor económico), que se convierten en factores determinantes para la profesionalización del productor, existe un desconocimiento de las compañías sobre quienes tienen la capacidad de encargarse de ese rol. En este sentido sostiene (ver anexo 4):

Es que hay que profesionalizarlo. Si no tenés que simular un falso asistente todo el tiempo y eso repercute en la división de puntaje. Yo creo que si se profesionaliza, no solo vamos a conocer personas que estén capacitadas y con ganas y experiencia de hacer ese trabajo, sino que además el circuito crece. También hoy en día muchas de las obras del independiente ven más allá de su propio circuito pensando siempre en dar un salto al comercial donde si hay un productor. Yo no descarto la opción de tener un productor. Siempre está en el circuito independiente esa mirada hacia otro lugar. Al productor se lo sigue viendo como alguien que pertenece a otro tipo de mercado (Párr. 13).

En el final de la entrevista, el director sostiene que deberá haber un cambio de paradigma del teatro independiente y lograr desmitificar concepciones y figuras para el circuito crezca. Si esos cambios suceden, nos preguntamos entonces si el productor podrá ser tenido en cuenta como un elemento primordial en los procesos creativos.



4. Conclusión

El teatro independiente nuclea características propias y particulares ya sea por la singularidad de su espacio escénico, su tipo de repertorio, fuente de ingreso y carácter autogestivo; así como también por la legislación vigente y la conformación de sus cooperativas. Estas características transforman al teatro independiente en un circuito peculiar donde encontramos complejidades al momento de analizar sus modos de producción.

De acuerdo a las definiciones de producción escénica, se entiende al productor como un individuo con competencias para la organización, administración, liderazgo y compromiso con el trabajo en equipo, entre otras. Es por ello que la producción escénica funciona como un proceso que se realiza de manera organizada, regida por plazos y en un entorno determinado, para materializar y concretar un proyecto que responde a una lógica de trabajo en conjunto; de permanente comunicación con los diferentes integrantes del proyecto artístico. Esta definición de producción escénica puede ser utilizada en cualquiera de los circuitos teatrales y el teatro independiente no es la excepción. A pesar de que estas características son compartidas, el propio circuito arroja formas de producción particulares.

A partir de las entrevistas realizadas podemos determinar entonces, que los modelos de producción escénica en el teatro independiente se componen de una matriz dinámica y múltiple de formatos que se adaptan al circuito. Ese dinamismo provoca que el sistema de producción no se encuentre tipificado con características únicas, sino que vaya fluctuando en relación al proyecto.

Esa particularidad provoca que: ya sea organizando al proyecto en etapas de procesos de pre-producción, producción y post producción que encontramos mayoritariamente en el circuito oficial, o la posibilidad de que el proyecto sea solventado en su totalidad por un aporte externo (propio del circuito comercial), el productor en el teatro independiente deberá tener en cuenta deseos, motivos, demandas y necesidades que la compañía posea para analizar qué tipo de formato de producción plantea al momento de iniciar un proyecto. Asimismo, el productor deberá tener en claro estos cuatro pilares para elegir en qué proyecto desea trabajar. A su vez, se



encargará de buscar estrategias profesionales adaptadas a la necesidad de la compañía y al proyecto en sí con los recursos humanos, técnicos y financieros con lo que cuenta.

En la cadena integral de la gestión escénica encontramos que el rol del productor en el circuito independiente se encuentra relacionado y limitado, en la mayoría de los casos, al otorgamiento de dinero y la realización de trámites para generar subsidios. Esto se debe por un lado a las reglamentaciones vigentes y, por otro lado, al factor económico que determina el precio por el que se le paga a un productor para trabajar. Esto provoca que las tareas específicas relacionadas a la producción sean absorbidas por un miembro de la cooperativa. En este sentido nos preguntamos si el trabajo del productor no debería ser redituado de la misma manera que el del diseñador de luces, vestuario o escenografía donde ya se encuentra legitimado abonar su labor por fuera de la división de puntajes. Esto implicaría limitar el trabajo del productor en un resultado medible que acota las responsabilidades e implicancias en el proyecto desde su inicio. Es por ello que el reconocimiento profesional del productor en el teatro independiente nos permitirá comprender lo primordial de su rol desde el comienzo de un proyecto artístico.

