

SAVERIO

revista cruel de teatro ●

Publicación especializada en Artes Escénicas / DISTRIBUCIÓN GRATUITA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES / BIMESTRAL / AÑO 5 N° 19 / NOVIEMBRE 2012

Escenario sin límites

Explorando el lenguaje
del teatro callejero



Colaboran: Araceli Arreche, Laura Martín,
Mariano Gedwillo, Alfredo Perusso
y Héctor Alvarellos.

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 \$150

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

2070 Un mundo sin agua

Miércoles 21:30 hs
Teatro El Cubo. Zelaya 3053, C.A.B.A.



Bigolates de Chocote

Domingo 11 de noviembre 17.00 hs
Ciudad Cultural Konex
Sarmiento 3131, C.A.B.A.



Cotidiano, una historia de amor imposible

Sábados 23:00 hs
Ciudad Cultural Konex
Sarmiento 3131, C.A.B.A.



Domingo, puchero. Bestiario inédito

Domingos 20:00 hs
Teatro Calibán. México 1428, C.A.B.A.



Dos mil horas

Sábados 22:30 hs
NoAvestruz. Humboldt 1857, C.A.B.A.



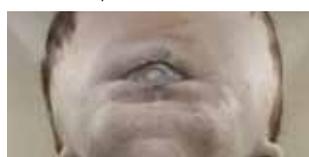
El Almirante

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



El barro se subleva

Sábados 21:00 hs
Teatro Calibán
México 1428, C.A.B.A.



El Otro Judas

Viernes 20:30 hs
Sala Solidaridad del Centro Cultural de la Cooperación
Av. Corrientes 1543, C.A.B.A.



Espectros

Sábados 22:00 hs
Centro Cultural de la Cooperación
Av. Corrientes 1543, C.A.B.A.



La Bañera

Sábados 22:00 hs
El Temenos Teatro. Av. Gaona 1880, C.A.B.A.



La voz de la sirena

Domingos 20:15 hs
Centro Cultural de la Cooperación
Av. Corrientes 1543, C.A.B.A.



Psicología barata, para una familia berreta

Viernes 23:00 hs
Teatro Del Artefacto
Sarandí 760, C.A.B.A.



Subte

Domingos 21:00 hs
Espacio Urbano
Acevedo 460, C.A.B.A.



Un lugar tan pequeño o un pequeño lugar

Viernes 20:15 hs
Centro Cultural de la Cooperación
Corrientes 1543, C.A.B.A.



Apoyan esta iniciativa:



prensa@aynicomunicacion.com.ar



pizarrosilvina@ciudad.com.ar

Sonia Novello
prensa y comunicación

soniaveronovello@gmail.com



tehagolaprensa@sion.com

STAFF

SAVERIO Revista cruel de teatro,
Año 5, Nº 19, Noviembre 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, Gabriel Moreira.**

Director/Propietario: **Gustavo Omar Urrutia**

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

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:

nazca

Nº de registro de la propiedad intelectual: 5007922
ISSN: 2250-6470

Esta revista cuenta con el apoyo de:



Ministerio de Cultura - GCBA



Instituto
Nacional
del Teatro



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

Agua para Alejandra

Fotografía: Maren Henke. **Actuación:** Agustina Montiel, Clara Murgjia, Lucila Németh, y Nicolás Deppetre. **Dirección y dramaturgia:** Florencia Berthold. **Funciones:** Viernes, 21:30 hs. El Grito, Costa Rica 5459, C.A.B.A.

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

TU OBRA EN LA TAPA 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



4

El Teatro Callejero.
Arte, oficio y revuelta
POR ARACELI MARIEL ARRECHE



6

¡Prohibido pisar el césped!
POR LAURA MARTÍN



8

En busca del código
MARIANO GEDWILLO



10

Génesis de un grupo callejero
POR ALFREDO PERUSSO



12

Teatro Callejero una
Opción Estética
POR HÉCTOR ALVARELLOS

Te podés encontrar con SAVERIO en:

