

pensar en “qué es lo que diferencia a mi espectáculo de los demás”. Ese es el puntapié. Qué ofrezco que no ofrecen los demás. No por una cuestión de competencia, sino de publicidad.

Resultó muy valiosa la participación de todos los disidentes y del público, quienes se interesaron por las propuestas ajenas y propusieron ideas para enriquecerlas. La mayoría de los participantes apoyaron la idea de que se vuelve fundamental pensar en la producción aunque se trabaje en espacios alternativos. Esta sería entonces la tendencia de la escena del teatro independiente argentino, la necesidad de organizar los esfuerzos para alinearlos en pos del cumplimiento del objetivo del teatro: ser visto.

(\*) Periodista, productora, actriz y directora teatral.

## 6. Papers enviados al Congreso por los expositores (presentados en orden alfabético)

Se presentan a continuación los papers enviados tanto a las comisiones de Debate y Reflexión (44 comunicaciones) como a las Rondas de Presentación Escena sin Fronteras (10 comunicaciones)

**Abstract:** The following letter is an approximation to the first edition of Trends Performing Congress (present and future of the show). For professional, creative and theoretical Entertainment, organized by the Faculty of Design and Communication at the University of Palermo and the Buenos Aires Theatre Complex and held on 25 and 26 February 2014 in Buenos Aires, Argentina.

It contains a brief introduction on the objectives, the organization, the dynamics of the congress and a description of the activities and participation programmed spaces. The complete

schedule of activities is detailed with panels and Commissions Trends debate and Rounds Presentation Scene without Frontiers, which includes summaries of the presentations made and the reflections made by the coordinators of each of the committees. It also contains the full list of governmental and institutional auspices. Finally, a selection of papers and papers (articles) sent to Congress (the same presented alphabetically by author) are included.

**Keywords:** congress-drama - theater.

**Resumo:** O seguinte artigo é uma aproximação à Primeira Edição de Congresso Tendências Cênicas (Presente e futuro do espetáculo). Para profissionais, criativos e teóricos do espetáculo, organizado pela Faculdade de Design e Comunicação da Universidade de Palermo e o Complexo Teatral de Buenos Aires e realizado o 25 e 26 de fevereiro de 2014 em Buenos Aires, Argentina.

O mesmo contém uma breve introdução sobre os objetivos, a organização, a dinâmica do congresso e uma descrição das atividades e espaços de participação programados. Detalha-se a agenda completa de atividades, com os Painéis de Tendências e as Comissões de debate e Rodadas de Apresentação Cena sem Fronteiras, que inclui os resumos das conferências expostas e as reflexões apresentadas pelos coordenadores da cada uma das comissões.

Ademais, contém a listagem completa de auspícios governamentais e institucionais. Finalmente, incluem uma seleção de comunicações e documentos (artigos) enviados ao Congresso (apresentada em ordem alfabética pelo mesmo autor).

**Palavras chave:** congresso - dramaturgia - teatro

(\*) **Andrea Pontoriero:** Licenciada en Artes (UBA, 1998). Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (UBA, 1998).

## Los diez rasgos fundamentales que un productor teatral debe tener.

Raúl S. Algán (\*)

**Resumen:** En el presente texto se encuentra una breve descripción de conceptos básicos para el desarrollo de las buenas prácticas profesionales. Los mismos abarcan desde la ética, la dinámica de mercado y los agentes del campo teatral. También, se definen los rasgos que un productor teatral debe reunir para llevar adelante un proyecto escénico.

**Palabras clave:** Ética - producción - teatro

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 74]

Muchas veces, quizá por esa expectativa del éxito y *glamour* que está instalada en la sociedad occidental, arriban a la producción de espectáculos personas que

no siempre están cualificadas para llevar adelante un proyecto artístico. Así, el “claustro” (por adosarle una etiqueta) de productores teatrales está conformado por

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

lo que Bourdieu llama: “agentes del campo” (Bourdieu, 2002) que integran un crisol heterogéneo de personalidades. Éstos, por sus formaciones, recorridos laborales o de vida, no siempre se ponen de acuerdo en llevar adelante la actividad con relativa homogeneidad.