Es decir que la función del productor siempre es primordial para un proyecto teatral, pero la figura del mismo en el teatro independiente no está legitimada. Si tenemos en cuenta que el productor posee cualidades especiales entre las que se destacan las administrativas, la organización y la capacidad para el trabajo en equipo, su inserción dentro del circuito alternativo desde la etapa de pre-producción provocaría diversas mejoras, e incluso mayor rentabilidad. La incorporación del mismo desde el inicio de los proyectos no solo aportará mayor planificación que reduzca contratiempos, sino que potenciará la eficacia del resultado final. Centralizar la producción de un proyecto teatral en un productor que ejecute las acciones pertinentes implicará un abordaje integral de manera profesional y eficiente. De esta forma el productor permitirá procesos de trabajo más controlados y el proyecto logrará una cohesión específica de rentabilidad y eficacia.

En este sentido, consideramos que será necesario pensar estudios a futuro respecto a modelos posibles de producción dentro del teatro independiente. Con esta finalidad, la búsqueda de modelos específicos que funcionen acorde al circuito significará un mayor entendimiento sobre la esencia del rol del productor e incentivará



su legitimación. A su vez, el reconocimiento del productor como un especialista que brinda herramientas necesarias para que un proyecto suceda dejará de estar sujeto a un trabajo ocasional en pos de una posible profesionalización.



5. Referencias bibliográficas

Cimarro, J. (1997). *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid: Fundación Autor.

Colomer, j., & Sellas, J. (2009). *Marketing de las artes escénicas. Creación y desarrollo de públicos*. España: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

De León, M. (2004). *Espectáculos Escénicos. Producción y difusión*. . México: Conacultura.

Espectáculos. (2019). Obtenido de Telam: <https://www.telam.com.ar/notas/201909/391836-presentan-la-primer-asociacion-de-productores-ejecutivos-de-teatro-en-iberoamerica.html>

Felder, N. (s.f.). *Alternativa Teatral*. Obtenido de www.alternivateatral.com?nota127-los-nuevos-productores

Fukelman, M. (2015). El concepto de "teatro independiente" y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol9.

Goldenberg, B. (2009). *Los circuitos del teatro. Cuaderno nro 18*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Hanna, A. (2014). *El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Diseño y Comunicación.

Heras, G. (2012). *Pensar la gestión de las artes de escénicas*. Buenos Aires: Rgc.

Lincola Calpe, W. (2004). La gestión cultural... ¿y eso cómo se come? Ponencia presentada en el Tercer encuentro de la Red de Centros Culturales de América Latina y Europa, Cartagena de Indias, Colombia.



Mauro, K. (2018). *Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico*. Obtenido de Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica: <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>

Medina, M., & Beulieu, P. (2017). *Modelos de gestión teatral. Colección de estudios teatrales*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Producción artística teatral. (2019). *Congreso Teatrología*. Bolivia.

Red Teatral. (s.f.). Obtenido de La producción teatral: www.redteatral.net/noticias-la-produccion-teatral-297

Roca, C. (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.

Sáliche, L. (2019). *Cultura*. Obtenido de Infobae: <https://www.infobae.com/cultura/2019/11/11/que-paso-y-que-pasara-con-la-secretaria-de-cultura-13-referentes-culturales-hacen-su-balance-y-plantean-sus-expectativas/>

Schraier, G. (2006). *Laboratorio de producción teatral I*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.



6. Anexos

6.1. Anexo 1

Entrevista a Lorena Romanín - autora y directora de las obras “Como si pasara un tren” y “Todo lo Posible”.

Julia Troiano (JT): ¿Cómo fue la dinámica de producción de las obras “Como si pasará un tren” y “Todo lo posible”?

