

SAVERIO

revista cruel de teatro●

Publicación especializada en Artes Escénicas / DISTRIBUCIÓN GRATUITA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES / BIMESTRAL / AÑO 5 N° 16 / MARZO 2012

Armonía en escena

Diseño sonoro-musical
en el teatro

 Colaboran: Ana Foutel, Tian Brass,
Gustavo García Mendy y Gerardo Gardelín.

EL CADÁVER DE UN RECUERDO ENTERRADO VIVO

Dirección
Sergio Boris

Jueves 21hs. Teatro del Pueblo
Av. Roque Saenz Peña 943

Reservas: 4326-3606
elcadaverdeunrecuerdo.blogspot.com



TEATRO y ALMACÉN CULTURAL EL DESGUACE

Presenta:

Miércoles a las 20.30

Viernes a las 21

Sábados a las 21

Cineclub Luminarias



Un lugar para ver y comentar los clásicos entre amigos.
Lo más importante del séptimo arte, títulos que fueron hitos en la historia del cine.

Coordinado por Roberto Moretti

Una comedia sobre el dinero y los deseos no cumplidos...

PREGUNTA ANTES DE ABRIR

Autor: DANIEL KERSNER Dirección: ARMANDO SAIRE

Mi vida con Perón

Cuentos de Paula Lagos
Teatro El Desguace

Dirección: Daniel Kersner

"¿Y si un día me levanto y ya no te quiero?"

(Una "comEDIA - multiMEDIA")

Dos personajes. Una rutina que se instala y una relación de pareja que empieza a terminarse. Un espectáculo multimedia que nos muestra, a través de diferentes lenguajes, los típicos miedos e inseguridades que experimentamos frente a la determinante promesa de estar juntos para siempre... ¿Para siempre? ¿No será demasiado?...

"¿Y si un día me levanto y ya no te quiero?"

Todos los Lunes de Marzo y Abril a las 20.30 Hs.

CHACAREAN Teatre - Nicaragua 5565 (Palermo)

Reservas al (011) 47759010 www.chacarereanteatre.com.ar

Entradas \$60 y \$45



Bartleby el escribiente

De Herman Melville
Traducción: Jorge L. Borges

Adaptación y Dirección: Andrés D. Chan
Funciones: Sábados 21:30 hs

Teatro De la Fábula - Agüero 444, Abasto, CABA - Reservas e informes: devenir.bartleby@gmail.com - 4862-6439 / 15-6782-7432

STAFF

SAVERIO Revista cruel de teatro,
Año 5, Nº 16, Marzo 2012.

Producción periodística: **Rocío Pujol**

Gestión: **Catalina Villegas**

RR. PP.: **Ana Romans**

RR. PP.: **Clara Cinto Courtaux**

RR. PP.: **Pablo Aguirre**

Diseño y diagramación: **Carolina Giovagnoli**

Diseño de publicidades: **Mariela Iuliano**

Distribución: **Alejandra Mosquera**

Director/Propietario: **Gustavo Omar Urrutia**

Colaboradores: **Gabriel Moreira, Natalia Pioppi, Myriam Malfitani, Leonel Meunier, Luz Rodríguez Urquiza y Julián Villanueva.**

Redacción: Nazca 1045, C.A.B.A.

Teléfono: (011) 4586 3599

E-mail: revistasaverio@hotmail.com

Blog: www.revistasaverio.blogspot.com

Web: www.revistasaverio.jimdo.com

Facebook: www.facebook.com/revistasaverio1

Twitter: @revistasaverio

SAVERIO Revista cruel de teatro es una publicación especializada en artes escénicas.

Es una producción de:



Nº de registro de la propiedad intelectual en trámite.
ISSN: 2250-6470

Esta revista cuenta con el apoyo de:



Departamento de Arte Dramático.
Escuela Superior de Bellas Artes
«Manuel Belgrano» Neuquén

Esta publicación está compuesta con las tipografías Chaco y Malena.

ESPECTÁCULO DE TAPA

SOLEDAD o el fin de los medios.

Por **Compañía Cabuía.**

Fotografía: **Felipe Tolengo.**

Funciones: Sábados, 22:30 hs. Teatro IFT,
Boulogne Sur Mer 549, C.A.B.A.

Impreso en COGTAL, Cooperativa Gráfica Talleres Argentinos Limitado. Rivadavia 755, 1ºA, C.A.B.A.

TU OBRA EN LA PORTADA DE SAVERIO

Envíanos por correo electrónico imágenes de tu obra a revistasaverio@hotmail.com. En cada número seleccionamos una para la tapa. La imagen debe estar a 300 dpi.



www.radiomochila.com

SUMARIO



Detrás de toda obra
hay un mito del alma
humana

4

Gerardo Gardelín



Ideas sobre la Música
Original y el Diseño
Sonoro

6

Por Tian Brass



Música y teatro:
encuentros

10

Por Ana Foutel



El teatro sonoro

12

Por Gustavo García Mendy

Te podés encontrar con SAVERIO en:

Abasto Social Club · Abre Teatro · Actors Studio · Andamio 90 · Apacheta Sala/Estudio · Beckett Teatro · C. A. de Teatro Ciego · Calibán · CELCIT · Centro Cultural Fray Mocho · Centro Cultural Guapachoza · Centro Cultural Tadrón · Chacarerean Theatre · Club Cultural Matienzo · Colonial Teatro · Delborde Espacio Teatral · El Brio · El Crisol · El Cubo · El Espiñón · El Excéntrico de la 18 · El Extranjero · El Fino Espacio Escénico · El Galpón Multiespacio · El Grito · El Laberinto del Cíclope · El Portón de Sánchez · El Vitral · Elkafka Espacio Teatral · EMAD (Sedes Sarmiento y Jufre) · Entretelones · Espacio Callejón · Espacio Cultural Pata de Ganso · Espacio Cultural Urbano · Espacio de Teatro Boedo XXI · IFT · IUNA Artes Dramáticas (Sedes French y Venezuela) · Korinthio Teatro · La Carbonera · La Carpintería Teatro · La Ranchería · La Ratonera Cultural · La Tertulia · La Voltereta · Ladrán Sancho · Librería Guadalquivir · Librería Vive Leyendo · Margarita Xirgu · No Avestruz · Pan y Arte · Patio de Actores · Primer Piso Arte · Puerta Roja · Sportivo Teatral · Teatro Anfitrón · Teatro Cabildo · Teatro Cervantes (Biblioteca) · Teatro del Abasto · Teatro Del Artefacto · Teatro Del Pasillo · Teatro del Pueblo · Teatro del Sur · Teatro El Búho · Teatro El Piccolino · Teatro Gargantúa · Teatro La Máscara · Teatro Payro · Timbre 4 · Universidad Popular de Belgrano · Vera Vera Teatro ·

Detrás de toda obra hay un mito del alma humana

Mi carrera está dividida por un lado en lo que es Dirección Musical in situ, y por otro lado como compositor. Desde este último rol, por ejemplo en el musical de tango *Chantecler Tango* que estoy haciendo para Mora Godoy, mi enfoque es psicológico emocional y la música viene por añadidura. Siempre pienso con qué elemento relaciono lo que estoy viendo y de qué manera, en el caso de un musical, trazar un leitmotiv que tenga un desarrollo que se descubra en el transcurso de la obra, ya que para mí no puede haber obra si no hay una narrativa que la acompañe musicalmente. Además, en general el espectador de una obra de teatro la ve por única vez, razón por la cual deben existir elementos que unan, tiene que haber una conexión dramática permanente.

