

teatro que varían cada año. Los aspirantes son invitados a preparar una de ellas desde el enfoque que deseen y sobre eso se posibilitan comparaciones y preguntas sobre las demás.

Finalmente, la mayor oferta de formación en dramaturgia se concentra en estos momentos en los cursos tanto presenciales como online, que dictan reconocidos autores y que son privados y arancelados, lo cual imposibilita en muchos casos el acceso. En ese sentido, queremos destacar que la gratuidad de la Diplomatura es uno de sus pilares y el trabajo conjunto con las entidades que se han sumado posibilita su financiamiento y funcionamiento. Por todo esto creemos que la Diplomatura en Dramaturgia se constituye como un proyecto conjunto que esperamos pueda servir de modelo para otros más por venir.

Referencias bibliográficas

- Pirozzi, A. (2015) *Diseño de Producción de Proyectos Escénicos y Eventos Culturales*, Chile.
- Schraier Gustavo, Laboratorio de Producción Teatral I. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos, Buenos Aires: 2006
- Kartun-Dubatti (2006) *Escritos 1975-2005*, Colihue, Buenos Aires.
- Pichon Riviere, E. (2000) *El proceso grupal*, Ed. Cinco, Bs As.
- Pellettieri, O. (2000) *Teatro Argentino del 2000*, Galerina, BsAs: 2000
- “Pensar la Escritura” en Revista Picadero N°30 - 31, INT año XI, Buenos Aires: 2012

Además, se realizaron entrevistas a personalidades destacadas del quehacer teatral argentino durante el 2016 cuyos fragmentos se encuentran citados en el artículo.

Abstract: Thanks to the joint work of the Paco Urondo Cultural Center, the Association of Theater Entrepreneurs (AADET), the Argentine Association of Authors (Argentores), the Argentine Association of Actors (AAA) and the Argentine Society of Ac-

tors Interpreters Management (SAGAI) Created the Diploma in Dramaturgy of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires, The faculty is composed by recognized personalities and it is free for students. It will be held in three semesters, and will consist of 11 modules, both theoretical and practical. It will also include open talks and meetings with leading figures, among other activities.

Key words: dramaturgy - higher education - teaching model - theater - collaborative learning - university

Resumo: Graças ao trabalho conjunto do Centro Cultural Paco Urondo, a Associação de Empresários Teatrais (AADET), a Associação Argentina de Autores (Argentores), a Associação Argentina de Actores (AAA) e a Sociedade Argentina de Gestão de Actores Interpretes (SAGAI), foi criada a Diplomatura em Dramaturgia da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, o corpo de professores está composto por reconhecidas personalidades e a mesma é gratuita para os estudantes. Se cursará em três trimestres, e constará de 11 módulos, tanto teóricos como práticos. Ademais incluirá palestras abertas e encontros com figuras destacadas, entre outras actividades.

Palavras chave: dramaturgia - ensino superior - modelo de ensino - teatro - aprendizagem colaborativa - universidade

(*) **Brenda Berstein.** Lic. en Artes (Universidad de Buenos Aires), Especialista en Administración de Artes (Universidad de Buenos Aires) y Especialista en Enseñanza de la música para la Ed. Especial (Conservatorio “Astor Piazzolla”). Docente universitaria. Gestora y Coordinadora académica de la Diplomatura en Dramaturgia (Universidad de Buenos Aires).

(**) **Nicolás Lisoni.** Prof. Superior y Lic. en Artes (Universidad de Buenos Aires), Especializando en Gestión Cultural y Políticas Culturales (Universidad Nacional de General San Martín), Responsable de Programación del C.C. Paco Urondo (Universidad de Buenos Aires), Docente universitario. Gestor y coordinador de la Diplomaturas en Gestión de Proyectos Culturales y de Dramaturgia (Universidad de Buenos Aires).