Lorena Romanín (LR): Tanto el equipo de “Cómo si parara un tren” así como en “Todo lo posible” está conformado por la directora que soy yo, la asistente de dirección y los actores, además del equipo técnico. Todos los integrantes del equipo intentamos hacer cosas relacionadas a la producción.

JT: ¿Pero quien asumió ese rol específicamente?

LR: Al ser dos obras que comenzaron en el circuito del teatro independiente, el rol fue ocupado por todos, pero específicamente en el caso de “Todo lo posible”, la asistente de dirección es la que cumple el rol de productora.

En el caso de “Cómo si pasara un tren”, tuvimos que contratar un productor, por fuera de la cooperativa, ya que la obra empezó a tener un vuelo mayor en relación a participaciones en festivales y otros eventos por fuera de las funciones. Pero primordialmente ninguna de las obras tuvo una figura de un productor o una productora.

JT: ¿Qué características dirías que tiene un productor teatral?

LR: Mi asistente por un lado es una persona muy activa. Además de mi asistente es la persona que se ocupa de todo lo relacionado a números y organización. En el caso del productor que contratamos, hace un poco esos trabajos pero negocia sobre todo, que hace un poco esos trabajos, que antes se ocupaba el asistente.

Considero que los productores son personas que tienen muchos contactos y llegadas a diferentes espacios. Mi asistente está muy atenta a los festivales y situaciones de poder vender la obra, pero por sobre todo, se encargo del pedido de todos los subsidios que podían hacer crecer la obra. En el caso del productor contratado por fuera,



específicamente fue convocado para vender a obra a festivales y que se encargue de las giras. Sobre todo en relación a la movilidad.

JT: ¿Cuáles consideras que son los diferenciales de la producción teatral independiente?

LR: El equipo siempre intenta hacer el trabajo de productor para no dividir un punto más de la cooperativa. La producción en el teatro independiente está relacionada con la plata que entra. Un productor debería hasta encargarse de los horarios de ensayo pero pagarle a una persona para que negocie horarios en ensayo o salas es ridículo en relación a lo que se gana.

La falta de plata es un factor determinante para contratar o no a un productor.

JT: ¿Considerás que hay un modelo de producción independiente?

LR: No. No hay un modelo específico. Formato o modelo de producción en este circuito es el que le sirva a cada uno. La obra tiene que ir bien y de ahí demandar o no a que una persona se encargue de eso. No al revés. Si no hay productor siempre la tarea es absorbida por cualquiera de los integrantes que desee y pueda hacer ese trabajo. En el caso de “Cómo si pasara un tren” nos hizo falta porque la obra cobro mas vuelo. “Todo lo posible” no fue tan masiva y esto hizo que no necesitemos a alguien más por fuera de la cooperativa.

JT: ¿Y qué diferencias encontrás con los otros circuitos?

LR: Tanto en el oficial como en el comercial pasa distinto porque obviamente cumplen un rol importante. No digo que nos sea importante la figura del productor, no es lo mismo tenerlo o no, pero como no se gana generalmente mucha plata no nos podemos dar el lujo de dividir ese punto.



6.2. Anexo 2

Entrevista a Matías Pisera- productor de la obra “Como los unicornios”.

Julia Troiano (JT): ¿Como inició el proceso de producción de “Como los unicornios”?

Matías Pisera (MP): Como los unicornios arranco con un deseo con un amigo de actuar algo que quisiéramos nosotros. Algo que nos pasa a los actores del teatro independiente es asumir que si queremos hacer una obra que nos guste, tenemos que autogestionar esos espacios. Los dos teníamos ganas de trabajar juntos y hacer una obra que tengamos muchas ganas de llevar a cabo. Para eso teníamos que asumir la responsabilidad de hacer la producción ejecutiva, artística y económica (comercial) siendo actores y actuando en la obra.

JT: ¿Era la primera vez que pasabas por esta experiencia?