No se trata de que la actividad del productor sea nueva y por tanto un universo a descubrir. De hecho Roland Barthes en su libro “Lo obvio y lo obtuso” haciendo referencia al teatro griego describe la existencia de un “corega (que) se encargaba de instruir y equipar a un coro” (Barthes, 1992). Por tanto la actividad de producir el hecho escénico es tan antigua como la de actuar, puesto que para que haya existido un “Tespis” o un “Frínico” (Barthes, 1992, pág. 69) claramente tuvo que haber un “corega” que lo produjese. Entonces, ¿Por qué los productores de espectáculos no podemos ponernos de acuerdo en determinados *landmarks* o linderos éticos siendo tan antigua nuestra profesión? De la misma manera que un contador, un abogado o un arquitecto con sus pares, los productores deberíamos acordar una ética profesional que exceda en fortaleza y comunión a la simple invocación de “códigos” como es habitual escuchar.

La dificultad radica, a mi criterio y sabiendo que más de un colega al leerme no estará de acuerdo conmigo, en una resistencia casi emocional a teorizar sobre la producción y la gestión teatral en Latinoamérica. Por caso uso un anclaje territorial amplio ya que existe un común denominador entre la teatralidad de nuestro continente por similitudes culturales, históricas y sociales. Se trata de una resistencia casi romántica (que los anglosajones han podido dirimir mejor, cito por caso la constitución de Broadway o el West End como polo del entretenimiento) a ponerle precio, estructura o forma a nuestro arte. Según Raymond Williams esta resistencia es parte de la “estructura de sentimiento” que impregna nuestra actividad. Cito a Graciela Montes para explicar el concepto “Es el latido de una época (...) que, aunque intangible, tiene grandes efectos sobre la cultura, ya que produce explicaciones y significaciones y justificaciones, que, a su vez, influyen sobre la difusión, el consumo y la evaluación de la cultura misma” (Montes, 2001). Nótese, que intento llamar la atención sobre la abundancia de reflexiones empíricas, trabajo de campo y labor manual que hay en nuestra actividad pero que pocas veces logra ser teorizada o abstraída para crear conceptos e ideas que nos permitan reflexionar. Veamos un ejemplo con el fin de demostrar cómo, en nuestra actividad, usamos rotulaciones para referirnos a determinadas cuestiones aun ignorando que hay un presupuesto teórico para tal fin.

Como mencionamos anteriormente, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires coexisten tres circuitos teatrales desde la década del 30: el circuito (mal llamado) comercial, el circuito independiente y el circuito oficial. Cada uno con su lógica y su dinámica. Pues bien, Raymond Williams en “Cultura. Sociología de la comunicación y el arte” menciona la convivencia de tres ámbitos o circuitos por los que transitan los bienes y expresiones artísticas: un campo emergente, uno dominante y uno residual. El primero, experimental y periférico, es el espacio donde se producen las innovaciones y vanguardias.

El segundo está integrado por ciertas instituciones y formas de hacer arte que son consideradas naturales y necesarias. Podríamos hablar en este punto de las obras, dramaturgos, artistas o directores que están legitimados por las instituciones del sector. El tercero el campo donde yacen las obras realizadas en épocas anteriores aunque “accesibles y significativas”. Podemos encontrar aquí una aproximación teórica a los circuitos mencionados anteriormente que nos permitiría entender mejor su lógica de funcionamiento para que, al momento de producción de un determinado espectáculo sepamos definir mejor donde está nuestra sala o público afín. Para la profundización de esto sugiero la lectura del artículo “¿Independiente de qué?” (Algán, 2013) Publicado bajo licencia Creative Commons.

Baste como resumen para tener claro cuál es el punto de partida: nos abocamos a una tarea (la de producir) que es tan antigua como la propia actividad pero escasamente hemos logrado alcanzar la teorización que otros agentes del campo han logrado. Al encontrarnos en un momento de cambio en la dinámica del sector teatral y siendo la tendencia alcanzar la profesionalización de nuestra labor (véase por caso el incremento de la oferta académica en grado y posgrado orientada a la producción de espectáculos) es necesario darnos un debate ético y de buenas prácticas que acompañe este proceso dotándolo de calidad.

### Los diez rasgos fundamentales

Enumerar o clasificar los rasgos que un productor teatral debe tener implica, necesariamente, enmarcar el análisis en la ética y las buenas prácticas de la profesión. Si se observa la oferta curricular las carreras orientadas a la formación profesional de productores teatrales, se verá que esta área es, indefectiblemente, una de las últimas asignaturas a aprobar.