Abasto Social Club • AbrancanCHA • Abre Teatro • Actors Studio • Andamio 90 • Apacheta Sala/Estudio • Beckett Teatro • Brilla Cordelia • Buenavista Estudio • C. A. de Teatro Ciego • Café Muller • Calibán • Cara a Cara • CELCIT • Centro Cultural Fray Mocho • Centro Cultural Guapachoza • Centro Cultural Tadrón • Chacarerean Teatro • Club Cultural Matienzo • Club de Teatro Defensores de Bravard • Colonial Teatro • Cualquier Lado Teatro • Delbordo Espacio Teatral • El Brio • El Crisol • El Cubo • El Desguace • El Espión • El Excéntrico de la 18 • El Extranjero • El Fino Espacio Escénico • El Galpón Multiespacio • El Grito • El Laberinto del Cíclope • El Paraíso • El Piso • El Portón de Sánchez • El Temenos • El Tinglado Teatro • El Vitral • Elefante Club de Teatro • Elkafka Espacio Teatral • EMAD (Sedes Sarmiento y Jufre) • Entretelones • Espacio Callejón • Espacio Cultural Pata de Ganso • Espacio Cultural Urbano • Espacio de Teatro Boedo XXI • Espacio Ecléctico • Espacio Escalada • Espacio Faro • Espacio TBK • Espacio Zafra • Garrick Arte Cultura • Granada • IFT • Habitádonos • IUNA Artes Dramáticas (Sedes French y Venezuela) • Korinthio Teatro • La Carbonera • La Carpintería Teatro • La Casona Iluminada • La Playita • La Ramhería • La Ratonera Cultural • La Tertulia • La Voltereta • Ladrán Sancho • Librería Guadaluquivir • Librería Vive Leyendo • Machado • Margarita Xirgu • No Avestruz • Oeste Estudio Teatral • Ofelia Casa Teatro • Pan y Arte • Paraje Artesón • Patio de Actores • PETRARTE Teatro • Polonia Teatro • Primer Piso Arte • Querida Elena • Señor Duncan • Sportivo Teatral • Teatro Anfitrón • Teatro Cabildo • Teatro Cervantes (Biblioteca) • Teatro del Abasto • Teatro Del Artefacto • Teatro Del Pasillo • Teatro del Perro • Teatro del Pueblo • Teatro del Sur • Teatro El Búho • Teatro El Duende • Teatro El Piccolino • Teatro Gargantúa • Teatro La Máscara • Teatro Payro • Timbre 4 • Universidad Pop. de Belgrano • Vera Vera Teatro



El Teatro Callejero. Arte, oficio y revuelta

La experiencia del hoy llamado Teatro Callejero nos ofrece como antecedente una vasta cartografía en el repertorio de formas que la historia del teatro occidental ha entregado a lo largo de los siglos que involucran a su tradición. Son múltiples los testimonios de experiencias en *espacios abiertos* —plazas públicas, calles— y de actores que, como *cuerpos de trabajo*, manifiestan un lenguaje propio, un repertorio de formas expresivas para trabajar en la *intemperie*.

El teatro en la calle fue y es, una forma vinculada a lo popular, ligada en la mayoría de los casos al humor (y sus múltiples registros) y en fuerte oposición con la cultura oficial en tanto su capacidad de *desbarajuste*. Una modalidad teatral marginada durante mucho tiempo tanto por las instituciones culturales gubernamentales, como por los medios de información (que respondían a ciertos cánones de *calidad*) y por el propio medio teatral. Su visibilidad historiográfica aún hoy es producto de la ligazón con lo político y su sentido de lo social, y no por las cualidades expresivas y vocación poética, que como actividad artística evidencia, es por eso que celebro el presentar éste número de SAVERIO.

Hoy al igual que el arte en general, el teatro está por doquier, su centro no está en ningún sitio y su periferia es indecisa. Esta *porosidad* de las marcaciones así como el *eclecticismo* en los gestos artísticos característicos de nuestra época hace de la calle —el espacio de lo público— un espacio *intervenido* por diversas prácticas artísticas que lo eligen en tanto ámbito destino. El teatro callejero es parte de esta cartografía compleja, es una de las diferentes teatralidades que lo cruzan con las que comparte el fundamento de un re-

clamo: una *nueva mirada espectadorial*.

Ante esta pluralidad se nos hace necesario, entonces, volver a los fundamentos de la modalidad como práctica específica, así como el documentar sus prácticas contemporáneas.