En el momento compositivo, me baso en el perfil psicológico de los personajes y a partir de ahí traigo las melodías. Ese es mi trabajo. *El cordero de ojos azules* es una obra que habla de la fiebre amarilla en el año 1800 y tiene a dos personajes, una canonesa interpretada por Leonor Manso y un pintor, Carlos Belloso, que debe pintar la imagen de Santa Lucía, encerrados en una catedral. Es una historia de muerte y violencia. Al abordarla la primera pregunta que me hago es ¿cómo trabajo todo esto? e inmediatamente surge el mundo de ella, donde hay una mesa de magia negra con influencia católica; y el del pintor, que está extraditado a España pero que en realidad es argentino. Entonces, recorro a todos esos elementos y hago como una especie de generala. El resultado, una macumba con cantos grego-

rianos, un área cantada por un contratenor con un organito de iglesia haciendo como una especie de área melódica.

Cada vez compruebo más que sucede algo melódicamente que baja de algún lugar desconocido. Cuando compuse el musical *Tanguera*, vino Diego Romay y me dijo «es sobre una mujer inmigrante a la que van a prostituir y ella tendría que estar enamorada del cafishio que la trae, pero en realidad lo está de un hombre que conoce en el puerto. Es una historia de amor violenta entre los tres». Emotivamente, mi abuela llegó de España a los diecisiete años y bajó en Ríos Gallegos. Venía sin nada, de la guerra. El padre había sido encarcelado por revolucionario y la madre decidió mandarla a nuestro país a la casa de un familiar. Mi abuela se despidió de sus padres y por 30, 40 años no los vio más. En ese momento, uno acude a la memoria emotiva y automáticamente aparece una melodía y no hay nada más que pensar; no hay forma de evadirla. Hay que dejar que la melodía se desenvuelva.

Esto un poco lo aprendí de compositores de películas americanos, en las que las melodías son inolvidables. Ellos trabajan con sincros, con efectos y la música sube cuando E.T. vuela... pero la melodía no la vas a olvidar nunca en tu vida. Por eso me dejo llevar por lo que la melodía me va dictando y después tengo la libertad para apuntar a cualquier dirección.

HALLAR EL MITO ESCONDIDO

Cuando voy a componer para teatro empiezo por leer el texto. Para mí,

detrás de toda obra hay un mito del alma humana por resolver, así estamos hablando de Los tres chanchitos o de una obra de Shakespeare. En El Fantasma de la Ópera, es el mito de la máscara que componemos para estar en sociedades. Esa máscara, hace que una gran parte nuestra quede relegada al inconciente. Es muy interesante observar cómo eso toma forma de tiempo pero en realidad está hablando de algo mucho más profundo.

En todo lo que leo busco el mito, el propósito de lo que estoy diciendo, y partir de ahí me surgen elementos que se van comunicando con el significado. Una vez, trabajando con Nacha Guevara me pidió que haga unos arreglos. Una vez terminados, le conté el por qué había elegido aquella instrumentación, le expliqué que había un duelo de ella con ella misma entonces había un instrumento que estaba diciendo todo el tiempo como en contrapunto de lo que ella está diciendo. A Nacha le pareció súper interesante y a mi me sirvió para que el instrumento tenga vida. Porque a su vez, todos los años de aprender música me dan la técnica para no tener que pensar en ella.

Con el elenco hago poco trabajo técnico y siempre les pido que confíen que en un momento la obra se asienta y para lograrlo hago una labor de hormiga. En los ensayos trato de que la pasen bien, siempre utilizo el humor, hago bromas cuando se equivocan, hasta que llega un punto en el que todo se asienta y les propongo ver qué nos dice la obra y saco información que hasta ese entonces estaba encriptada. En ese punto, cuando el elenco entra en esa



El fantasma de la ópera.

«...uno piensa en la memoria emotiva y automáticamente aparece una melodía y no hay nada más que pensar; no hay forma de evadirla. Hay que dejar que la melodía se desenvuelva.»

sintonía en la que ya tiene la técnica, es cuando la obra está realmente asentada emocionalmente y ahí es cuando recorro a la memoria emotiva.

Aún una obra que puede parecer light, como *Mamma Mia!*, está hablando de aquello que no sanó y hay que sanarlo. Las protagonistas son básicamente la madre y la hija y están permanentemente buscando resolver cosas. Es como un gran viaje del alma humana que, según creo, hacemos todos para curar algo en nuestro interior, para darnos cuenta que al final lo único que necesitamos es perdonar a alguien; perdonar lo que pasó y a nosotros mismos.

El mayor tiempo de dedicación es hasta que sale una melodía. Por ahí estoy jugando con el piano hasta que aparece una, otras veces comienzo con el chelo, como cuando creé la música para *Cabo verde*. Quizás lo que lleva más tiempo es componer para danza, hacer los arreglos, tantos ochos, el momento en que giran, en el que saltan; hay que buscar una melodía, una unidad temática. A mi me gusta toda la música que contenga conciencia de elaboración, no importa el género; y cuando estoy convencido de algo tengo la virtud de llevarlo con la misma energía que lo hago.

En el teatro yo empecé como músico. A los doce años, luego de estudiar siete años piano, era profesor de teo-

ría. En ese momento dejé el conservatorio y es cuando más música leí. A los quince años, con la película *Manhattan* de Woody Allen descubrí el jazz. Compré la partitura Rapsodia y me volví loco de ese género musical. Cuando cumplí diecisiete, mi hermano trabajaba como técnico en sonido y, de alguna manera, quiso promocionarme junto a su novia cantante. Entonces fuimos a un pub que se estaba construyendo, el dueño me escuchó tocar a Oscar Peterson y como era fanático del jazz me contrató. Allí conocí a José Ángel Trelles, quien al escucharme me preguntó si estaba estudiando jazz y como yo no sabía a dónde ir, me mandó a estudiar y dijo que en algún momento me llamaría para trabajar. Así fue como al año siguiente se contacta conmigo para que haga un reemplazo en Canal 9.