Herramientas clave para el trabajo de creación colectiva

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Analía Besada (*)

Resumen: La metodología que parte de la actuación para llegar al texto resultó estimulante para el actor por décadas y aún es una herramienta didáctica indiscutible. Sin embargo, puede caer en un progresivo desuso o perder su eficacia comunicativa por no adecuarse a objetivos y necesidades de los teatristas. El trabajo a exponer analiza la comunicación intra e interpersonal entre el actor, el director y el dramaturgo y se focaliza en la necesidad de reforzar el rol de este último y de que la metodología reciba aportes interdisciplinarios para ser una inagotable fuente de innovación en un teatro vivo.

Palabras clave: teatro - dramaturgia - creatividad - comunicación - dinámica de grupo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 92]

Introducción

La metodología sistematizada por el director, dramaturgo, poeta y maestro colombiano Enrique Buenaventura denominada creación colectiva es reconocida y utilizada en Latinoamérica desde la década del '60 hasta hoy. Sin embargo en Buenos Aires se la nombra explícitamente menos de lo que se le aplica en la práctica: en los programas de mano y en la difusión de teatro esta expresión declina; pero consultados al respecto los teatristas suelen reconocer el rol de la cooperación en la creación teatral. Sus afirmaciones conectan y aún asimilan la descripción de sus prácticas a la definición de creación colectiva, y en muchos casos ésta es reconocida explícitamente como la metodología utilizada en sus trabajos. Es de destacar que en artículos de análisis del quehacer teatral solían aparecer publicados dictámenes cerrados que diagnosticaban la desaparición de su práctica. Sin embargo, hoy en día el ejercicio no dogmático de esta metodología sigue recorridos difíciles de reducir a binarismos: si la creación colectiva vive o no en Buenos Aires será producto de una definición que es también colectiva; en tanto formulemos su desaparición y hagamos un uso reduccionista o poco definido de su denominación, los teatristas podemos dejarla en un progresivo desuso. ¿Y, con ésta, también a su metodología? cabe preguntarnos -sin que ambas cuestiones deban ir necesariamente unidas.

Trabajamos con encuestas y entrevistas realizadas a teatristas que consideran a la llamada creación colectiva como su metodología principal. Sin pretender brindar un análisis exhaustivo de la cuestión, éstas nos permiten sin embargo, una primera aproximación a la metodología tal como se la utiliza y significa hoy en Buenos Aires. Es decir, que en este trabajo de pretensión cualitativa nos proponemos comprender un mundo de representaciones, prácticas e ideologías en los referentes consultados y encontrar qué horizontes reflexivos, imaginativos y prácticos se nos abren a los teatristas.

¿La creación colectiva hace al teatrista?

Podemos suponer que la palabra teatrista remite a una flexibilidad o incluso a una yuxtaposición de roles. Analizaremos los usos actuales de la expresión creación colectiva y los roles que pone en juego en el grupo de artistas.

En los programas de mano, críticas y comentarios difundidos en medios de comunicación el criterio general es no utilizar la expresión creación colectiva, aún al referirse a obras cuya puesta en escena se construyó horizontalmente. Lo usual es colocar el nombre de varios integrantes de la agrupación teatral sin más aclaraciones o solo del dramaturgo aún cuando el texto sea producto del trabajo grupal. Esto implica un cúmulo de supuestos heterogéneos que, por supuesto, se activan y repercuten en nuestra actividad cuando decidimos comenzar a trabajar en un proceso de creación colectiva: ¿Quién va a escribir el texto? ¿Alguien dedicará más tiempo a esta tarea, contará con mayor experiencia o una mirada más formada y autorizada para tomar decisiones sobre el texto dramático resultante de la improvisación? Ese texto, ¿pertenece solo al grupo que lo creó, o debería poder ser representado a futuro por otros

para considerarse una obra artística acabada, tan válida como una creación de autor? Para intentar aclarar esto, podemos buscar qué planteaba el pionero de la metodología, Enrique Buenaventura, respecto de los roles en los procesos de creación colectiva. Señalaba que la escritura del texto no es función del actor, salvo en casos excepcionales. La improvisación puede resultar en un texto o puesta en escena de creación colectiva a condición de que no sea utilizada para comprobar, corroborar, mejorar o adornar la concepción, las ideas o el plan de montaje del director. Señalaba así la importancia de que se reconociera a los actores su labor creadora pero a la vez de evitar oponer este tipo de creación al de teatro de autor. (Buenaventura, 1985)