En el presente la realidad del teatro, su multiplicación en espacios no convencionales (hospitales, cárceles, etc.) y la convivencia de una práctica —en tanto lenguaje— compartida con otras teatralidades, como por ejemplo la del Teatro Comunitario, hacen que las definiciones y descripciones de los ochenta sólo oficien de punto de partida y exijan una actualización imprescindible¹.

El Teatro Callejero *elige* la calle para su práctica escénica² y busca hacer del público accidental un espectador³. Ambas elecciones están sustentadas en un principio ideológico de base: la democratización del lenguaje y del espacio. Como lo afirma el Grupo *La Runfla* en el último Encuentro Nacional de Teatro Callejero de Grupos (2009), la práctica escénica es

(...) un desafío artístico, profesional e ideológico; y la ejercemos como un derecho. Amamos nuestra práctica escénica en la calle, en ese difícil y áspero territorio en disputa, pues nos mueve la convicción de poder encontrarnos con nuestros semejantes para celebrar este rito ancestral del teatro en un espacio que es de todos, con la apropiación del mismo desde un uso responsable; tal es nuestra interpretación de lo público. (Arreche, 2010)

Si bien todo espacio no convencional enfrenta a sus agentes productores con el problema de la planificación de las estrategias necesarias en la búsqueda de garantizar el encuentro, la designación del lugar destinado a la escena y su correlato —el destinado a la actividad espectadorial— una vez fijado, se vuelve convención. Este principio no

se verifica en la calle. Daniel Conte —actor de *La Runfla* y director de *Tierra Verde*— lo reconoce al afirmar que en el teatro callejero «(...) no existe lo establecido. Y es así, porque el vínculo entre actor y espectador se produce en estado puro. No hay convención en la mayoría de los casos y si la hay ésta se puede abandonar cuando se quiera.» (Alvarellos, 2007: 147)

El teatro callejero se sirve de un repertorio de procedimientos expresivos para jugar un acontecimiento en *permanente riesgo*⁴, un hecho donde el contrato implícito entre actor-espectador se renegocia permanentemente para que exista el *convivio*⁵.

La calle no puede ser apropiada por el hecho teatral. Su naturaleza pública no sólo condiciona los procedimientos expresivos, estéticos, técnicos e ideológicos sino que rivaliza con la naturaleza del *acontecimiento teatral* de tal modo que es en ese juego inestable —entre lo representacional y lo presentacional, de la ficcionalización a la esfera del trabajo— donde se funda la identidad de la *teatralidad poiética callejera*. «(...) Hace falta una violencia del signo para que se imponga al nivel de interferencia que en la calle es alto.» (Paco Redondo)⁶

Desde sus propias lógicas, la calle se resiste al diálogo entre la *creación fundadora* —la de los artistas— y la *creación dirigida* —la de los espectadores— durante el *convivio teatral*⁷. Roberto Uriona del grupo *Diablolmundo* lo registra al distinguir entre el hacer teatro callejero y el hacer teatro en la calle, «Una cosa es montar algo al aire libre y hacer un ruedo, y otra cosa es tomar todo lo que está en la calle y hacerlo parte del espectáculo», el quehacer «exige una decisión estética.» (Alvarellos, 2007: 151)

ciertos principios sobre los que se diseñaría la poética del teatro callejero.

• **EL ESPACIO PÚBLICO COMO OPCIÓN IDEOLÓGICO-ESTÉTICA.** El trabajo en espacios públicos brinda a los creadores la posibilidad de sincerarse, la libertad de decir, no mediada por compromisos políticos o económicos que rigen a espacios institucionales, ya sean públicos o privados.

El teatro callejero favorece la democratización al dar acceso a toda persona, independientemente de sus posibilidades económicas o culturales, al hecho teatral.

La ocupación del espacio común permite la libertad de expresión y de participación como público. En este sentido, el teatro callejero se presenta como garantía de horizontalidad entre artistas y público; al romper las jerarquías sociales disminuye la posibilidad de fetichización del artista.

• **EL ACTOR COMO CUERPO PERMEABLE A LA CONTINGENCIA.** La naturaleza del convivio teatral exige un actor entrenado —con habilidades y técnica—. En tanto cuerpo soporte y garantía de la experiencia concentra sobre sí la construcción del entramado escénico. Recuperando el espacio de la reunión activa y productiva con el otro; de restaurar el ámbito de encuentro como generador de proyectos.