En paralelo, tenía mi propia banda de música punk en Lomas de Zamora y un día llega Martín Bianchedi y me ofrece hacer los arreglos para una obra de teatro. Ese fue mi comienzo en el teatro, cuando tenía veintitrés años. Tiempo más tarde, un amigo que estaba preparando un musical para una escuela me pidió ayuda. Yo me encargué de uno que se llama *Evita* y al verlo un productor de la calle Corrientes quiso llevar ese musical a la calle que nunca duerme e hizo un compilado que llamó *Broadway II*; a partir de ahí empe-

cé con musicales en teatro. Hoy en día lo que más disfruto es la interacción con la gente y con lo narrativo que el teatro puede dar. 🎵

➔ **Gerardo Gardelin.** Es Director musical, compositor, arreglador y pianista. Entre sus trabajos se destacó en la Dirección musical de: *Perdón por ser tan puta*, obra para la que compuso la música original; *Mamma mia!*; *La novia Rebelde*; *La Bella y la Bestia*; *El Fantasma de la Opera*; *Chicago* versión 2001 y 2010; *El Joven Frankenstein*; *Los Productores*; *Hairspray*; *Sweet Charity*; *Jazz Swing Tap*; *El violinista en el tejado*; *Aplausos*; *Tanguera*, para la cual compuso la música original; *Qué me van a hablar de amor*, dirigida y protagonizada por Nacha Guevara, con la que ganó el premio Florencio Sánchez a la música original; *Houdini*; *Broadway II*, junto a Fernando Villanueva; *Broadway Follies*; *Para que las canciones*; *Las cantautoras*; *Amor sin Barreras*, en concierto. Además llevó a cabo la preparación vocal de *El hombre de La Mancha* y de *Chicago* en San Pablo, Brasil. Como compositor, realizó la música original de: *El cordero de los ojos azules* y *Nativo*, junto con Eladia Blázquez. Como arreglador musical, junto a Martín Bianchedi, en las obras: *Porteños*; *El diario de Adán y Eva*; *Porteñas*; *El cuarto Azul* y *Revista Nacional*, entre otras. Obtuvo el premio Konex de Diamante como arreglador musical; el premio Hugo como mejor Director musical 2010 y fue nominado a los premios Trinidad Guevara por la música original de la obra *Cabo Verde*, de Gonzalo Demaría.

TALLER DE LIBERACIÓN DE LA VOZ
Trabajo corporal. Juegos. Respiración. Movimiento.
Docente: Marcelo Auchelli
15 6269 0229
info@coachdelavoz.com.ar
www.coachdelavoz.com.ar

CLASES DE ACTUACIÓN
Profesor: Jorge Villalonga
San Telmo y Palermo
Nivel Inicial, Intermedio y Avanzado
Info: 4307-5756 - culthorus@gmail.com

Taller de teatro
Sala Estrella ANTONIA LA QUINTA
MIÉRCOLES 19 HS
SÁBADOS 16 HS
Sala 1036
informes e inscripciones: marianosmone@gmail.com 15-4430-1598

ACTUACIÓN TEATROTERAPIA®
TEATRO CABILDO
CABILDO 4740
4703-1412

Ideas sobre la Música Original y el Diseño Sonoro

Ante la convocatoria para trabajar componiendo la música de una obra se abren muchas posibilidades, muy diferentes y complementarias a la vez. Obviamente algunos directores tienen claro lo que quieren y no hace falta debatirse entre unas y otras. Pero muchas veces no es así, y es el músico o director musical el que debe desplegar todo el abanico de recursos, probar, mezclar y desecharlo, hasta encontrar lo apropiado para esa puesta en particular.

En estas líneas voy a intentar describir ideas, contar experiencias e inquietudes que espero sean útiles para quien las lea, y en el mejor de los casos aporten alguna claridad para futuras experiencias teatrales.

Voy a dividir, arbitrariamente, las experiencias en: Música Original y Diseño Sonoro.

MÚSICA ORIGINAL:

Hace algunos años la mayoría de las veces me convocaban para hacer Música Original y esto incluía música incidental y canciones. Con los años esta tendencia fue cambiando, pero sigue siendo muy recurrente. Es la primera posibilidad de los espectáculos infantiles, ya que pareciera que sin canciones no hay niños (esto es discutible), y obviamente de los espectáculos musicales. Ahora bien, en las obras que no están incluidas en estas categorías, el trabajo del compositor de Música Original es bien conocido por todos.

En estos casos mi manera de trabajar es ir a los ensayos, la mayor cantidad posible, y simplemente escuchar las escenas tratando de imaginarme qué podría sonar en ese momento. Para sorpresa de los directores, en

general prefiero no llenar de músicas incidentales. Creo que la música no debe solucionar el problema de que no suceda lo que tiene que suceder en la escena, ni tampoco destacarse. Si el público se distrae pensando ¡qué linda música!, es porque algo está fallando. La música debe aportar a la dramaturgia escénica y no ser un elemento decorativo.

Debo confesar que de todas las posibilidades no es la Música Original lo que en los últimos años más me interesa como teatrista. Pero puedo nombrar como buenas experiencias: *Cartas a Delmira* de Marcelo Nacci, sobre Poemas de Delmira Agustini, en el Centro Cultural Recoleta y en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (C.E.L.C.I.T.) dirigida por Marcelo Nacci. *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen, en versión de Luis Cano, por la Comedia Municipal de Bahía Blanca, dirigida por Eduardo Gondel; y *Conga* de Luis Cano, dirigida por

«...en las obras en las que también actúo, puedo tener un registro más amplio de lo que va pasando para ver cómo se desarrolla el proceso creativo y pensar lo sonoro de otra manera, mucho más completa...»

Lorena Ballestrero. En el Espacio Callejón y en el Instituto Universitario del Arte (I.U.N.A.), sede Venezuela. Las tres obras fueron bien diferentes y la forma de trabajo y los resultados también. Trato siempre de utilizar sonidos e instrumentos característicos de cada obra y mantenerlos en todos los efectos y/o canciones, para

que cada Música Original tenga una particularidad y no se reconozca claramente un «estilo» del compositor. Por ejemplo, en *Cartas a Delmira* la música estaba basada en la percusión y el aire era de candombe. En *Un enemigo del pueblo* los instrumentos eran de orquesta clásica y el aire era una mezcla de tango y música clásica orquestal. Y en *Conga*, los instrumentos eran el acordeón y la percusión, y todo giraba cercano a la cumbia y el vals.

DISEÑO SONORO:

Este aspecto es más interesante para mí, y últimamente trato de llevarlo a cabo en las obras para las que trabajo. No se trata de música convencional sino de lograr climas con sonidos. Esto incluye las voces de los actores, el sonido que puedan generar los objetos y movimientos, grabaciones y maquinarias. Vale decir, aprovechar todo lo que suena y se escucha en una obra teatral, organizarlo y dominarlo para lograr un efecto potente y dramático.