MP: fue la primera vez que abarque el trabajo de esta forma. Yo venía teniendo acercamientos a la producción con proyectos grandes y este era un proyecto posible porque era más chico y dentro del circuito que te da esa posibilidad. Para eso empezamos a abarcar la primera pata como productores artísticos: nos reunimos con una director que teníamos muchas ganas de trabajar por su mirada y su estética. A ese director se le propuso la temática del amor en lo masculino, una mirada romántica sobre cómo viven lo amoroso los hombres. Ahí considero que ya aparece el rol de producción artístico. Una vez elegido el director, planeamos un posible elenco, un posible vestuarista y un posible escenógrafo. Sabiendo que el factor económico lo teníamos resuelto porque lo íbamos a costear 100% nosotros.

JT: Al momento de llevar a cabo este proyecto ¿tenías pensado un formato para llevar a cabo la producción?

MP: No. Yo creo que después de dos años, porque empezamos con el proyecto en el 2017, y con varias producciones encima, aprendí a ver los números antes de ver lo artístico. En el inicio del proyecto, como todo lo ligado al deseo que pasa siempre en el independiente, hicimos lo que queríamos sin pensar en lo que realmente podíamos. El proyecto fue pensado y producido como actores, actores que tenían ganas de darse un



gusto y nos equivocamos cuando nos dimos cuenta que numéricamente el proyecto no cerraba. Encima mi amigo se va vivir a Francia y yo ya tenía la mitad de la obra escrita y las mismas ganas de actuarla y producirla. Tome la decisión de llevar a cabo el proyecto igual replanteando el elenco. Convocando a los actores. Ahí volví a encarar el rol del productor.

JT: ¿Cuáles consideras que son los diferenciales de la producción teatral independiente?

MP: En el teatro independiente, al no poder hablar de números, tenés que convencer a la gente. Tiene que ver pura y exclusivamente con el deseo. Yo estoy a favor de que si se puede ganar plata en el circuito alternativo. No todas las obras lo logran pero hay que apuntar a eso. Lo principal en el independiente el factor numérico, la plata. Lo que convoca es el deseo de actuar, el texto o una sala interesante o legitimada, entre otras cosas.

A mí me motivaba producir “Como los unicornios”. Me cite con los actores que quería, con la posibilidad de estar en un teatro como Timbre4. Convencí a la gente de programación de que el proyecto valía la pena y fui para adelante. Eso es producir teatro en el circuito. Timbre4 es un lugar legitimado. En el Picadero por ejemplo sabia que la obra no iba a funcionar. Es encontrar al lector modelo también en el teatro independiente. Todas las obras no son para todas las salas. Eso es la producción también; darte cuenta de eso.

JT: ¿cuál es el formato que surge del propio circuito y para él?

MP: Las predisposiciones actorales por ejemplo. Como no hay contrato y lo que rige es el deseo, si a un actor por ejemplo le surge una publicidad, estás en riesgo de que se vaya o no venga a los ensayos, lo mismo con el director. Siempre intenté trabajar lo más profesional posible pero es imposible encontrar un formato. Pero porque no hay una sola manera de producir, uno se adapta al proyecto.

JT: ¿Encontrás características en común al momento de producir obras dentro del teatro independiente?



MP: Si, que está ligada a voluntades de todos los integrantes. En el oficial o comercial tenés un horario específico de ensayos por ejemplo. En el independiente suspendes el ensayo y no pasa nada. Eso te lo da el circuito y todos sabemos que es así. Lo limitante es lo económico. Si hubiese plata todo esto no existe. Lo mismo pasa si una sala te dice que no tiene espacio, se busca otra.

JT: ¿qué aspectos mejorarías o cambiarías?

MP: El deseo juega a favor siempre. Y en contra la falta de profesionalismo.

JT: ¿Qué diferencias encontrás con los otros circuitos al momento de producir?

MP: Miles. Lo malo de los otros circuitos, y que me apasiona que pasa en el teatro independiente, es que hay una burocracia donde se pierden las relaciones humanas. El teatro independiente te da la posibilidad de ensayar 1 o 2 veces por semana, buscar, ahondar en el texto, tomarte el tiempo de encontrar formas acordes de actuar, dirigir, producir, etc. En el oficial y comercial es como es y punto. “Como los unicornios “tiene un año y medio de ensayo, buscando presupuestos, sala etc. Eso solo te lo da el independiente.