• **EL PÚBLICO COMO CELEBRANTE.** Centro de preocupación para la mayoría de los grupos, se busca hacer del público un espectador activo, que participe de la representación como si ésta fuera una celebración en el sentido bajtiniano del término, que no se vea forzado a ella sino que se entregue de manera gozosa.

Dentro de las teatralidades que intervienen el espacio público (*teatralidades sociales* y *teatralidades poiéticas*) el teatro callejero se funda en la querrela entre *vida* y *arte* y vale las voces reunidas en el presente número de la revista para dar cuenta de ello. ■

➔ **Araceli Mariel Arreche.** Es dramaturga y Licenciada en Artes (de la Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como Profesora universitaria en el área de Cine y Teatro en varias universidades nacionales. En el área de investigación participa en el AICA (Área de Investigaciones en Ciencias del Arte) y entre varios proyectos

se destaca su investigación sobre teatralidad mapuche becada por el Fondo Nacional de las Artes. Y sus últimos libros sobre el teatro en espacios abiertos *CUERPOS A LA INTEMPERIE I y II*. Fondos documentales sobre el Teatro Callejero de Grupos. Como dramaturga en el 2005 obtuvo la mención especial y publicación del premio María Teresa León a dramaturgia femenina (España) por su obra: *Notas que saben a olvido*, pieza estrenada en el Teatro Payró en diciembre del mismo año. Entre sus últimos trabajos, se destaca *Boulogne (2010 – 2011)* escrito en colaboración con Selva Palomino y Gilda Bona; y dirigida por Manuel Callau en el ciclo *Teatro x la Justicia* en el Tadrón (2011). Actualmente trabaja sobre la puesta de Quinoas obra que nace del proyecto: «Voces de la historia, vientres de la memoria», Beca Nacional de Creación en Teatro 2010, por el Fondo Nacional de las Artes.

[1] El acercamiento y participación en el año 2003 y en el 2009 en el 2do y 5to Encuentro Nacional de Teatro Callejero de Grupos en Parque Avellaneda nos permitirá llevar adelante la indagación en este sentido, sirviéndonos de las diferentes manifestaciones de los grupos. Los grupos profesionales que se presentaron en los encuentros mencionados son: Teatro a la Intemperie, Brazo Largo, El Bavastel, La Runfla, Oxo Teatro, Caracú, El Recicla, Tierra Verde, Fugaditelón, y Elenco Estable —todos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires—. El Baldío (Palomar), TercerCordónTeatro (Moreno)—de la provincia de Buenos Aires—. Kasalamanca (Río Negro), La Tramoja (Santa Fe), La Pericana (Mendoza), La Rueda de los Deseos (Mendoza) y los grupos Tecal y Ensamblaje invitados de Colombia. Si bien todos ellos cuentan con diverso tipo de experiencia en común y diferentes formaciones, todos dan cuenta de un fuerte compromiso con el trabajo colectivo, con lo social, y con el teatro como experiencia estética y modo de vinculación del arte con lo social-político. [2] Es aquí donde creemos reconocer el fundamento de una teatralidad distinta al teatro comunitario en tanto éste último elige la práctica escénica para decir sobre lo público. [3] Subrayamos la condición de pasaje: de público a espectador en tanto fundamento de la estructura convivial que pone de manifiesto la indagación sobre ésta teatralidad y que buscamos aquí desarrollar. [4] Un riesgo mayor al que como acontecimiento aurático tiene el teatro, que se funda en la intervención de la calle. [5] Entiéndase por convivio a: «(...) la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana». (Dubatti, 2008: 28) [6] En: Alvarellos, Héctor. 2007 *Teatro Callejero en la Argentina 1982 -v 2006*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo: 154. [7] Dentro de la naturaleza diacrónica y sincrónica del convivio, llamamos convivio teatral «(...) al momento en que efectivamente se reúnen en el espacio y el tiempo, de cuerpo presente y en relación de proximidad los artistas y los espectadores». (Dubatti, 2007: 67) [8] Energía es un término de traducción compleja, que debe «ser llenado de virtualidad operativa». La pensaremos aquí como aquella cualidad que posee el actor de «estar en trabajo.» [9] En especial la apropiación del código enérgico de actuación. Véase a Marcos De Marinis, 1997: 137-141 [10] En tanto cuerpo que se diferencia de la vida cotidiana por el pasaje ontológico que implica al instalar otro régimen del ser en el ente poético, generando expectación y zona de experiencia y subjetividad singulares. (Dubatti, 2007: 179) [11] Organizado en: ARRECHE, Araceli. 2010. *CUERPOS A LA INTEMPERIE*. Fondos documentales sobre el Teatro Callejero de Grupos, Buenos Aires, AINCRIT.