Soy, además de músico, actor. Al estar en todos los ensayos, en las obras en las que también actúo, puedo tener un registro más amplio de lo que va pasando para ver cómo se desarrolla el proceso creativo y pensar lo sonoro de otra manera, mucho más completa.

Las voces, la forma de hablar en particular de cada actor, la forma de caminar y el sonido que esto puede generar en los diferentes pisos de los escenarios, los objetos de utilería y escenografía que puedan adaptarse y aprovecharse para generar sonidos, los sonidos propios de cada sala, grabaciones reproducidas de



Coquetos carnavales.

«Ya no me interesa utilizar los parlantes de las salas teatrales como fuentes de reproducción, a no ser que esté justificado teatralmente».

manera no convencional y los sonidos que se puedan obtener de instrumentos musicales pero ejecutados en forma no tradicional, son todas posibilidades a explotar.

En *Salomé de Chacra* de Mauricio Kartún representada en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, pude poner en práctica muchas de estas inquietudes. Cuando me convocó Mauricio me dio algunas pautas de lo que quería, pero sobre todo me pidió que viera muchos ensayos y que luego de eso empezemos a trabajar sobre los sonidos que ejecutarían los actores. El proceso fue muy intenso y creativo. Ver y escuchar a Osqui Guzmán, Lorena Vega, Stella Galazzi y Manuel Vicente durante varios meses, buscando y probando diferentes cosas me hizo tener un panorama muy completo de todas las posibilidades sonoras. Los cuatro actores estuvieron muy dispuestos a probar y ejecutar todas las propuestas que yo les hice y Mauricio Kartún generosamente me dio la libertad de trabajar con las ideas que fueron surgiendo. Así llegamos al punto en que buscando un eco para las voces dentro del aljibe, encontré el aparato que generaría el sonido del viento, y que este sonido se empataría con el sonido que genera el

paso del Subterráneo de la línea B por la Avenida Corrientes (tan característico e inocultable de la Sala Cunill Cabanellas). También las cuerdas de contrabajo tensadas en el aljibe se empezaron a relacionar con la música de alambrados, y esto me hizo pensar en alambres de acero tensados detrás de escena y ejecutados con arco de contrabajo.

Las posibilidades de las maquinarias creadas por Norberto Laino (responsable de la escenografía) fueron tantas que apenas las vi, me provocaron un gran entusiasmo. Desde el primer ensayo sabía que estaba ante una obra que iba a sonar como muchas veces había imaginado. Encontrarme con hierros oxidados, ruedas, roldanas, cadenas, bochas, latas, portones de chapa sin aceitar y maderas fue como para un niño estar frente a una juguetería con todos los juguetes a su disposición. Además le pedí al Teatro San Martín la posibilidad de entrar al depósito de utilería y elegir objetos que podían aportarme sonoridades adicionales.

Con este combo pude llevar a cabo una de las experiencias más interesantes para mí. En dónde puse en práctica varias de las cosas que venía elaborando.

YOGA
ashtanga

Profª. Johana Belén Vorraber
Mario Bravo 331
Tels. 45845870 - 1541789586
Miércoles 19.00 hs
Sábados 11.30 hs

NO TRATES DE SER EVA

Micaela Daniela Suarez
Dirección: Marina Assereto

¿Qué pasaría si Eva Perón regresara de la muerte y tuviese la posibilidad de tener una noche en el teatro? ¿De qué hablaría?

Teatro De La Fábula - Agüero 444
Teléfono: 4862-6439
<http://teatrodelafabula.blogspot.com>
Reservas: en el teatro al 4862-6439
y a notratesdesereva@yahoo.com.ar
www.evateatral.blogspot.com
facebook: no trates de ser Eva
Funciones: viernes a las 21:00

Primer Piso
Espacio de arte

ALQUILER SALAS DE ENSAYO

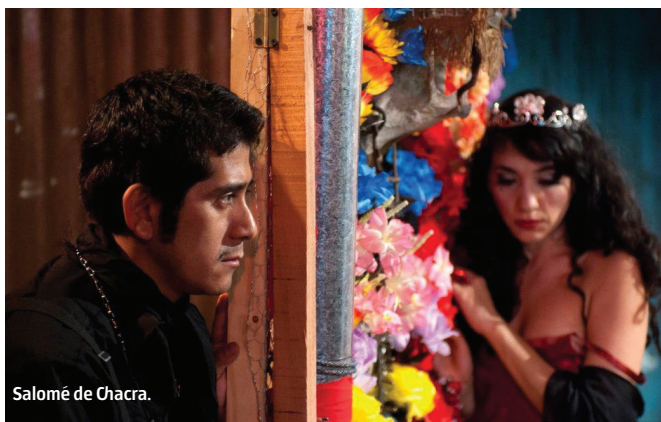
Pisos de madera
Salas de 8x4 y 5x4
Aire acondicionado

DISPONIBILIDAD HORARIA

Thames y Nicaragua
(Palermo)
4777-3439
15-4046-6370
www.primerpisoarte.com.ar
primerpisoarte@hotmail.com



Salomé de Chacra.



Salomé de Chacra.

Otra gran experiencia en este sentido fue *Coquetos Carnavales*, de Luis Cano en la Sala Sarmiento del Complejo Teatral San Martín. La propuesta fue muy distinta, ya que yo mismo ejecutaba en vivo toda la música desde un entepiso que estaba sobre el escenario y sobre los actores. En este caso utilicé instrumentos de percusión pero los ejecuté de manera no convencional. Y además la idea no era acompañar las escenas, sino que todo lo que sonaba creaba un sistema propio que hacía que las escenas se revaloricen. Así fue que Luis me pidió un tango percutiendo una caja de madera y un barril de 200 litros, un Ave María cantado por los actores y acompañado por un bombo de murga y una campana, una música fúnebre entonada por lobos y acompañada por una batería, etc.

Una cosa importante para mí es que todo lo que pase (suene) en la obra tenga coherencia. Ya no me interesa utilizar los parlantes de las salas teatrales como fuentes de reproducción, a no ser que esté justificado teatralmente. Si es necesario pasar una grabación, entonces busco la manera de que esté

dentro de la dramaturgia. Por ejemplo, en la obra *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez, dirigida por Mariana Díaz, la música sale desde un fonógrafo de época ejecutado por los actores cuando la escena lo requiere.