Compararemos esta concepción con la vertida actualmente por el director teatral argentino Rubén Szuchmacher, autor del libro *Lo incapturable* que analiza el rol del director en el hecho teatral. Considera que la no distinción entre el rol de director y el de dramaturgo elimina una instancia de discusión que debería existir entre el autor y el director. Destaca así la importancia de la especificidad de estos roles en todo tipo de teatro, ya que de este modo la falta de distancia eliminaría la posibilidad de crítica y de política: no habría discusión o polémica entre subjetividades inevitablemente diferentes (Catena, 2015)

Trasladaremos esta idea al teatro de creación colectiva. Cabe entonces preguntarnos: ¿Es la indiferenciación de roles una limitación que encuentren los artistas entrevistados para este trabajo? En ellos no hay una mención explícita a que esto resulte una problemática. No perseguimos llegar a generalizaciones ni hacer un análisis cuantitativo de la cuestión, pero sí deducir y configurar herramientas de trabajo que puedan ser compartidas y discutidas por un colectivo más amplio de teatristas.

Natalia Arteman, directora, actriz y docente, considera que uno de los principales riesgos de la creación colectiva es el de que los roles no estuvieran claros. Explica: "La organización para mí es fundamental, ya que trabajo con grupos en promedio de 12 artistas. Tomamos decisiones juntos acerca de los personajes y de las escenas". Sin embargo, aclara: "Esto no significa que como directora no tenga una idea clara de lo que quiero contar, pero me abro a la posibilidad de modificación" (N. Arteman, comunicación personal, 17 de abril de 2016). Una concepción metodológica en sintonía con esta, pero no idéntica, es la descrita por el director, actor y docente Marco Álvarez. Explica que la técnica que utiliza implica no descartar ninguna idea y que se borran las fronteras de la propiedad de esta, ya que cuando un integrante del grupo comunica una, otro le agrega su fantasía y su aporte, y que este proceso puede seguir repitiéndose hasta que en la idea que finalmente forma parte del espectáculo ya no tiene sentido hablar de un autor individual: ninguna hubiese crecido hasta ser lo que es finalmente sin el aporte de varios integrantes de la compañía (M. Álvarez, comunicación personal, 12 de abril de 2016).

Considero que, en un grupo de un grado de cohesión importante, una sinergia grupal que autoriza y potencia un proceso colectivo semejante a la tormenta de ideas, pero donde el cuerpo y lo emocional están implicados,

es muy posible que borre los narcisismos para que el individuo sienta que se expresa en el resultado grupal sin poder reconocer la identidad original de su idea, sino construyendo una idea colectiva superadora, producto de muchas miradas. Así llegaríamos a otra cuestión clave en creación colectiva, en la cual la cohesión grupal y la creatividad son interdependientes.

Natalia Arteman indica que moviliza recursos “para que la puesta en escena no sea una mirada caprichosa carente de sentido” (N. Arteman, comunicación personal, 17 de abril de 2016). Podemos conectar esta idea tanto con la mirada individual como con la falta de síntesis del espectáculo finalmente logrado. Este no es un tema menor, ya la importancia del proceso de creación colectiva nos puede hacer perder de vista los resultados, presentando al público un material donde aún no se produce un efecto de cierre. Sobre este punto, Humberto Guido Meoli, director, actor, dramaturgo y coordinador de encuentros de escritores para crear colectivamente, reflexiona que en ocasiones da la impresión de asistir a un ensayo o work in progress. Señala que en estos casos convendría informar al espectador que aún no se trata de un trabajo terminado (H. Meoli, comunicación personal, 12 de abril de 2016).