El cuerpo del actor de calle se vuelve una entidad diferenciada aún antes de buscar una significación determinada, el equilibrio natural es rechazado y el actor interviene en el espacio con un equilibrio de *lujo*, un equilibrio inestable, complejo y con un alto costo de energía.⁸ Se trata de un *actor-animador* (Grupo *El Recicla*) capaz de movilizar al público y atraer su atención en espacios abiertos. Un *actor-artesano* (Grupo *La Runfla*) que trabaja paciente y profundamente con su principal instrumento, el cuerpo, para indagarlo y transformarlo en la creación de su personaje. Un *callenauta* (Grupo *Tecal*) en tanto tiene que estar al acecho, ser un observador de la calle, navegarla para intervenir en ella. Para esto, el actor callejero suma al entrenamiento otras estrategias orientadas en un mismo sentido, por un lado la «adquisición de habilidades y destrezas»: uso de fuego, zancos, acrobacia, malabares e instrumentos musicales. Por otro la utilización dramática de aparatos, objetos y máscaras.

Por fuera de la heterogeneidad de estilos que lo circulan, el teatro callejero sigue haciendo del sincretismo uno de los rasgos de su poética. Sus espectáculos condensan técnicas del clown, del bufón y de otras teatralidades tales como el circo, la murga, y la comedia del arte⁹; de una amplia tradición teatral que tiene como centro al actor. Un cuerpo *exaltado*, que hace de la trasgresión conciente su voluntad de juego, voluntad de transformarse de cuerpo *poético* a cuerpo *poiético*¹⁰.

Recuperando un trabajo sistemático realizado durante estos últimos años¹¹ y tomando las voces de los propios creadores —en tanto fuentes orales— al momento de pensar su praxis podemos, a modo de sumario, enumerar

¡Prohibido pisar el césped!

El bosque sería muy triste si sólo cantaran los pájaros que mejor lo hacen.

Hacia mucho frío y estaba en la Quebrada de Humahuaca... ¡Qué digo frío, me estaba congelando!... era julio de 1994 y estaba con mi grupo, El Baldío Teatro. Entre tantas cosas que nos habíamos propuesto, se encontraba la inquietud de hacer teatro en un espacio que no fuera el convencional. Inmersos en una cultura distinta, necesitábamos probarnos en una situación diferente a la sala tradicional en la que el espectador paga su entrada para verte.

Fue así como me encontré haciendo teatro callejero por primera vez. Preparamos una *parada de calle* en la plaza de Tilcara, bajo la consigna *armar situaciones de a dos actores*. Con mi compañero elegimos el juego de huir y chocarnos... buscarnos y no encontrarnos. Sabiendo que las acciones debían ser ampliadas y proyectivas, jugamos como dos payasos, inevitable influencia de mi paso por la Escuela de Circo Criollo de los hermanos Videla y de las clases con Claudio Gallardou. La gente pasaba. Los niños sonreían preguntando... «¿llegó el circo señorita?»...

Banderas, personajes, tambores y zancos, el paisaje, una pequeña rutina y cientos de indescriptibles rostros en mi retina construyeron mi primera experiencia de teatro callejero y la certeza de que para mi labor teatral, ya nada iba a ser igual.

Hacer teatro de calle te obliga a una creación constante que se da, valga la redundancia, en el hacer. Aún con mucho ensayo, uno sabe que estará presente ese margen de improvisación (que es al mismo tiempo investigación y resultado) del que sólo saldremos airosos con los 5 sentidos funcionando al 100%. Entonces, ¿cómo ganar la atención en un ambiente natural-

mente disperso? ¿Cómo inventar de la nada mi público? Es aquí donde debo recortarme del total y lograr ser la *figura*, ganar ese protagonismo sobresaliendo del fondo. Para ello, a mi modo de ver, un artista necesita un gran entrenamiento y la aplicación de cierta técnica.