JT: ¿Qué características dirías que tiene un productor teatral?

MP: En cualquier ámbito el productor es la estructura; desde la posibilidad de combinar horarios de ensayo, hasta conseguir una sala. El productor garantiza estructura. Y orden. Creo que muchas cosas se solucionan si uno contrata a un productor desde el principio. Artísticamente también, sobre todo si es un productor comercial. Te limita la artística. Conseguí lo mejor que podía tener. También considero que el productor tiene que tener en cuenta al público siempre. El productor tiene que encargarse estructuralmente desde el principio y pensar estrategias de cómo convocar al público desde la prensa, las redes sociales, el vestuario, etc.

Y Mucha cintura. Es el último que se puede enojar, porque es la estructura. No es el artista, hay que aprender a que es la parte racional y contenedora. Además de conocimientos técnicos y administrativos, etc. y por sobre todo carácter organizativo. De saber llevar a cabo. De organizarse y prever. Y sobre todo la voluntad de resolución. En función y en temporada los problemas son media hora antes. Tiene que tener esa



capacidad. Si estuviese el productor desde el principio se achican los problemas, de eso estoy seguro.

JT: ¿Pensás que la figura del productor es necesaria o ese rol lo puede abarcar un integrante de la cooperativa?

MP: Siempre existe la figura. O está definida o lo asume alguien. Puede ser el asistente de dirección que cumple las mismas funciones pero nadie lo reconoce porque en el circuito tenemos la idea que el productor es el que pone plata y nada más.

También nos paso en “Como los unicornios”, que el asistente de dirección ocupo el rol del operador, el productor iba a estar actuando, así que se necesitaba una persona responsable de la obra mientras la obra estaba ocurriendo. Se necesitaba cubrir una pata más a la producción. Que tiene que ver también con el pedido de subsidios, por su experiencia y por conocimiento y ganas. Hay que saber hacer ese trabajo.

Se puede sobrevivir en el circuito sin productor porque se reparten las tareas. En el independiente hay actores que no tienen ni director. No es primordial la persona productor pero si las funciones porque son inevitables. Siempre que sepa que funciones tiene que cumplir y saber hacerlas. Es más, sería buenísimo que el circuito tengamos tres productores: un ejecutivo que se encargue de la estructura; un comercial que ponga la plata o se ocupe de conseguirla y administrarla y un productor artístico que coordine las áreas. Pero eso no se puede hacer porque no hay plata.

JT: Es un factor que se nombra mucho.

MP: Es que cada vez hay que encontrar más estrategias para producir mejor porque cada vez hay más cosas y el público puede consumir cada vez menos. Le tiene que gustar mucho al público.

En el independiente tenés que dividir un punto más en la cooperativa. Siempre preferimos que lo haga el asistente. En un festival hay veinticinco productores, en la publicidad pasa lo mismo. Te puso asegurar que si el director sabe hacer luces y vestuario te ahorras en eso también.



JT: ¿Considerás que hay un modelo de producción independiente?

MP: Tiene que ver con el proyecto. Creo que se organiza la producción de acuerdo al proyecto que le llega. Se acomoda al proyecto y no al formato. Yo trabajé en el Teatro Cervantes y ahí cada uno hace lo que le toca, con un horario y tiempos específicos. Las tareas están muy divididas y organizadas.

JT: ¿Pensás que en el independiente se puede lograr eso?

MP: De ninguna manera, porque lo económico no ayuda. En mi caso fue un capricho hermoso que pude llevar a cabo, pero siento que los proyectos tienen que ser rentables, no se puede llevar a cabo sin antes ver los números. Ensayar un año nos costó 900 pesos por mes. Si la obra se hubiese financiado a cooperativa no llegábamos a estrenar.

JT: ¿Considerás suficiente el nivel profesional actual?

MP: No. Siento que está legitimado en los otros circuitos. Ahí sí está profesionalizado. En lo audiovisual está súper legitimado. Yo creo que el productor debería ir a cooperativa. Porque sigo creyendo que las cooperativas no tienen productores porque no hay plata para pagarles.