El apuro por estrenar resulta comprensible en un teatro independiente que necesita obtener recursos que sostengan el proyecto; sin embargo, entendida como “colaboración” del espectador a la producción, como sugiere Humberto Meoli, la misma simple urgencia por mostrar lo trabajado podría convertirse en una vía de comunicación con el espectador. Esto es muy diferente a no lograr separar un trabajo concluido de otro que aún no produce efecto de cierre en el espectador o que no reúne las condiciones deseables de unidad temática, estilística o hilación en la narración.

Alejandra Sánchez es directora teatral y docente de la Tecnicatura en Actuación en el Espacio de Teatro de Ituzaingó. Dirigió la creación colectiva *Solo Ostinato*, nucleando diversidad de artistas que a su vez ya traían experiencias en trabajos con dicha metodología. En la concepción de Sánchez la directora establece cómo será el clima general del grupo y la puesta. Relata que cuando vio por primera vez en su vida una creación colectiva quedó muy impactada. “Reconocí -dice- que a mi alrededor yo tenía gente que generaba cosas al improvisar lo suficientemente ricas como para darles forma a sus pequeñas creaciones y llegar, con la suma de estas perlas, a construir una ‘joya’”. Es clara la metáfora para definir la idea de un hilo conductor del director, quien considera que “establece cómo será el clima que se respirará en el trabajo del comienzo al fin” (A. Sánchez, comunicación personal, 20 de abril de 2016).

¿Cómo lo logra? Pensaremos especialmente este rol del dramaturgo, asumido en ocasiones por el mismo teatrista que también sea director; y reflexionaremos si posee herramientas específicas en la creación colectiva.

La creación del texto dramático

Considero que, a diferencia del dramaturgo que crea en soledad, el que presencia improvisaciones, se deja llevar por ellas, las sueña en conjunto con actores y directores, partiendo ya de una materialidad y de sentidos

sociales aportados por otro u otros integrantes del grupo. Al escribir, se ahorra muchas instancias de ensayo y error, de malentendidos y, por qué no agregarlo, de soledad, la cual puede estar presente en la temática, el estilo o la ideología del escritor aislado tradicional, que se queda en sí mismo en parte o totalmente y no puede hacer el viaje hacia el otro que es el teatro.

Aquí debemos pensar la especificidad de la creación colectiva, donde tenemos a la vez que un diálogo continuo entre subjetividades, una suma de ideas que van perdiendo su autoría individual a medida que crecen. Encontramos aquí la inestabilidad continua que da la mirada del otro, pero también su fortaleza. Una idea narcicista, como expresa Marco Álvarez, o caprichosa, en términos de Natalia Arteman, no subsiste. Las que resisten el desgaste de los ensayos, las múltiples miradas, han de ser, podemos suponer, aquellas que sean vehículo de significados sociales, que ya le ha interesado a dos personas -por ejemplo al actor y al dramaturgo- por lo tanto, el grupo ya cuenta con una parte del camino aclarado, y con cierta garantía de que algo similar le ocurrirá al espectador.

Por otra parte analizaremos las percepciones de Humberto Meoli, quien nos advierte de la posibilidad de que, bajo una declarada intencionalidad de crear colectivamente, encontremos “directores (...) que prescinden de muchos atributos que los actores -como artistas- deben tener, limitando sus posibilidades de investigar, de experimentar y de crear”, Señala que “de este modo, se reafirma la vieja creencia de que hacer teatro es poner un texto en escena, con supremacía del autor y/o director por sobre el resto de los creadores”. A su vez, no olvida que el espectador es también parte de la creación colectiva. Explica que en la metodología hay un proceso de “acopio de ideas y material, y de juego” tras el cual se llega a un guión que “puede ser terminado por el director-autor, por un dramaturgo que observa el proceso, o por varios integrantes trabajando en conjunto” (H. Meoli, comunicación personal, 12 de abril de 2016). Considerado ya que la distinción de roles, a la vez que su horizontalidad, son herramientas clave para el trabajo en creación colectiva, reflexionaremos sobre qué ocurre cuando el rol del dramaturgo está separado del director.