Es decir, no manejás el clima, tampoco los perritos que cruzan y te recuerdan que ese es *su* lugar. No controlás un chico que, cerca de Navidad, te tira un petardo a tres metros tuyo; ni los bebés, que lloran; ni las señoras, que se disponen a verte pero de pronto descubrieron que tenían algo para charlar... ¡entonces, conversan! Ni al que vende helados, que se escurre entre la gente porque quiere vender, después de todo es su trabajo... ¿y vos? Vos estás *haciendo teatro*. Ese espacio que uno ocupa (en caso de lograrlo), es de uno por un ratito. A su vez, ensayando en algún rincón de tu cuerpo, hay una improvisación acompañando un buen porcentaje de tu trabajo. El imprevisto sigue siendo *el imprevisto*, pero sabemos que va a aparecer, con lo cual, tenemos una parte de la batalla ganada.

MI GRAN MAESTRO: EL AQUÍ Y AHORA

«—¿no vio un señor grandote?... ¿con un moñito?... que tenía que venir acá y no vino...» es el único texto que tiene *La Novia*, el personaje de calle que más quiero y con la que más me divierto recorriendo festivales, plazas, calles de mi país y del extranjero. Ella cuenta con una breve acción y ese texto, su simple historia. Fue con ella que, en el año 1998, en medio de una sesión de la ISTA, continué cargando más preguntas en mi mochila de actriz.

La consigna era: quienes tengan al-

gún clown para presentar nos juntamos a las 15:00 horas en tal lugar. *La Novia* para mí es una payasa, no un clown, pero bueno, ahí estuve. El lugar era la cima de un monte al lado del castillo en donde se realizaba esta sesión, a unos 150 km de Lisboa. Un lugar hermoso para hacer un picnic... ¡pero absolutamente desolado para hacer teatro! Ni público, ni posible público, ¡ni un árbol había! Siendo una convocatoria al margen del cronograma del encuentro, no era obligatoria. Resultado: cuatro actores, la naturaleza y yo, sin escapatoria. Llegó, entonces, mi turno y presenté a *La Novia*... con sus dos textos, sus pequeñas acciones, que se multiplicaron en miles de pequeñas acciones en una improvisación que tuve que desarrollar para sostener mi presentación.

Fue ahí, donde entendí las tantas cosas que luego intentaría poner en práctica en mis trabajos y, al momento de transmitir, en mis seminarios. Otra manera de entender, no con la razón sino con el cuerpo, que en medio de la inmensidad en la que me hallaba, debía generar un recorte de mi figura; que proyectar no era solo ampliar mis acciones; que un stop y una mirada podían tener más presencia que un alarido. Encontrarme con no estar en la calle, que tampoco estaba el heladero, que no había perro que cruzaba mi escenario y que todo lo entendía en los minutos que improvisaba.

Estaba en un espacio no convencional. Ante el riesgo de que mi voz pudiera ir para cualquier lado, necesitaba optimizar mis recursos y posibilidades para lanzarla como una flecha teledirigida. No podía fallar. Aprendí, entonces, que cuanto más inabarcable era el espacio, más debía concentrar, precisar y potenciar mis acciones. Sobre



todo, comprendí que mi voz era una acción, mi acción vocal.

Entender fue en ese momento *hacer*. Dejar que el cuerpo piense, accione y se recorte, destacándose en tanta inmensidad. Claramente, ese espacio *no convencional* que no era sala, no era salón, no era calle, no era subte, sino diez minutos de improvisación, fueron mi gran maestro.

TEATRO PARA ESPACIOS NO CONVENCIONALES

Teatro para espacios no convencionales, este es el nombre con el que más identifico mi camino. Hemos *sacado* de la sala muchas puestas del grupo: *a río Revuelto*, *Los viajeros del arca del Argentum Opaco*, *Fría como azulejo de cocina*. Todos ellos han dejado el espacio tradicional para adaptarse a calles, callejones, patios, jardines, grandes plazas, plazuelas, estaciones de tren abandonadas (en Córdoba), caballerizas devenidas en salones para la cultura (en Humahuaca) y hasta castillos medievales reciclados de festivales europeos. Incluso *Amobal*, nuestro más antiguo espectáculo diseñado para espacios abiertos, todavía sigue robando sonrisas por ahí...