Por ética, y sólo con el fin de caracterizarla para luego poder hablar de los rasgos que son objeto de este artículo, entendemos al tipo de saber que pretende orientar la acción humana. Así podemos hablar de una ética filosófica que respondería a la reflexión sobre la moral para determinar en qué consiste y fundamentarla. En este sentido sugiero la lectura del libro “Ética” de W. Cenci, R. Laera y E. Lythgoe para tener una idea histórica de la evolución de la ética en occidente y sus diferentes anclajes (Cenci, Laera, & Lythgoe, 2007). La ética, se presenta ligada a los valores, es decir a la razón que refleja lo valioso y suele ser fruto de la deliberación. Pero el Dr. Gilli, antes mencionado, también describe una ética aplicada definiéndola como la “aplicación de la ética filosófica a distintos ámbitos de la vida social (Gilli, 2011). Está ética aplicada, según Ricardo Maliandi surge de responder a tres preguntas: ¿A qué? (disciplinas tecno científicas ocupadas de ámbitos concretos y definidos); ¿Para qué? (disponer de criterios racionales y razonables para decidir) y ¿Qué significa aplicar? (desde la filosofía y desde las disciplinas específicas, es decir, la filosofía es necesaria pero no suficiente y viceversa) (Maliandi, 1994). La necesidad de tener una reflexión ética aplicada a la actividad es la respuesta abstracta al proceso constante de reformulación que la actividad teatral siempre ha tenido. No se trata, pues, de poner

diques al mar, se trata de darnos el espacio para reflexionar sobre lo que hacemos y definir si es posible hacerlo mejor.

Por último, tomémonos un párrafo para definir que entendemos por “rasgo”. Para poder comprender acabadamente este concepto deberíamos repasar gran parte de la teoría del psicoanálisis. Puesto que no es la intención de este artículo ahondar en estos aspectos, puesto que otros profesionales lo han hecho con mayor pericia, alcáncenos la definición de Gordon Allport sobre el tema. Este psicólogo fue uno de los más investigados respecto a que características constituyen una personalidad. En tal sentido entendió que la construcción de la identidad es modelada con características denominadas “rasgos” que, junto con otros aspectos del comportamiento, se integran en una unidad coherente que finalmente describe a la persona (Allport, 1986). Por ello, al momento de enumerar estos rasgos debemos tener presente que son, en primera instancia, una categorización abstracta e ideal. Por esta razón no debemos pretender tenerlos todos ni buscar imitarlos. En segunda instancia, tener presente que se trata de una selección arbitraria y personal. Por esta razón, confío en que mis lectores, tras terminar este artículo me discutirán y argumentarán respecto de mi postura.

Así expuesto el contexto de análisis, no sólo por la introducción, donde procuré exponer el contexto real de la producción teatral ampliamente debatida en las comisiones y plenarias del 1º Congreso de Tendencias Escénicas sino también en esta salvaguarda teórica donde definimos ética, debemos aplicar lo descripto a la actividad puntal del productor.

**1) Honesto** (Definición: Decente o decoroso, recatado, pudoroso, razonable, justo, probo, recto, honrado). Regularmente existe cierto sentimiento (siguiendo el presupuesto sociológico que mencionamos de Williams) instalado en la comunidad de artistas donde prima una desconfianza hacia la figura del productor. Entonces se oyen frases como: “tal productor es un pirata” o “llamo al gremio, me dicen que no depositaron mi pago; llamo al productor, me dice que si lo hizo”. Con esto intento reflexionar sobre la importancia de la honestidad, básicamente, porque es un rasgo muy difícil del construir, arduo de mantener y sencillo de destruir. Si todos los productores ejecutivos fuéramos honestos en nuestra labor, entonces la actividad fluiría con más armonía. Tomemos de ejemplo una actividad clave de la preproducción: el presupuesto. El flujo que sigue el dinero desde que el espectador paga su entrada hasta que llega al artista (sea en cooperativa o no) siempre pasa por las manos del productor ejecutivo. Es, de hecho, uno de los filtros por los que circula el dinero. Allí, es donde la sensibilidad del “ser honesto” debe aflorar.

**2) Proactivo** (Definición de activo: que obra o tiene virtud de obrar. Diligente y eficaz. Que obra prontamente, o produce sin dilación su efecto). La proactividad puede resolverle muchos problemas al productor particularmente en la fase de la producción que es donde se materializan las ideas que hayan sido pensadas en la preproducción. Aquí es donde surgen frases típicas de

los directores como: “me dijo que la escenografía estaba el lunes y todavía la estamos esperando”. El productor debe asimilar una dinámica: todas las tareas son críticas y urgentes. Esta es la tesitura que tiene la actividad de producir en las artes escénicas. Por lo que el productor no debe esperar a que la tarea llegue a vencerse, debe ir siempre un paso más adelante en su planificación. Sabiendo qué tarea sucede a cada una, debe trabajar en el presente con intensidad en el futuro.