Los aportes del dramaturgo

El hilo narrativo, la unidad temática, estilística e ideológica, son todos sellos del trabajo de escritura y reescritura, imbuidos por la dinámica grupal del dramaturgo. Si éste acompaña el proceso creativo, podrá incluso poner el cuerpo en la escritura: al presenciar la verdad material de la improvisación, con su apelación a los cinco sentidos y su despliegue de movimiento y emoción intransferibles a la palabra, dispone de otro ritmo y fluidez para encarar el habitualmente solitario trabajo de escritura. La eficacia del texto no será un experimento, estará en parte probada al ser el dramaturgo de alguna manera el primer espectador, testigo del funcionamiento del texto al que sin embargo, deberá dar ajuste, síntesis, secuenciación entre otras cualidades fundamentales que transforman una ebullición de material y energía que quedarían en el olvido, en una obra de arte comu-

nicable para un otro que no haya vivido ese proceso: el espectador. Por lo tanto, deberá entonces ser experto en reconocer signos y discursos sociales, activar intertextos, despertar, sostener y recrear intesidades y profundidades tanto con la palabra como con la imagen.

Sin embargo, no deberá distanciarse de las herramientas que le permitan evitar una mirada narcisista. Por lo tanto, la cohesión grupal y recursos que se pueden tomar de la psicología en general y del psicodrama, le evitarán considerarse un individuo frente a un grupo. Concepción con un gran peso histórico que no es sencillo sortear. ¿Cuál es el método para escribir creación colectiva? ¿Hay una formación que nos respalde a los dramaturgos en esta labor?

La escuela del dramaturgo

Así como no existen procesos formales de aprendizaje para la creación colectiva, dado que las compañías independientes no están habituadas a brindar abiertamente este tipo de formación, tampoco existen recetas para el dramaturgo en general ni para el de creación colectiva en particular. Luis Alberto Sáez, dramaturgo, director teatral y docente, reflexiona sobre sus talleres de escritura dramática se pregunta qué papel debe adoptar como coordinador de estos espacios ¿guía, orientador, revelador de la verdad absoluta? Nada de eso, pero también, por lo mismo, algo de todo eso. Digamos que le toca proponer el punto y aparte para una historia de puntos suspensivos. Esta función de puntuación en procesos creativos que, señala, se parecen en parte a sueños; revela una función clave de la dramaturgia.

Además del recorrido grupal, debemos recorrer un camino personal de horas-pecé, lectura y relectura de clásicos, contemporáneos, teóricos, libros sagrados, libros bastardos, viendo y sudando (mucho) teatro, cine, cómic y cualquier otro elemento que nos ayude a conformar la propia, intransferible herramienta. (Saez).

Sumando esta reflexión a lo explicado más arriba respecto a la formación de una identidad grupal y a la pérdida de las fronteras entre las ideas individuales, al traspasar esto a la creación colectiva supondré que todo ese bagaje y amor por la palabra en la que el dramaturgo profundiza especialmente, hacen a la especificidad de su rol dentro del grupo. No como un agregado externo, sino como el que activa y conoce sus engranajes, el que colabora estrechamente con el director y que puede vivir en el cuerpo del actor porque comparte sus experiencias, a las que de las ritmo, hilación, comunicabilidad. Y también que le permite al actor una posterior comunicación intrapersonal exitosa, ya que su registro pleno de sensibilidad, percepción y comprensión del compañero de grupo posibilita también que el actor vea reflejado sus procesos internos en el otro, facilitando así tanto la posibilidad de volver a estados deseados sino también de reflexionarlos con distancia crítica viéndolos plasmados en el papel, con capacidad a su vez de reformularlos en la dinámica del continuo ensayo.