Para concluir, la Dirección de Voces es algo que en la mayoría de las obras no es tenida en cuenta. Y nos encontramos con espectáculos que no se entiende o no se escucha lo que dicen los actores. La manera de trabajar es escuchando los ensayos, trabajar grupalmente y también individualmente. Cada actor tiene sus propios problemas y muy diferentes, pero en general no se tienen en cuenta los problemas de acústica de las salas teatrales. Con Lorena Ballestrero y Luis Cano hicimos algunas experiencias muy interesantes en este aspecto. Y espero que con el tiempo se vuelva un recurso más utilizado por los directores. 🎵

➔ **Tian Brass.** Es actor egresado de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático y estudió música en los Conservatorios Manuel de Falla y Carlos López Buchardo. Ganó el premio Florencio Sánchez a la Música

en 2009 por la obra *Coquetos Carnavales* de Luis Cano en el Teatro Sarmiento.

Como músico y dirección sonora trabajó entre otras obras en: *Salomé de Chacra* de Mauricio Kartún; *Amanda y Eduardo* y *Las descentradas* dirigidas por Adrián Canale; *Coquetos Carnavales*, *El paciente* y *Pelicano* dirigidas por Luis Cano; *El fantasma de Canterville*, *África* y *Candombe* en el conventillo a cargo de Grupo Juglares; *Las delicadas criaturas del aire* dirección de Juan Carlos Gené; *El hombre de las valijas* dirección de Agustín Alesso.

Como actor se destacó en las obras: *Parte de este mundo*, *Amanda y Eduardo* y *Las descentradas* dirigidas por Adrián Canale; *Los derechos de la salud* dirección de Mariana Díaz; *Herida* dirección de Constanza Balsategui; *El topo* dirección de Luis Cano; *El fantasma de Canterville*; *Las delicadas criaturas del aire* y *El hombre de las valijas*, entre otras.

Como director de voces en: *Mecanismos del cortejo* y *El diario de Carmen* dirigidas por Luis Cano; *Se fue con su padre* y *Polixena* y *la cocinera* dirigidas por Lorena Ballestrero.



Amanda y Eduardo.









Cristian Drut

estudio de teatro

Cursos 2012 - Comienzo Abril

-  Actuación para niños
-  Actuación para adolescentes
-  Actuación jóvenes y adultos: Iniciación, intermedios y avanzados
-  Puesta en escena

www.cristiandrutestudio.com.ar
 email: info@cristiandrutestudio.com.ar
 Tel. 2050 0920

Estamos en **ABASTO** Yatay 666
SOCIAL CLUB Ciudad de Buenos Aires
TEATRO INDEPENDIENTE

Espejo de Arena
 grupo teatral Presenta

Cocinando con Elisa

de LUCIA LARAGIONE



Sábados de Abril y Mayo
 21:00hs

Manzana de las Luces
 Perú 272

Realizado con el Apoyo de:



grupoteatralespejodearena.blogspot.com

Ministerio de Cultura - GCBA

ALQUILER **GRATUITO** DE SALA.^(*)

DISPONIBILIDAD LAS 24 HS.

TODAS LAS ZONAS / INFINITAS BUTACAS

RESERVAS POR CORREO ELECTRONICO: CONTENIDOS@TEATRA.COM.AR

(*) Sala digital en internet, más información en: <http://www.teatra.com.ar/brochure>



LLEGA **TEATRA**, EL TEATRO LLEGA A TODOS.

www.teatra.com.ar

Taller de Teatro

Adultos

Informes:
 4586 3599

15 6122 4876

nazaca@gmail.com

www.nazaca.jimdo.com

nazaca Nazca 1045 (y Gaona), Flores, C.A.B.A.

UN TIGRE QUE TOCA EL VIOLÍN
 TALLER DE TEATRO PARA CHICOS



Prof. Gloria Bravar
 Sarmiento 1586 PB "H" Capital

4304-8729

estudioavatares@yahoo.com.ar

ESCENOGRAFÍA

DISEÑO . REALIZACIÓN

Teatro Cine TV Publicidad Stands
 Utileria Vidrieras Máscaras Titeres

WWW.MARIELAULLIANO.BLOGSPOT.COM

WWW.VILLANUEVAJULIAN.BLOGSPOT.COM

Música y teatro: encuentros

Mi camino como música en el teatro empezó con la Compañía de Música Imaginaria, que era un grupo de improvisación musical. El último trabajo que hicimos con ese colectivo estuvo basado en *El proceso* de Kafka y era una pieza musical que ponía en escena a cuatro músicos y un actor. La puesta se titulaba *Ecos del proceso sonoro K* y se presentó en el año 2000 en el Espacio Callejón, con la régie de Rodrigo Peiretti. Ese fue para mí el primer cruce de música y teatro. Fue un encuentro que me gustó y que constituyó una experiencia muy reveladora, porque si bien en la ejecución de un instrumento en vivo hay un cuerpo en escena, no es algo que se les enseñe a los músicos, eso lo aprendí con el tiempo. En este sentido, lo escénico teatral es algo distinto, y el juego entre lo musical y lo escénico puso al descubierto nuevos significados y relaciones de complementariedad.

Con *Ecos del proceso sonoro K* había comenzado un recorrido que me situaba como música en una escena nueva. Luego de ese trabajo, me llamaron para hacer un espectáculo con textos de Alejandra Pizarnik. En la obra había una cantante actriz, Lía Ferenese, y yo con el piano. Lía cantaba y recitaba textos, y yo la acompañaba con la música, tanto cuando cantaba como cuando no; los roles o las funciones de la música iban cambiando todo el tiempo. Esto se presentó en el Centro Cultural Rojas, en el Centro Cultural Recoleta y también en el Tercer Festival Internacional de Teatro, en 2001. La música que tocaba en esa pieza era mía, así empecé a componer para teatro.

Componer música para teatro fue completamente liberador. Por mi formación musical y por mis incli-

naciones estéticas, era algo totalmente inédito y placentero, supongo que debido a que se corren las líneas de la estética tan rígidas de la música contemporánea. La música contemporánea es muchas veces intransigente y prejuiciosa; mientras que la vinculada al teatro permite una libertad que en el ámbito académico es poco común.

«La música contemporánea es muchas veces intransigente y prejuiciosa; mientras que la vinculada al teatro permite una libertad que en el ámbito académico es poco común»

Los dos años que siguieron a esa experiencia me dediqué a hacer un taller de experimentación escénica y fui becario de la Fundación Antorchas. Ahí pude conectarme con otros directores de teatro, lo que me permitió seguir trabajando e indagando en la articulación de estas dos esferas artísticas. Con cada director con el que trabajé la experiencia de lo sonoro resulta totalmente distinta.

Uno de esos directores fue Luis Cano. Con él primero hicimos mi proyecto de cierre del taller de la Fundación Antorchas, *Un quinteto*, que se presentó en el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC, 2003). A partir de ese momento trabajamos juntos en varios espectáculos, él como director y yo como música, componiendo y estando en escena, que es un rol que a mí me gusta mucho. *Niñas piden auxilio por el conducto de ventilación* fue una de las obras, que se presentó en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 2004; *Pelicano*, de Strindberg,

fue otra, que estuvo en el Portón de Sánchez en 2007. Cuando pienso en todos estos trabajos, considero que la relación con los actores fue buena. En general, tanto ellos como los bailarines me divierten mucho, pero he tenido la suerte de estar con actores sensibles a la escucha, que no se quedaban atados a un solo tipo de sonido. Cuando yo toco en escena, les aviso que voy a improvisar en gran parte y que, aunque la música va a ser de un mismo material, va a ir variando con los días, y en cada caso los actores se fueron adaptando sin problema.