6.3. Anexo 3

Entrevista a Marcos Arano: director de las obras “Ventre”, “Tierra partida” y “Absurdo Criollo”.

Julia Troiano (JT): ¿Cuáles consideras que son los diferenciales de la producción teatral independiente? Sus fortalezas, desafíos y debilidades...

Marcos Arano (MA): Creo que tienen sus pros y sus contras. En el comercial, siendo productor, estás condicionado a que dé gaita, a la figura y a estrenar a los 2 meses de ensayo. Pero a cualquier director, y a los actores sobre todo, les da la comodidad de tener un sueldo a fin de mes.

El independiente tiene justamente la independencia, tomarte el tiempo que quieras para producir. A los actores los mueve el deseo de actuar en el circuito. Además en el independiente puedes elegir el espacio, tu equipo, y todo el más colaborativo.

Al momento de producir, el objetivo no está puesto en la plata sino en otra cosa. Es una ventaja poder decidir lo que querés. Te puede ir mal una temporada o puedes cambiar de teatro. El teatro independiente te da una libertad que está buenísima.

Mis producciones son llevadas a cabo por mi equipo de producción, que se encargan de un montón de gente y tareas. Eso dio sus frutos y hoy manejamos unos de los presupuestos más altos del teatro independiente.

Con “Ventre” sumamos una función en la carpintería a sala llena. Y con “Tierra partida”, que fue más en subibaja, decidimos con el equipo de producción hacer funciones a la gorra y explotó la sala. Esa libertad solo te la da el independiente. Tenemos esa cintura.

El independiente tiene también la cuestión de la militancia.

JT: ¿Considerás que hay un modelo de producción independiente?

MA: Hay algunos grupos que funcionan muy bien, tienen acuerdos con teatros para colegios y se autogestionan. Ese modelo puede llegar a funcionar, el tema es cómo hacer funcionar esa máquina. Deberíamos ponernos de acuerdo las compañías, los teatros y todo el sistema educativo. Es un claro ejemplo para poder pensar una nueva forma de producir que encaje en el circuito.



JT: ¿Te resulta eficiente ese modelo?

MA: Es un modelo que funciona solo en grupos pequeños. Nuestras producciones tienen más de 20 personas en escena. Todos deberíamos tomarnos este trabajo de manera profesional sin tener otros trabajos y que permita dedicarle tiempo solo a eso. Y esto en el independiente es muy difícil.

JT: ¿Quién asume el rol de productor en tus obras?

MA: Yo trabajo con un grupo de productores desde el inicio del proyecto. Arranca la idea, con un esbozo y automáticamente hablo con el productor de esa obra. Ellos saben cómo hacer los subsidios, a quienes contactar, hacen los presupuestos, me arman la agenda de trabajo, pero por sobre todas las cosas les gusta hacerlo.

No van una vez cada dos meses: están en todos los ensayos y tienen injerencia en la elección de sala, etc. Se ocupan de lo material y son el nexo entre todo el equipo técnico y artístico y mis decisiones. Lo bueno de que estén ahí es que me bajan a la realidad y pensamos juntos. El problema es que no los podemos meter en cooperativa.

JT: ¿Notas diferencias entre trabajar la figura de un productor a no tenerla?

MA: Antes siempre lo hacía un asistente, desde que decidí realmente tener una persona que se encargue de eso me parece fundamenta que alguien se ocupe solo de ese trabajo.

Cuanto más profesional es el trabajo, menos grises hay en la cuestión. Sí considero que es un rol que no está todavía profesionalizado. No se entienden los límites de ese rol en el independiente, no están claros.

JT: ¿Por qué?

MA: Porque ni siquiera pueden incluirse en una cooperativa. Creo que el sistema de profesionalización tiene que estar ligado a que una sola persona o un equipo se encargue del trabajo de producir. Es la forma que mas me parece que se puede hacer.

JT: ¿Identificás comportamientos diversos según las épocas o temporadas?

