

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 But nowadays it may become outdated or lose communication efficacy because it does not adapt to the objectives and needs of the theatre artists.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

manipulados por los actores, o sea, son elegidos según las necesidades actorales. Pueden ser objetos de uso cotidiano, realizados por el utilero o por el escenógrafo, por ejemplo, reproduciendo objetos difíciles de conseguir o para realizarlo en materiales más convenientes para la manipulación escénica.

En el llamado teatro realista-naturalista son indispensables para reconstruir el ambiente necesario para la actuación respondiendo al mandato de verismo de aquel. Ya sea que estén propuestos por el dramaturgo en las didascalias o en los parlamentos de los personajes o que los incorpore el director o el actor para una acción o el escenógrafo como objeto decorativo completando la propuesta estética.

Así relegados a meros accesorios con fines utilitarios no compitieron con otros elementos de la escena ni tuvieron mucho lugar en los tratados escenográficos. De hecho en los antiguos manuales de escenografía teatral el concepto de utilería ocupa muy poco lugar. La preocupación del escenógrafo sobre los objetos se reducía a que estos fueran verosímiles, útiles y adecuados a relato dramático y a la estética escenográfica.

Durante el siglo XX el concepto objeto fue analizado en investigaciones estéticas y en diferentes propuestas artísticas.

La semiótica se ocupó de analizar el arte desde los signos, desde la comunicación o. En este sentido cada uno de los elementos en la obra teatral son signos que conforman un sistema signifiante combinando leguajes verbales y no verbales. Los objetos son considerados signos que cumplen una función importante en escena y que emiten mensajes luego decodificados por los espectadores. Explican Trastoy y Zayas de Lima (1997)

Todo análisis semiótico de los objetos escénicos debe considerar la relación que el sistema objetual mantiene con los otros sistemas signícos que operan en la puesta en escena, ya que dicha relación es la que permite decodificar su significación en el marco del universo ficcional.” (1997, p. 110.)

Son un recurso referencial, simbólico que permite contextualizar a los personajes y al conflicto pero a la vez, puede ganar un carácter actancial en situaciones donde protagoniza la escena como principal emisor de significados.

Hacia mediados del siglo pasado, con el surgimiento de las “vanguardias artísticas” que cuestionaron todos los conceptos en torno a las formas, las funciones y los límites del arte, las antiguas disciplinas se ampliaron y afectaron el concepto de representación. Desde el dadaísmo hasta las neovanguardias y las corrientes actuales surgen innumerables propuestas de “arte objetual”: collage, ready made, assemblage, kitch, objet trouvé, entre otros, que confían en la expresividad de los objetos cotidianos, de los fragmentos y la acumulación de cosas. Resume Simon Marchand Fiz:

El arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos desencadenan toda una gama de

procesos de dación de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente. (1986, p.168)

Las vanguardias teatrales interpelaban a la representación en busca de la renovación del teatro y sus métodos tradicionales. Nuevas propuestas para la escenografía, los espacios y los objetos como la de Kantor, que estuvo ligada a las búsquedas dadaístas y se vinculó con el arte objetual. Tadeusz Kantor en contra de la ilusión realista expone que:

Si renunciamos a los decorados tradicionales, no es por razones formales: hay razones más importantes. En su lugar, llegarán formas que podrán expresar la constitución de la acción, su marcha, su dinámica, sus conflictos, su crecimiento y su desarrollo, sus puntos culminantes, que crearán tensiones, comprometerán al actor, tendrán contactos dramáticos con él.” (2033, p. 22)

En la obra de Kantor los objetos tuvieron particular protagonismo, buscando esa tensión por repulsión, oposición, inconformidad, buscando una obra viva: “a las posibilidades de reforzar la tensión interior, la poesía”. (Kantor, 2003)

No es mi interés analizar cada una de las propuestas estéticas en torno al objeto, sino solo para abordar el concepto desde distintos ángulos y situarnos en la posibilidad de nuevas búsquedas expresivas en nuestro propio proceso creador. También, desde allí, poder hacernos preguntas: ¿cómo trabajamos los escenógrafos con ellos? ¿Qué tenemos en cuenta cuando elegimos los objetos? ¿Qué buscamos en esas elecciones?