**3) Ordenado** (Definición: que guarda orden y método en sus acciones). Ser ordenado implica conocer vastamente cómo son los procesos. En este sentido, Gustavo Schraier se ha ocupado de sistematizar la cuestión identificando en cada proyecto cuáles son los procesos, las actividades y las tareas que integran la producción (Schraier, 2008). El productor debe conocer qué tarea sucede a la otra, nótese el estrecho vínculo que hay entre ser ordenado y proactivo. Debe tener organizados los contratos, acuerdos y papeles vinculados al proyecto para colaborar a que la información fluya. Un ejemplo de la importancia de este rasgo es cuando se realiza la planificación. Tomemos por caso la herramienta diagrama de Gantt: al realizar la secuencia de tareas debe primar el orden para evitar los cuellos de botella y los tiempos ociosos.

**4) Criterioso** (Definición de criterio: norma para conocer la verdad). Quisiera en este punto usar un ejemplo que le sucedió a un colega que, por falta de criterio, retrasó el estreno de un proyecto. Mi colega estaba llevando adelante un proyecto musical con muchos bailarines en escena. Consiguió para tal fin un teatro conocido por su afinidad al género (hecho importante ya que contribuía a la construcción de un público objetivo mejor delimitado) pero que tenía sólo dos camarines habilitados. Esta falta de criterio al momento de seleccionar un teatro para su obra obligó al colectivo teatral a demorar tres meses el estreno porque la tarea de conseguir sala fue mal llevada a término. Aquí radica la importancia de este rasgo: poder discernir entre dos opciones y elegir la que más colabore a la representación escénica.

**5) Creativo** (Definición: que posee o estimula la capacidad de creación, invención, etc. Capaz de crear algo). Uno de los principios de la economía remite a la escasez de los recursos. En las artes escénicas este principio se exagera de tal modo que prácticamente todo es escaso. Recuerdo un proyecto que produjo hace unos años donde el hecho dramático ocurría en un departamento de clase alta ubicado en el barrio de la Recoleta de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El director del proyecto había optado por una estética realista para su puesta y un canon de actuación que seguía la misma línea ¿Podía escenografía, luces y vestuarios salir de esa convención? Claramente no. Sin embargo, era imposible montar en un teatro independiente un departamento de Recoleta sin dejar triplicar el presupuesto que teníamos asignado. ¿Cómo lo resolvimos? Con cajas de embalaje. Introdujimos una variación en el texto donde la familia estaba en proceso de mudanza (ya que la acción no podía dejar de suceder en Recoleta y la familia

no podía dejar de ser adinerada porque eso cambiaría la trama). Como los recursos son escasos, el productor debe poder buscar alternativas saludables a la propuesta artística del equipo en caso de no poder conseguir lo pedido. No hace falta conocer sobre arte o sobre estética pero sí abordar el juego teatral con ánimo lúdico ya que la tarea de producir es la racional de todas las vinculadas a las artes escénicas pero no por eso deja de tener un componente creativo.

**6) Estudioso** (Definición: dado al estudio. Propenso, aficionado a algo). Ser estudioso no implica, necesariamente, estar en un ámbito académico o pertenecer a una carrera de grado. Este es un rasgo que muchas veces el más empírico de los productores tiene y el más profesional no. El productor debe siempre estar atento a las nuevas tendencias, nuevas propuestas o espacio artísticos, máxime en una plaza como la porteña donde la dinámica de generación de nuevos espacios, salas polivalentes o lugares donde circula el arte es tan activa. Pero no debemos quedarnos solo en esto. Ser estudioso implica tener “hambre” por conocer la vanguardia, lo establecido, los nuevos creadores pero también las propuestas residuales que puedan ser resignificadas. Actualmente, en este recambio generacional que se va dando en los agentes del campo artístico, comienzan a surgir cursos, talleres o espacios de reflexión que estimulan el intercambio de ideas. El productor debe estar atento a esas cuestiones y ser un miembro activo en los debates.