Un elemento que considero clave, ya que se conecta con la fantasía pero también contiene la acción escénica, es

la imagen. Esta, cuando aparece en la improvisación, encanta, detiene el tiempo, y la pulsión escópica atrapa a un público como atrapó a un dramaturgo, a un director. Condensa múltiples procesos psicofísicos vividos por el grupo y permite impulsarlos hacia el espectador. También puede ser generada, aprovechando por ejemplo aportes de la musicoterapia o del psicodrama. Un determinado clima grupal, una consigna que despierte imágenes, de todo tipo, incluso arquetípicas, unen al grupo en un ensueño y permiten captar al espectador. Aparecen en el propio cuerpo del actor, en la interrelación con otros con el espacio, con los elementos presentes en escena, como la luz y el sonido.

A modo de conclusión

Podemos concebir la improvisación teatral como un acto psicofísico de gran complejidad en que el actor cuestiona incluso las representaciones de su imagen corporal más arraigadas y arcaicas. En esta, fluye la comunicación con el inconsciente individual e incluso puede permitir que se expresen contenidos arquetípicos del inconsciente colectivo.

Consideramos que, para llegar a resultados satisfactorios en creación colectiva en un contexto de cohesión grupal es fundamental que, a la par de los procesos de comunicación interpersonal, como las reuniones periódicas en que se expliciten objetivos, se encuentren fluidos todos los canales de comunicación intrapersonal. Éstos nunca se reducen a información racional, ni a devoluciones del director ni siquiera cuando sean internalizadas luego por el actor; sino que son inescindibles de un mundo intuitivo y emotivo del actor que se abre a otros participantes del proceso de creación colectiva. La comunicación intrasubjetiva permite a su vez al artista sensibilizarse con el otro y potenciar así la apertura al grupo a la par de la creatividad y la sorpresa, llegando así a la comunicación intersubjetiva más rica para el trabajo y más fluida para la dinámica grupal. Es decir que el actor pueda captar, recuperar y reconfigurar lo que su propio cuerpo propone en las improvisaciones previas al texto teatral; pero también que el dramaturgo puede participar de ese proceso, vivenciarlo, dando secuenciación a material que a su vez el director cuidará que llegue al espectador con sus cualidades rítmicas, seducción de imágenes junto con un trabajo con el espacio, etcétera. Es importante que en este proceso no se simplifique y se aproveche la multiplicidad de sentidos e intertextos que sugiere la creatividad originada en el cuerpo en acción del actor.

Las herramientas más flexibles dan bases confiables al trabajo y son inseparables de cualidades humanas y de la sinergia grupal. Contamos con tres principales: en primer lugar, el sostener roles específicos y horizontales, con cohesión grupal y fluidez de ideas que eviten narcisismos. En segundo lugar mencionaremos el trabajo con la imagen. Esta le otorga corporalidad a un buen registro del dramaturgo y cobra vida en el actor cuando retoma lo anteriormente improvisado ya convertido en texto. Por último podemos sumar aquellas herramientas vinculadas a la relajación y la ensoñación para superar las estructuras corporales individuales y llegar a sentidos sociales que nos impliquen y sensibilicen.

El espacio de la creación colectiva es insustituible, su potencial es infinito y se multiplica generando resonancias en todos los teatristas, trabajan o no explícitamente con esta metodología e ideología.

Pero nombrarla, transmitirla, teorizarla en todos los ámbitos, no solo académicos, sino también artísticos y sociales, la mantiene viva y sostiene una continuidad con una invención que forma parte de nuestra identidad como latinoamericanos.

Es por esto que invito a continuar preguntándonos en la práctica cuáles de estas herramientas consideramos clave para que el trabajo de creación colectiva continúe garantizando un teatro vivo, complejo y nuestro.