Un objeto debe primero ser aislado y allí ver que nos ofrece desde sus formas, su calidad, su materialidad. A qué nos remiten esas características? Otra manera de poner atención en un objeto es el procedimiento de extrañamiento propuesto por el formalismo ruso por el cual un objeto es rescatado, percibido de una manera particular y vuelto a entregar con una impresión única, nueva, como verdadera visión. Desde esta mirada cualquier objeto puede ser o no artístico, porque el carácter estético es el resultado de una particular percepción. Esa relación que puedo establecer como creador con el objeto es el punto de partida de una próxima convención que se establecerá con el espectador.

Cómo es un objeto que garantiza su propia existencia poética en la totalidad de la escena ¿Por qué es ese y no otro? Sería un objetivo hallar un objeto tal que no pueda ser sustituido por otro por su potencial poético y que responda, a la vez, a la funcionalidad necesaria, que complete una relación actancial.

En este sentido, el director teatral argentino Omar Pacheco cuenta:

Mi estética se nutre de objetos que no son los del presente ni los del futuro, sino aquellos con los que se genera una visión retrospectiva, la búsqueda de ese encuentro con la ensoñación. Así como en el Teatro Inestable suprimimos al límite el lenguaje oral y lo transformamos en canto, en fonema

o en un texto poético (en los casos más cercanos a lo convencional), con el objeto ocurre exactamente lo mismo: su uso debe tener un sentido de trascendencia lo suficientemente importante como para no abusar de este, en antagonismo con la formulación de estructuras escenográficas que narran lo peor de una mentira. Ese objeto multiplica sus sentidos en tanto sea usado de una manera extraordinaria y no convencional. En su detención, en la irregularidad de su posición en el espacio, o en sí mismo está iluminado de una manera extraordinaria, recobra un concepto simbólico y un valor estético particular y trascendente. (Pacheco, 2015, pp 74,75)

Las características formales de un objeto como color, textura, material, forma, etc; su funcionalidad en el espacio extraescénico, en la sociedad, ya sea de uso doméstico, profesional, universal o particular; el reconocimiento de su antigüedad o contemporaneidad, su inserción social como símbolo, ícono de costumbres, o status social, etc hacen a su identidad, a su reconocimiento antes de su participación en la escena. Pero, a la vez estas características funcionan como principios del diálogo con el espectador y los demás elementos dramáticos. Estas características disparan el acto perceptivo pero no alcanzan por sí mismas para transformarlo en un objeto poético. Es necesaria una toma de decisión y un aporte creativo para que esto suceda y se complete. Desde mi trabajo como escenógrafa me toca estar, a menudo, en la búsqueda, descubrimiento y hallazgos de objetos escénicos. Voy a ejemplificar con dos trabajos realizados junto al Taller de Investigación Teatral (TIT), dirigidos por Ana Cinkö y Raúl Zolezzi. La obra *El Montón*, estrenada en IMPA en el año 2001 y luego repuesto en la sala Tuñón del Centro Cultural de la Cooperación en el año 2003. Para esta obra buscamos y adaptamos varios objetos, sillas, mesas, bancos entre ellos surgió el juego de ajedrez. Necesitábamos un juego particular, que provocara un llamado de atención, un objeto que diera cuenta de la perspectiva de la obra y decidimos hacer un tablero deformado con piezas normales. Ese tablero se realizó en perspectiva de un punto de fuga, pero era utilizado en escena como si estuviera en escuadra. Acompañaba un juego de perspectiva que delimitaba el espacio escénico y se correspondía a la generada por el desnivel de las mesas. No estaba relacionado con el texto directamente, ni había excusas en los movimientos de los actores que justificara esa deformación plástica. Pero si llamaba la atención en la totalidad y disparaba innumerables respuestas acerca del por qué de esa forma, y de cómo se relacionaba con la metáfora total del espectáculo.