Una experiencia de trabajo distinta pero igualmente enriquecedora fue *Mi querida*. En esa oportunidad, Rubén Szuchmacher me llamó para que le grabara fragmentos de Prokofiev para la obra de Griselda Gambaro que él estaba dirigiendo. Así lo hice, pero esa música no funcionó y finalmente terminé componiendo otra cosa. En aquella pieza yo no tocaba en escena, la música quedó grabada y se reproducía en cada función.

En la Fundación Antorchas conocí a Mariano Pensotti, y con él trabajé en su obra *Vapor*, para la cual hice la música y toqué en escena, en el Espacio Callejón en 2005/2006. Estuvo muy bueno porque hicimos muchas funciones y fue interesante poder repetir el trabajo. La repetición hace que la música nunca sea igual; además, en la repetición una puede imprimir pequeños cambios que la hacen mucho más vital. En la música contemporánea en general no se tiene la oportunidad de repetir los conciertos, se toca una o dos veces y ya está. Esa obra implicó estar tocando en escena más de un año. Cada función era completamente diferente, me gustó poder percibir eso y vi-



«El cruce de la música con otras artes, y en particular con el teatro, es fascinante. Creo que es un campo en el que todavía falta experimentar mucho»


virlo, con toda la adrenalina que implica poner el cuerpo en un espectáculo. Incluso me ponían un vestuario y eso me divertía un montón porque no es común en los músicos. Los músicos no suelen engancharse con la idea de un vestuario, siempre se visten de negro, algo que me parece tristísimo.


Después de *Vapor* trabajé con otra gente, en proyectos muy valiosos, en articulación con la poesía, con la danza. La última experiencia que tuve fue la de *Delmira*, de Silvia Agostino, dirigida por Antonio «Turco» Bax, en la Sala Estudio Apacheta, en 2011. El Turco me pidió que le hiciera una tormenta, ese fue el principio. Le hice una tormenta con sonidos de librería y se la di para los ensayos. A partir de ahí compuse otras músicas con el piano, tomé un leitmotiv que fui jugando libremente en la computadora y creé distintas melodías que le fui entregando para que usara en los ensayos. En esta obra los dos actores eran bailarines, por lo cual el vínculo que tenían con lo sonoro era especial. De este trabajo me encantó que el director jugara con la música que yo iba componiendo, con total libertad. También iba a los ensayos para ver cómo funcionaba y para inspirarme y componer otros fragmentos musicales. Ese fue el proceso, hasta que más cerca del estreno,

y a partir de cómo Bax había usado el material que yo le iba dando, fui recomponiendo mi música para que quedara fija en el espectáculo. Lo mejor de esa experiencia es que hubo una libertad total de ambos lados.

El cruce de la música con otras artes, y en particular con el teatro, es fascinante. Creo que es un campo en el que todavía falta experimentar mucho. Por un lado, desde la música es necesario desarmar esa especie de preconcepto según el cual pareciera que existen dos tipos de músicos: el que hace música para teatro y el que pertenece al mundo de la música que podríamos llamar «académica», y que no tienen nada que ver. Por otro lado, el público no está muy acostumbrado a escuchar, falta desarrollo auditivo, a la mayoría de los espectadores les cuesta armar el cruce, se quedan más con el relato y con la actuación. Y además, la crítica todavía tiene reparos para incluir al músico en el rol escénico, en lo dramático, cuesta mucho que puedan abordar esa totalidad, escriben en sus artículos «con la participación de», refiriéndose al músico. Todo esto es parte de una tendencia que en general existe en Argentina, una tendencia de compartimentar y anquilosar las artes: si hago música para teatro, no puedo hacer música contemporánea; si hago

música para cine, es otro estatus. Está lleno de prejuicios. Todavía hay que crecer un montón en el encuentro de las artes, pero sobre todo privilegiando la alegría de esa tarea, la diversión, en el pleno sentido de la palabra.

Volviendo al tema de la libertad, que mencionaba antes, a mí justamente lo que me gusta es que me den el texto sin condiciones sonoras previas. Porque así yo puedo hacerme un imaginario sonoro y a partir de eso entrar en conversaciones con el director, ir trabajando en la idea, en el diseño sonoro o la música, ir probando a ver si funciona o no en el relato total. Este juego de experimentación, de prueba, de creación, es para mí lo más maravilloso de todo. 

 **Ana Foutel.** Es pianista y docente dedicada a la improvisación y a la creación en colaboración con artistas de otras áreas como el video, la danza, el teatro, en y para la escena. Sus últimos trabajos los realizó con compositores electroacústicos, procesamiento de imágenes en tiempo real e improvisaciones con instrumentistas afines a su lenguaje. Publicó el libro *El otro piano* (2008) sobre técnicas extendidas en el piano, material que va difundiendo en diferentes instituciones musicales del país con clases y conciertos. www.anafoutel.com.ar



El teatro sonoro

Todos sabemos a qué se alude cuando se habla de *cine sonoro*, y hasta conocemos su fecha de nacimiento; 1927, *El cantor de jazz*. Sin embargo, ¿qué ocurriría si alguien preguntase: ¿cuándo comienza el teatro sonoro? El desconcierto que supondría ensayar una respuesta a esta pregunta se corresponde con el juego sintagmático que propone el título de esta nota que, en su imposibilidad de no ser lo que enuncia, resuena como el presagio de un bufonesco pleonasma.

Aún en la ausencia de texto o en la más despojada y ascética pantomima, el teatro ha sido siempre sonoro. Los roces de los cuerpos, el desplazamiento escénico y hasta el simple respirar de los actores, niegan toda posibilidad de vacío sonoro. Nacido del despliegue narrativo puesto en acto y movimiento, el teatro no puede sino, ser sonoro. Así, surgirá de inmediato otra pregunta: ¿qué ocurre entonces con el silencio? Tanto se ha dicho y escrito en teatro sobre el silencio; el *escénico*, el *dramático*, el *del texto*, etc. Pues bien, es que el silencio nada tiene que ver con la ausencia de sonido; sino que es una categoría del mismo. El silencio expresa allí, exactamente allí donde naufragaría cualquier fonema, cualquier golpe

o cualquier violín. El silencio rechaza cualquier representación y traduce lo intraducible. Puede habitar todos los gestos, la risa o el espanto, y puede exhibir una grieta en donde el mundo estalla; y es por eso que suena.