Referencias bibliográficas

- Buenaventura, E. (junio 1985). *La dramaturgia del actor*. Recuperado de: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm>
- Catena, A. (Octubre noviembre diciembre 2015) *¿La acumulación de roles beneficia o no al teatro?* Florencia (41), p. 15-27
- Geltman, P. (1996) Gastón Bachelard. *La razón y lo imaginario*. Buenos Aires, Argentina: Almagesto.
- Halac, R. (2006). *Escribir teatro: dramaturgia en los tiempos actuales*, Buenos Aires. Argentina: Corredor.
- Hemsey de Gainza, V. (2007). *Conversaciones con Gerda Alexander*. Creadora de la eutonía, Buenos Aires. Argentina: Lumen.
- Jung, C.G. (2009). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España: Paidós.
- Kesselman, S. (2008). *Corpodrama: cuerpo y escena*, Buenos Aires. Argentina: Lumen.
- Nasio, J. D. (2008). *Mi cuerpo y sus imágenes*, Buenos Aires. Argentina: Paidós.
- Pichon Riviere, E. (1982) *Buenos Aires*, Argentina: Nueva Visión

Saez, L. *Talleres SA*. Recuperado de: <http://teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/saez001.htm>

Abstract: The methodology that stems from improvisation to later on write the text has excited actors for decades and is still a tool for teaching. But nowadays it may become outdated or lose communication efficacy because it does not adapt to the objectives and needs of the theatre artists. This paper analyzes the communication within the self and among the participants: actors, directors and playwrights, and focuses on the need to enhance this one and to receive inputs from other disciplines to be an inexhaustible source of innovation in a theater that is alive.

Key words: theater - dramaturgy - creativity - communication - group dynamics

Resumo: A metodologia que parte da atuação para chegar ao texto, resultou estimulante para o ator por décadas e ainda é uma ferramenta didática indiscutível. No entanto, atualmente pode cair em um progressivo desuso ou perder sua eficácia comunicativa por não adequar-se a objetivos e necessidades dos que fazem teatro. O trabalho a se expor, analisa a comunicação intrapessoal e interpessoal em e entre o ator, o diretor e o dramaturgo e centra-se sobre a necessidade de reforçar o papel deste último e de que a metodologia receba contribuições interdisciplinares para ser uma fonte inesgotável de invenções num teatro vivo.

Palavras chave: teatro - dramaturgia - criatividade - comunicação - dinâmicas de grupo

(*) **Analía Besada.** Docente y teatrista con formación en Comunicación Social (Universidad de Buenos Aires). Coordinación de Psicodrama (APA).

El aporte dramático de los objetos

Fecha de recepción: agosto 2016
Fecha de aceptación: octubre 2016
Versión final: diciembre 2016

Bea Blackhall (*)

Resumen: Tradicionalmente los objetos en escena conforman la utilería o attrezzo, cumplen la función de ambientar el espacio y sirven a las necesidades actorales. Responden al texto dramático proporcionando datos del contexto histórico y social.

En el siglo pasado surgen propuestas de renovación total de la escena teatral. En contra de la "representación", la utilización de objetos solo decorativos y funcionales es desterrada. Propongo abordar un análisis de los aportes dramáticos de los objetos, salvando sus funciones utilitarias y simbólicas y jerarquizando su valor poético, con su propia teatralidad.

Palabras clave: escenografía - espacio escénico - texto teatral - construcción teatral - semántica del objeto

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 95]

Los objetos en escena conforman lo que tradicionalmente se llama utilería o *attrezzo*. *Attrezzo* es un vocablo italiano que significa objetos útiles o enseres. En este sentido los objetos de utilería teatral son designados

para cumplir una función de acuerdo a las necesidades de la obra, y a la vez, en la decoración, proporcionar datos del contexto histórico social representado, responden al relato del texto dramático y la mayoría son