MA: A partir del 2015 se profundizo todo. El problema es que el concepto de independiente no está pensado para esta época, ¿independiente de qué? Igual a mí me



gusta la idea del independiente más que de off que del alternativo. Una cuestión de conceptos.

Para generar un público necesitas permanencia, no dos meses de función. Eso te lo da el independiente a diferencia de otros circuitos pero también es muy difícil mantener una obra mucho tiempo en cartel hoy en día. No imposible, pero difícil.



6.4. Anexo 4

Entrevista a Juan Mako –director de la obra “Las encadenadas”.

Julia Troiano (JT): ¿Quién asumió el rol de productor en la obra?

Juan Mako (JM): Realicé todo de una manera muy autogestiva, muy a la manera del independiente. Una parte de la plata la puse yo y recupere un porcentaje cuando me dieron el subsidio de PROTEATRO. Yo aplique a seis líneas de subsidios: el premio ARTEI, FNA, INT, fondo metropolitano y PROTEATRO. Toda esa gestión la hice yo solo, mi asistente se encargo de la grafica porque tiene mucho criterio en esa área pero toda la producción paso por parte de la dirección.

JT: ¿Fue una decisión desde la dirección trabajar sin productor o delegar esa tarea a otro miembro de la compañía?

JM: Es una cuestión de experiencia y del circuito. No es que me cueste delegar pero es muy difícil llamar a una persona que se comprometa con un proyecto que no es suyo. Esto se profundiza aun más cuando el proyecto es independiente. Las veces que no pude pagar una prensa trabajé con gente que me pago por nota o por crítica que saca. Nunca conforme un equipo que tenga un productor.

JT: ¿Qué factores consideras que debería tener para que logre comprometerse con un proyecto ajeno?

JM: Lo que pasa es que la figura del productor está más asociada a otro tipo de circuitos. En el independiente se reduce a que relacionado a solicitud de subsidios, horario de ensayos, salas, o manejar un Excel, entre otras cosas, lo haga o uno mismo; o el asistente o a veces un actor o una actriz. Estaría buenísimo que exista esa figura que se comprometa en el teatro independiente. Ayudándote no solo en los subsidios, sino en sponsor, comercializar la obra a otros posibles mercados, festivales, etcétera.

JT: ¿Cuáles consideras que son los diferenciales que hacen que no delegues esa responsabilidad?



JM: Es que ¿hasta dónde es redituable tanta gente trabajando en el independiente? Particularmente en “Las encadenadas” intente desligar tanto al asistente como a los actores de hacer tareas que no sean específicas de su rol. Siempre hay producción en una obra. Pero en mi caso no delego esas responsabilidades en un productor. Al menos en esta obra. Pero tiene que ver con lo económico más que nada.

JT: ¿Y qué características tiene o que hace un productor para vos?

JM: Yo creo que más allá de todo, el laburo en el independiente se redujo a buscar la mayor cantidad de apoyo económico posible. Como dije, trato de desligar esas responsabilidades a los otros miembros de la compañía. Después hay actores que se copan mas, que te ayudan a buscar festivales, encuentros, salas. Por lo menos pretendo que no tengan que preocuparse por todo el tema relacionado con la gestión del proyecto.

También buscan salas, y que la obra se sostenga en el tiempo.

JT: ¿Y si se profesionalizara?

JM: Es que hay que profesionalizarlo. Si no tenés que simular un falso asistente todo el tiempo y eso repercute en la división de puntaje. Yo creo que si se profesionaliza, no solo vamos a conocer personas que estén capacitadas y con ganas y experiencia de hacer ese trabajo, sino que además el circuito crece. También hoy en día muchas de las obras del independiente ven más allá de su propio circuito pensando siempre en dar un salto al comercial donde si hay un productor. Yo no descarto la opción de tener un productor. Siempre está en el circuito independiente esa mirada hacia otro lugar. Al productor se lo sigue viendo como alguien que pertenece a otro tipo de mercado.

Hay que hacer un cambio de paradigma en todo el teatro independiente. En relación a un montón de cosas. Desmitificar concepciones y figuras creo que le haría bien al circuito.