En teatro podemos diferenciar dos categorías sonoras muy claras: el cargado de intencionalidad y el que no lo está. Todos los **sonidos inevitables** y **casuales** que surgen en la escena (y también los que provienen de los espectadores) ingresan en una categoría ingobernable y aleatoria que supo hacer, en otros tiempos, las delicias de artistas y teóricos. Estos sonidos, obviamente, forman parte inexorable del teatro desde sus orígenes. Los **sonidos intencionales**, en cambio, expresan una estética y una toma de posición respecto del drama y, en un sentido pretendidamente aristotélico, conforman todo aquello que se da en llamar la *musicalidad* de un montaje teatral. En ocasiones, huyen de nuestra mirada y se ocultan en un bosque *acusmático* (voces en *off*, sirenas, truenos, emisiones radiofónicas o sonidos de cualquier índole provenientes de fuera de la escena, ya sea a través parlantes o por medio de cualquier vía), otras veces se llevan a cabo dentro de la

escena y frente a nuestros ojos, permitiéndonos así ser testigos de la fuente que los anima; rechazando en la franca y ostensible premeditación que los vuelve tan presentes e ineludibles, la posibilidad de cualquier azar (golpes o sonidos seriales que se realizan con el cuerpo o con objetos, gritos de expresa puntuación y marcación, maquinarias en escena o dispositivos que emitan sonidos específicos, singulares y recurrentes).

La última de las posibles formas que aquí citaremos en tanto aparición intencionada del sonido, la constituye un dispositivo autosuficiente; se trata de ese conocido artificio sonoro de base natural y culturalmente manipulado al cual llamamos comúnmente *música*.

La música para teatro, con sus múltiples procedimientos y categorías, supone un tema en sí mismo, y su tratamiento comportaría una extensión imposible de desarrollar en esta nota, pero baste saber que la música trae consigo una semántica propia, así como también una estructura y un tiempo que es de naturaleza exclusiva. Por tal motivo, cuando el elemento sonoro se incorpora a la trama escénica animado por un despliegue musical, se suma un estrato de gran magnitud en la



El cachorro de elefante.



El cachorro de elefante.



«...cuando el elemento sonoro se incorpora a la trama escénica animado por un despliegue musical, se suma un estrato de gran magnitud en la construcción del corpus total, lo cual supone una inexorable ampliación de los márgenes perceptivos y requiere, por parte del espectador, un aumento considerable en los niveles de atención».

construcción del corpus total, lo cual supone una inexorable ampliación de los márgenes perceptivos y requiere, por parte del espectador, un aumento considerable en los niveles de atención. Este incremento se pretende rico en tanto supone el reclamo de una escucha más sofisticada; sin embargo, es preciso evaluar los riesgos que comporta la presencia de la música al momento de rasgar el velo del *silencio escénico*.

«El cine de antes no era mudo, sino *silencioso*», afirmó oportunamente Jean Mitry, y si nos ajustamos a la denominación original *silent movie* (película muda), notaremos que en efecto, es así. Allí, los personajes gritan, lloran, e incluso «hablan» a través de textos impresos que interrumpen la acción; ocurre simplemente que no podemos oírlos. En tal sentido, este cine no es mudo sino que, durante el tiempo que

comporte la proyección, vuelve sordos a los espectadores. Sin embargo, sólo los vuelve sordos respecto de todo cuanto de sonoro ocurra en la pantalla, ya que una voluntad razonablemente obsesiva, ha decidido ubicar fuera de la *diégesis*, a un músico (usualmente un pianista) que ofrezca una bóveda de protección ante la angustia que trae consigo el silencio; y en este caso, la música ingresa en el drama como un intruso extravagante.

El cine es, en su lenguaje, hijo de la fotografía y del teatro, y tiene en la música a una sofisticada y añosa hermana. La genealogía del teatro es un poco menos precisa; pero contrario a lo que instala la creencia general, música y teatro no siempre son el uno con el otro. Puestos a observarlo con detenimiento, nos veremos obligados a aceptar que casi la totalidad del repertorio teatral occidental, se puede poner en escena sin música.

El equívoco surge por la recurrente presencia de la *danza* y la

canción en la historia del teatro; disciplinas éstas que, en efecto, sí guardan directa relación con la música. Pero de lo que estamos hablando aquí es de una música de función incidental y de naturaleza independiente; y que, en estrecha relación con la acción y con el drama, sea narración en sí misma sin necesidad de cantantes o bailarines. Si nos empeñamos en rastrear en el pasado las huellas de esta especie, sin duda las encontraremos, pero es importante señalar que el camino que conduce al estado actual de las cosas y conforma lo que en el presente denominamos *música para teatro*, se inicia de manera sistemática y más allá de cualquier eventualidad anterior, en el siglo XX.

La mención al cine en una nota dedicada al teatro, aparece para manifestar que la denominación *cine sonoro* alude a la tardía invención del *sonido sincronizado* respecto de las voces y de los sonidos que acontecen en la pantalla; en el teatro, en cambio, la sincronización sonora ha nacido con él. Aún en el eventual caso de que premeditada-





El nombre.



Chiquito.

«En todo despliegue escénico, y de no establecerse ex profeso lo contrario, la música debe saber residir en el territorio que le ha sido asignado, y debe siempre subordinarse a los requerimientos de la dramaturgia».

mente se decidiese eludir esa sincronización, el procedimiento resultaría de una intencionalidad tan ostensible y evidente, que se percibiría de manera inequívoca como algo que podríamos intentar llamar, *sonido sincronizada-mente desincronizado*.


Quienes componemos música para teatro sabemos que la relación que estrecha el músico con el director, es íntima y crucial. Se trata de un vínculo que puede traducirse en modalidades de trabajo muy diversas.

He conocido directores que confe- saban no tener idea alguna respecto de cuál era la música que requerían o esperaban (también otros a quienes les ocurría lo mismo pero no lo confe- saban), y otros que tenían situada de manera tan precisa lo que deseaban escuchar en tal o cual momento o escena, que en muchas ocasiones, era más sano recomendarles que renun- ciasen a la idea de una música original, y utilizaran a voluntad esa música con la que directa e inicialmente visualizaban su puesta; ya fuera que se tratase de Bach, de un *fox trot* o un tema de rock. La utilización de este recurso por parte de los directores no les confiere en modo alguno el rango de compositores, pero sí el de legítimos *musicalizadores* de su propio montaje.

Llegados a este punto, es necesario afirmar enfáticamente que si bien es el músico quien imagina y confecciona el objeto, en lo que a la sustancia estrictamente musical concierne, es esencial asumir que por encima de cualquier posición subjetiva respecto

de la jerarquía de las decisiones, es el director quien debe establecer dónde y cuándo interviene este objeto. En todo despliegue escénico, y de no establecerse ex profeso lo contrario, la música debe saber residir en el territorio que le ha sido asignado, y debe siempre subordinarse a los requerimientos de la dramaturgia.