El Festival de la Víspera, que organizamos de forma ininterrumpida desde 1997, se convirtió también en una gran escuela para nosotros. Su característica es la utilización de espacios abiertos como plazas, callecitas y también salones de colegios, bares, terrazas o la vereda del vecino que le toque. El arte saliendo a la calle, el arte invadiendo durante tres días nuestra ciudad. Fueron 15 años de un paulatino trabajo de conquista del espectador. Un gran despliegue de las más heterogéneas formas artísticas, en donde nuestro trabajo creativo tuvo eje en la com-

binación y recorrido de los diferentes grupos en el abanico de posibilidades espaciales.

VOLVER A ESTAR EN LA CALLE...

En la actualidad, el espacio *callejero* ha perdido el protagonismo del juego, la tranquilidad de su disfrute. Estar en la calle pareciera ser sinónimo de estar *en peligro*. Ya no encontramos, en las noches calurosas de verano, a los vecinos tomando mate en camiseta ni a los pibes jugando en la vereda. Nuestros niños no disfrutaban las incursiones en bicicleta por el barrio, en donde el único límite era la hora en que teníamos que volver a casa a tomar la leche. El mundo que nos toca vivir hoy, es otro. Pero, el mundo que como artistas debemos rescatar es el de siempre: el de los sueños, la magia, la alegría. El mundo del pibe jugando en la vereda, a la bolita, al ring raje.

De alguna forma, en lo que creo profundamente es que el teatro de calle, de espacios no convencionales, arte tan particular, popular e irreverente puede devolvernos lo mejor de nuestra infancia. Esos años en que nuestra mirada era una herramienta poética, en donde todo lo que nuestros ojos tocaban se transformaba en arte. ■

➔ **Laura Martín.** Actriz fundadora de El Baldío Teatro. Instructora de los seminarios: «Prohibido pisar el césped» (sobre su trabajo de

investigación en espacios no convencionales) y «Desandando la sonrisa» (sobre el proceso creativo para abordar el humor). Se desempeña como profesora del Instituto Universitario Nacional del Arte: Actuación I y II, cátedra Medrano y en los talleres de teatro en extensión universitaria de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Obtuvo una beca en 1998 para participar de la XI sesión de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) en Portugal. Integra el staff pedagógico de El Séptimo, Red de Teatro. Como actriz realizó más de 20 espectáculos entre ellos: *Fría como azulejo de cocina*, Mención mejor espectáculo de Humor Festival Iberoamericano, Mar del Plata, 2008; *Cartas de palabras sin eco*; *Memory Mouse*; *La Fragua*; *Sueños de Serenata*, con los que ha recorrido, junto a El Baldío numerosos Festivales en Europa y Latinoamérica. Actualmente prepara un trabajo unipersonal a estrenar en 2013.



En busca del código

Cuando empiezo a crear un espectáculo primero debo pensar si será para teatro de la calle o si será presentado en un ambiente cerrado. ¿Por qué?, para no forzar imágenes. A veces se hacen cosas que ensayadas en un espacio cerrado se ven muy bonitas, pero después en la calle se pierde y si el actor no está completamente metido en lo que está haciendo la comunicación se corta.

En la sala de teatro hay una convención establecida. La gente se acerca al teatro, adquiere una entrada y se sienta expectante a ver la función. A diferencia del teatro de la calle, en donde el actor debe captar el interés de las personas. Ya que la mayoría de las veces, sólo una parte del público asiste porque se enteró que habría un espectáculo, el resto hay que intentar atraparlos. Por eso es necesario «el pensar teatro para la calle».

Además, en la calle la frecuencia de la comunicación tiene que ser alta, con imágenes concretas. Los relatos de situaciones importantes son como agiornamientos de una historia, pero la introducción a esta tiene que ser clara. El público debe poder leerla porque si en algún momento no escuchó una parte, porque el actor no usaba micró-

fono y estaba más alejado, se convierten en relatos. Pero la parte importante de la historia la gente se la tiene que poder llevar, aunque sea en imágenes, para que después en la casa la entienda, la reflexione.