Con el mismo equipo trabajé en la obra *Los invertebrables* sobre una novela del escritor argentino Oliverio Coliello. Estrenada en otra fábrica recuperada Chilavert en el año 2010 y repuesta para la inauguración del Teatro Hasta Trilce en el año 2012. En la primera versión, mezclada con otros objetos en desuso colocamos una pecera, reminiscencia de la vida, del agua, a otra época anterior a la obra y que servía en escena para la proyección de textos pero que no tenía mayor protagonismo al estar mezclada apilada sobre un armario cama de gran volumen.

En la segunda versión de la obra surgió la pregunta pecera sí o no y la discusión del lugar que podría ocupar en el espacio. Durante los ensayos descubrí la necesidad de tal objeto en un lugar cerca del proscenio pero esta vez con agua, con luz, con brillo. Precisamente el brillo era el carácter primordial. Apareció entonces una pecera redonda sobre un pie, con agua, con la que los actores en principio no interactuaban solo estuvo allí esperando hasta que entró en escena un personaje del afuera y que trajo peces mecánicos y los coloca en el agua: otra manera de contar la vida de un mundo ajeno al espacio escénico, lo fuera de cuadro. Una metáfora de la vida y una evocación del deseo. Ese personaje es la mujer que los hombres buscaban adoptar y cuenta historias de otras mujeres y de lo que sucedía con ellas en ese otro mundo. La luz de la pecera produce cierto encantamiento en los hombres y dispara el devenir de la obra. A modo de conclusión, podemos afirmar que el concepto de utilería teatral ya no es apropiado para aplicar al uso de los objetos en las propuestas teatrales contemporáneas ya que son mucho más que accesorios necesarios o decorativos. Los objetos han ganado en jerarquía en las puestas teatrales, son un elemento más, ni menor ni mayor que otros que componen la escena. Pueden responder a las necesidades actorales o no, incluso pueden disparar relaciones con los actores no incluidas en la dramaturgia original.

En cuanto al trabajo creativo del escenógrafo, creo que la búsqueda y elecciones de los objetos debe tener en su germen el impulso de lo lúdico, la travesura que irrumpe en el ordenamiento de lo conocido. Esta impronta provocará en el espectador inquietud o fascinación, ya que la transgresión lleva en sí misma un deseo oculto. Ese vínculo iniciado en el aislamiento, extrañamiento o distanciamiento del objeto es capaz de convertirlo en metáfora en la imagen. Asimismo, debe establecer relación con los otros elementos de la escena a partir de sus características sensoriales y formales: debe formar parte de un todo, es allí donde crece su carga dramática. Su carácter poético le da la capacidad de develar la ausencia en el devenir del hecho teatral, de hablar de aquello que no está a la vista, de incentivar la percepción en el espectador.

“Las ideas son como peces. Si quieres pescar peces, puedes permanecer en aguas poco profundas. Pero si quieres pescar un gran pez dorado, tienes que adentrarte en aguas más profundas. En las profundidades, los peces son más poderosos y puros. Son enormes y abstractos. Y muy bellos.” David Lynch

Referencias bibliográficas

- Heffner, H., selden, S. y Sellman, H. (1968) .*Técnica teatral moderna*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Kantor, T. (2003). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la flor. Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España: Ediciones AKAL
- Pacheco, O. (2015). *Cuando se detiene la palabra*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.

Pavis, P. (2005). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
 Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro Argentino*. Buenos Aires, Argentina: Oficina de publicaciones del CBC, UBA.

Abstract: Traditionally the objects in the scene make up the props or “props” acclimate fulfill the function of space and serve the needs actorales. Respond to the dramatic text data providing the historical and social context.