**7) Previsor** (Definición: de Prever: Conocer, conjeturar por algunas señales o indicios lo que ha de suceder). El proceso creativo siempre surge en un contexto de caos. El artista está acostumbrado a este contexto ya que es el intangible con el que crea su arte. Ahora bien, ¿cómo debe insertarse el productor, cuya labor no es caótica sino organizada y programática, en este contexto? Esta es la gran deuda pendiente que tiene el trabajo en cooperativa en la Ciudad de Buenos Aires. Deudores de la dinámica impuesta por Barletta en los años treinta, el artista que trabaja en cooperativa se caracteriza por la multiplicidad de roles que cumple. Sin embargo, en el contexto de la producción que analizamos, se torna necesaria la presencia del productor para colaborar a que el proyecto no naufrague. La previsión es fundamental en este sentido para que la tarea de producir realmente descansa en el productor y no sea víctima de esa dinámica de multiplicidad que mencionamos anteriormente. Prever no solo implica saber qué es lo que va suceder, por ejemplo saber de antemano si se pedirán subsidios o cómo se financiará el proyecto, también implica responsabilizarse de las pequeñas tareas que hacen a la producción. ¿Se puede delegar? Por supuesto que sí, hasta diría que es lo más sano. Pero si se delega se debe contemplar la posibilidad de que la acción no se concrete y entonces, un productor previsor, debe tener un plan “b” para sanar el bache.

**8) Metódico:** (Definición de Método: modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa). Volvamos a uno de los principios de la economía: no debemos comparar peras con manzanas.

Los productores teatrales podemos convenir, como lo hemos hecho, que una producción tiene tres fases: pre-producción, producción y explotación (Schraier, 2008), de esta manera tenemos nuestros propios procesos ordenados. No obstante, cada uno los llevará adelante conforme su propio método, forma o dinámica. Así en la realización de la preproducción podemos estar de acuerdo en las actividades claves pero cada productor sabrá cuál es la forma en que las llevará a cabo y qué le resultará mejor. Si bien debe conocer las formas de producción general también debe desarrollar su propio método. Surgirá entonces, de la solidificación de cada método y del diálogo entre formar de producción, el refinamiento de la labor que indirectamente repercutirá en una elevación sustancial en la calidad general de los productos escénicos.

**9) Buen Comunicador:** (Definición de Comunicación: trato, correspondencia entre dos o más personas. Transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor). Una buena comunicación, una fluida circulación de la información entre el equipo artístico y técnico, así como la mancomunidad de ideas, son las áreas sensibles de una producción. El productor ejecutivo muchas veces funciona como un fusible entre los artistas y los creadores. Un ejemplo puntual de esto es hacer que las áreas de escenografía, vestuario e iluminación trabajen en pos del realzamiento general del producto. Aquí, el productor debe funcionar como un canal de comunicación abierto para hacer que los creativos se entiendan. Por esta razón saber interpretar a todo el equipo y responder eficientemente a sus demandas. Para esto, es importante que conozca todos los lenguajes escénicos, técnicos y artísticos.

**10) Crítico:** (Definición: examen y juicio acerca de alguien o algo y, en particular, el que se expresa públicamente sobre un espectáculo, un libro, una obra artística, etc.): La labor de producir suele ser una tarea solitaria y a veces ingrata. Solitaria desde el punto de vista de que no suele haber más de un productor ejecutivo por proyecto. Ingrata porque cuando un proyecto es exitoso suele ser gracias a los artistas pero cuando es un fracaso suele ser culpa del productor. Aquí, vemos una de las grandes deudas pendientes de la producción: llegar al final de un proyecto y ver el camino realizado con objetividad para poder mejorar los hitos débiles en su próximo proyecto. En la vorágine de la actividad pocas veces nos detenemos a reflexionar críticamente sobre lo que estamos haciendo y cuáles son los aspectos que podemos mejorar. Si el productor fuera efectivamente crítico, al finalizar un proyecto sacaría los indicadores de público, de procesos, o económicos, necesarios para cerrar la etapa y mejorar para la siguiente.

#### A modo de cierre

No deseo hacer una conclusión a este respecto sino dejar abierto el debate. Una ética profesional no es una cuestión que un solo individuo deba llevar adelante. No obstante sirva a modo de cierre lo siguiente.

El sector de las artes escénicas es un sector pujante, dinámico y en constante crecimiento. Los historiadores

de la segunda mitad del siglo XX han visto la primera mitad del siglo que han vivido como un período de empobrecimiento dramático pero con mucha actividad en el teatro de la ciudad. Estamos hablando de principios del siglo XX, cuando la producción escénica del sainete ocupaba la mayoría de los teatros. Esto implica ver el período en cuestión como un espacio donde se ha producido mucho y de poca calidad.