Finalmente, y regresando al título de esta nota, detengámonos en el redundante e irónico bucle que allí se insinuó. Aún cuando el sonido se aleja de la significación, está siempre cargado de sentido, y lleva consigo la facultad de expresarlo. El sonido es un fantasma; y sólo revela su rostro ante quien asuma los riesgos y esté dispuesto a prestarle oídos.

Y hablando de fantasmas, despedá- monos escuchando las palabras que a su hijo, profiere el padre de Hamlet: «...*estos misterios de la eternidad no son para oídos de carne y de sangre ... ¡Atiende! ¡Escucha! ¡Oh, escucha!*» 

➔ **Gustavo García Mendy.** Es Licenciado en composición musical, egresado de la Universidad Católica Argentina. Se desempeña como instrumentista y compositor. Escribe música para teatro, cine y TV. Entre sus trabajos se destacan: *La Tulliveja* (1988) y *El Cuis cuis* (1989) de Emeterio Cerro; *Rutas y paisajes* (TV-1996/2002); *Una pasión sudamericana* (2005), de Ricardo Monti, y *El cachorro de elefante* (2009), de Bertolt Brecht, dirigidas por Ana Alvarado; *1810, Romance para títeres de los días de mayo* (2006), de Eva Halac; *15 minutos de gloria* (Cine/2007) de Ana Alvarado y Paula de Luque; *Naranja en flor* (Cine/2008), de Antonio González-Vigil; *Chiquito* (2008), de Luis Cano, *Último territorio* (2009), de Anne Habermehl, y *El nombre* (2010), de Jon Fosse, dirigidas por Analía F. García; *Rueda Adán por Buenos Aires con sus azules tapas* (2011), de Malena Marechal; *No más zetas* (2011/12), de Candelaria Sabagh. Es titular de las cátedras Lenguaje Sonoro I y II, en el Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional del Arte y dicta las asignaturas Medios Audiovisuales y Métodos de composición en música incidental en el Conservatorio Alberto Ginastera de Morón.



Club Amigos de Saverio

¿Qué beneficios tiene ser parte del Club Amigos de Saverio?

- 3 (tres) pares de entradas sin cargo para obras de teatro.
- 3 (tres) números a elección de SAVERIO Revista cruel de teatro llegarán a tu domicilio.
- La Guía del Estudiante de Artes escénicas 2011 irá de regalo en el primer envío.

Todo por solo \$100

+ información: (011) 4586 3599 • amigosdesaverio@hotmail.com
www.revistasaverio.blogspot.com • www.revistasaverio.jimdo.com

Amanda vuelve



Sábados, 23:15 hs
Timbre 4. Boedo 640, C.A.B.A.

Cartas de amor en papel azul



Sábados, 20:00 hs
Andamio 90. Paraná 660, C.A.B.A.

Chau Misterix



Viernes, 23:00 hs
El Tinglado. Mario Bravo 948, C.A.B.A.

Consideraciones acerca del animal doméstico



Jueves, 22:00 hs
Teatro del Abasto.
Humahuaca 3549, C.A.B.A.

Cuando callan los patos



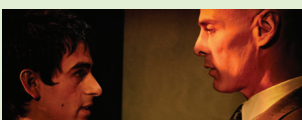
Sábados, 20:30 hs
Ciudad Cultural Konex.
Sarmiento 3131, C.A.B.A.

Cyrano, un caballero en la sombra



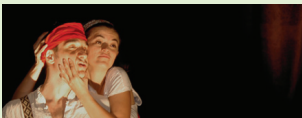
Domingos, 18 hs
Andamio 90. Paraná 660, C.A.B.A.

De hombre a hombre



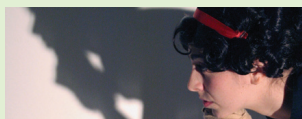
Domingos, 20:30 hs
Taller del Angel. Mario bravo 1239, C.A.B.A.

El gigante Amapolas



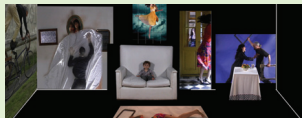
Domingos, 21:00 hs
ElKafka. Lambaré 866, C.A.B.A.

Hámster



Viernes, 21:00 hs
Belisario Club de Cultura.
Av. Corrientes 1624, C.A.B.A.

Hombre rebobinado



Viernes, 20:30 hs
Sala Loft. Jorge Newbery 3571 1º 7, C.A.B.A.

La cita



Jueves, 21:00 hs
ElKafka. Lambaré 866, C.A.B.A.

La teoría de la mariposa



Domingos, 19:00 hs
Paseo La Plaza, Espacio Colette.
Av. Corrientes 1660, C.A.B.A.

Mi vida con Perón



Sábados, 21:00 hs
El Deguace Teatro. México 3694, C.A.B.A.

No trates de ser Eva



Viernes, 21:00 hs
Teatro La Fábula. Agüero 444, C.A.B.A.

Otros gritos



Viernes, 22:30 hs
Teatro del Pueblo.
Roque Sáenz Peña 943, C.A.B.A.

Parte de este mundo



Viernes, 22:30 hs
Puerta Roja. Lavalle 3636, C.A.B.A.

Plantas secas en la calle White



Domingos, 20:30 hs
Abasto Social Club. Yatay 666, C.A.B.A.

Preguntá antes de abrir



Viernes, 21:00 hs
El Deguace Teatro. México 3694, C.A.B.A.

Señorita Julia



Domingos, 19:00 hs
El Extranjero. Valentín Gómez 3378, C.A.B.A.

Sucede lo que pasa



Domingos, 20:45 hs
Teatro El Cubo. Zelaya 3053, C.A.B.A.

Un ovillo con Pelusa



Sábados y domingos, 16:00 hs
Centro Cultural de la Cooperación.
Av. Corrientes 1543, C.A.B.A.

Viene sucediendo



Sábados, 21:00 hs
Timbre 4. Boedo 640, C.A.B.A.

Apoyan esta iniciativa

Ayni
Comunicación

fs)) flavia salvatierra
PRENSA & COMUNICACION

S.P. Silvina Pizarro
prensa + comunicación

simkin&franco
estrategias de prensa y comunicación

TEHAGO LAPRENSA

Las de Barranco

de Gregorio de Laferrere



Dirección: Zaida Mazzitelli

Taller del Ángel

Mario Bravo 1239

Reservas: 4963-1571

Viernes 21hs

Descuentos estudiantes
y jubilados

lasdebarranco.blogspot.com.ar
[facebook.com/LasDeBarrancoDeGregoriodeLaferrere](https://www.facebook.com/LasDeBarrancoDeGregoriodeLaferrere)