In the last century it is proposed a total renovation of the theater scene arise. Against the “representation”, using only decorative and functional objects is banished. I propose to address an analysis of the dramatic contributions of objects, saving their utilitarian and symbolic functions and prioritizing its poetic value, with its own theatricality.

Key words: scenography - stage space - theatrical text - theatrical construction - object semantics

Resumo: Tradicionalmente os objetos na cena formam os adereços ou “acessórios” aclimatar cumprir a função de espaço e servir os actorales necessidades. Responder aos dados texto dramático fornecer o contexto histórico e social.

Na reforma total século passado proposta da cena do teatro surgir. Contra a “representação”, usando apenas objetos decorativos e funcionais é banido. Proponho-me abordar uma análise das contribuições dramáticas de objetos, salvando suas funções utilitárias e simbólicas e priorizando o seu valor poético, sua própria teatralidade.

Palavras chave: cenário - espaço cénico - texto teatral - construção do teatro - semântica do objeto

(*) **Bea Blackhall.** Escenógrafa (Escuela de Bellas Artes “Ernesto de la Carcova”, 1997). Realizadora y diseñadora escenográfica.

Medea: crisis migratoria

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Loreto Burgueño Alcalde (*)

Resumen: Esta investigación analiza los hechos consumados por Medea como un remanente de los procesos migratorios. Responderemos a las siguientes preguntas: ¿qué consecuencias en la significación de Medea puede tener el abordar el estudio del personaje como una consecuencia de la situación migratoria, si partimos de la base en que aquella situación conlleva una serie de conflictos sociales que modifican la conducta del individuo?; ¿cuáles son los cuerpos reales de las Medeas de hoy?; ¿cómo son las escenas reales del crimen? Luego de esto, ¿cómo sería la puesta en escena bajo esta mirada?

Palabras clave: teatro - drama - puesta en escena - migración - noticiario

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 98]

Introducción

Desde hace algunos años he encontrado en las tragedias griegas una estrecha relación con la realidad contemporánea; mejor dicho, en honor a la verdad, encuentro en ellas relación con mi imaginario: los espacios narrados en algunas de ellas, sus situaciones, las relaciones familiares, cómo reaccionan sus personajes ante los conflictos, los espacios interiores de sus casas, tan privados, tantos secretos. Cuando las leo es como si todo sucediera ante mis ojos, porque desde algún lugar las comprendo absolutamente. Sin embargo, algo sucede cuando las verbalizo, porque es como si el tiempo que ha pasado hiciera de aquellos dramas historias inverosímiles, con los personajes encerrados en un espacio mitológico de libros polvorientos, sobre todo cuando digo que fueron escritas en el siglo V a.C.: es como si entonces se derrumbara toda la realidad que podrían encerrar. Algo pasa con la distancia temporal respecto de los hechos que vuelve tranquilizadoras las narraciones, les quita la peligrosidad, y eso, a mi juicio, es un efecto indeseable.

Discurso

Esta investigación trata sobre la tragedia *Medea* de Eurípides, escrita en el siglo V a.C., lo cual es un poco aterrador desde el punto de vista del discurso, ya que pareciera que está todo sentenciado sobre ella: el teatro y el psicoanálisis se han apropiado de este personaje y, aparentemente, todo lo han dicho; la disciplina se ha encargado de reproducir un discurso reductivo en que *Medea* mata a sus hijos por venganza. Pero aquí nos encargaremos de dar un giro a ese “mantra” que nos repiten cuando hablamos de *Medea*, ya que nuestra hipótesis es que bajo esta aparente veneración del discurso se oculta una especie de temor. Es por ese motivo que en esta investigación nos apoyamos en una metodología que permite dar un vuelco a los resultados comúnmente esperados cuando se pone en discurso a este personaje. Dar la misma respuesta a una misma problemática durante veintiún siglos hace que nos interroguemos respecto de su validez, ya que pareciera que a *Medea* se le estuviera dando el tratamiento de un teorema, cuando corresponde abordarla desde la filosofía.