Como sostiene Jorge Dubatti en su libro “100 años de teatro argentino”, solo la producción actual, a lo largo de la historia, ha superado cuantitativamente aquella (Dubatti, 2013). Pues es necesario, en un contexto como el analizado en el marco del congreso objeto de esta publicación que los agentes del campo nos pongamos de acuerdo para hacer que la cantidad de la producción sea igual a la calidad de las producciones o al menos directamente proporcional. Este artículo ha sido, al igual que la ponencia que lo precedió, un intento por encontrar conceptos que nos sean comunes para poder alcanzar este objetivo. Espero que mis lectores se vean movilizados por mis palabras, se hagan eco de ellas y podamos, juntos, trabajar fraternalmente para que este intangible que constituye nuestra cultura urbana sea un exponente mundial de calidad. Siguiendo las reflexiones de Dubatti en el libro mencionado: “Vivir en Buenos Aires o visitarla y no ir al teatro es como vivir o pasar por Nueva York y no conocer el MOMA, o como vivir o pasar por Barcelona y no haber visitado la Sagrada Familia de Antoni Gaudí” (Dubatti, 2013). El presente escrito ha sido, al menos, una propuesta para que esa experiencia sea única, irrepetible y ética.

#### Referencias Bibliográficas

- Algán, R. (18 de Mayo de 2013). *Publicaciones Académicas*. Recuperado el 02 de Marzo de 2014, de El Catalogan: <http://www.elcatalogan.com/#!/publicaciones-academicas/c9zc>
- Allport, G. (1986). *La personalidad: su configuración y desarrollo*. Barcelona: Herder.
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. (C. F. Medrano, Trad.) CABA, Argentina: Paidós. Obtenido de [http://www.ucientifica.com/biblioteca/biblioteca/documentos/web\\_cientifica/humanidades/obvio-obtuso.pdf](http://www.ucientifica.com/biblioteca/biblioteca/documentos/web_cientifica/humanidades/obvio-obtuso.pdf)
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. CABA, Argentina: Montessor.
- Cenci, W., Laera, R., & Lythgoe, E. (2007). *Ética*. CABA: TEMAS Grupo Editorial.
- Dubatti, J. (2013). *Cien años de teatro Argentino* (Primera ed.). CABA, Argentina: Biblos.
- Gilli, J. (2011). *Ética y empresa*. CABA: Granica.
- Maliandi, R. (1994). *Ética: conceptos y problemas*. CABA: Biblos.
- Montes, G. (19 de Mayo de 2001). *La insignia*. Recuperado el 02 de Marzo de 2014, de [http://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul\\_069.htm](http://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_069.htm)
- Platón. (2004). *República*. CABA: Eudeba.
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de Producción Teatral I* (Primera ed.). CABA, Argentina: Atuel. Recuperado el 12 de 2013

**Abstract:** In this article is a brief description of basic concepts for the development of good professional practice. They range from ethics, market dynamics and agents of the theatrical field. Also, the features of a theatrical producer must be met to carry out a performance project.

**Keywords:** ethics - production - theatre

**Resumo:** No presente artigo encontra-se uma breve descrição de conceitos básicos para o desenvolvimento das boas práticas profissionais. Os mesmos abarcam desde a ética, a dinâmica de mercado e os agentes do campo teatral. Também, se definem os rasgos que um produtor teatral deve reunir para levar adiante um projeto escénico.

**Palavras chave:** Ética - produção - teatro

(\*) **Raúl S. Algán:** Licenciado en Gestión de Medios y Entretenimientos

## Procedimientos y líneas de fuerza de una obra en proceso.

Lamberto Arévalo (\*)

Fecha de recepción: julio 2014  
Fecha de aceptación: septiembre 2014  
Versión final: noviembre 2014

**Resumen:** El objetivo de un proceso de creación suele estar dominado por la idea de un fin. Se cree plantear un comienzo y, en realidad, lo que se plantea es la concreción de una idea ya fijada, ya vista, pre-existente, *nítida*. Pareciera que así se está seguro, se es confiable para los demás, se “sabe” lo necesario para llegar a buen puerto... En cambio, nosotros creemos que nuestra tarea es la de percibir, sentir y poner en escena el nacimiento de algo, una fuerza-cuerpo-idea dramática: una pieza mutante. Una imagen es una idea. Como dice Bresson, si es *nítida... es inutilizable*.

**Palabras clave:** proceso de diseño - comunicación - idea - fuerza

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 77]