Otra característica es que el lenguaje callejero requiere el estar abierto a intervenir el espacio; aunque traigas toda una estructura con escenografía. Como vos te movés todo el tiempo y los escenarios cambian, para armar la obra hay que tener cosas concretas y adaptarlas al espacio. Porque un día tenés un árbol y creás un motón de situaciones que tienen que ver con él, pero luego al otro día y en otro escenario, ese árbol ya no está.

Puede pasar que el espectáculo está muy claro en un montón de aspectos pero en un lugar ruidoso no funciona, y en estos casos hay que buscar el espacio. Por ejemplo, hay obras que no son para un espacio de plaza céntrica y eso hace imprescindible pensar el lenguaje que se va a usar, mirar el espacio, oír los sonidos.

Cuando uno está en la calle está sujeto a intromisiones del afuera, de los autos que pasan, los pájaros que vuelan, la sirena de un auto de bomberos... y para que todo eso no se pier-

da hay que pensar en un espectáculo de calle que, en cierta medida, pueda absorber todo eso. De lo contrario estás viendo una obra y de repente empiezan a suceder cosas del exterior que llevan tu atención y al retomar la función empezás a pensar en qué dijo el actor, terminás por perder el hilo de la historia y te aburrís.

Yo, al hacer clown, a veces cuento historias y a veces es sólo el estado del personaje. El inicio lo dejo libre porque creo que tanto el actor, como el clown o el músico, cuando entra en un espacio abierto primero tiene que conectar con el público, entender el código. No puedo llegar con toda mi verbosidad sin establecer el código con antelación. Por eso, el principio es como que siempre lo estoy modificando, después, cuando ya me conecté con la gente y logré un ambiente, va toda la función.

Slava Polunin, un payaso ruso que en su espectáculo nunca habla -a veces tararea y hace algunas onomatopeyas pero no mucho más que eso-, en una presentación que hizo en un importante teatro de la calle Corrientes salió con una escoba a barrer, bailó dos compases, se dió vuelta y frente al público dijo: «Tango», como con



añoranza; en ese momento la gente desbordó. En este caso, lo que intento destacar es cómo el artista le dedicó un tiempo de su trabajo a mínimamente conocernos.

Como lo que hago actualmente tiene una parte de improvisación y me presento en teatros grandes así como en los barrios más perdidos, en cada lugar encuentro un código que no debo pasar por alto. El espacio callejero está bueno intervenirlo y utilizar las figuras que nos son comunes.

Esto me di cuenta especialmente al viajar, porque si yo no bajaba el ritmo de mi hablar porteño en ciertos lugares de Centroamérica no me entendían. O cuando uno trabaja para niños, sin utilizar el acento añorado, uno lo que hace es modificar el tono, el ritmo... buscás el código.

Mi espectáculo Cronopio tiene una estructura que es bien callejero y cuando lo muestro en salas la mitad de la obra cambia. Aprovecho el principio y el final para utilizar todas las herramientas de un teatro. Si bien es cirquero, no tiene la parte de pedirle a las gente muchas palmas, y aquí hago un alto para advertir que hay una falsa creencia que entiende al teatro callejero como sólo el arengue «he he he» y en realidad tiene mucho más que eso; existen las miradas, las primeras acciones, etc.

Entonces, en Cronopio lo que intento es que las personas se sumen al viaje, porque lo que cuenta la obra es que podemos hacer algo todos juntos. En las escenas el payaso aparece solo dentro un baúl en el que vive y en ese

descubrir del público los invita ponerse de acuerdo en cómo empezar y terminar distintas acciones. El espacio lo modifico todo el tiempo, me gusta mucho intervenirlo especialmente porque en todo momento hay que adaptarse a él. Esta estructura exige mucho entrenamiento, todo el tiempo tenés que estar remando, y lo positivo es que el actor está vivo. ■

➔ **Mariano Gedwillo.** Es payaso, actor, funambulista, equilibrista y malabarista. Realizó numerosos talleres y seminarios de teatro y circo, entre otros, y obtuvo la Beca Nacional de Estudio del Instituto Nacional de Teatro. Formó parte de distintos Proyectos Teatrales y actuó en diversos lugares de Argentina y Latinoamérica. A partir de 2002 formó parte de La Compañía de Trabajadores Callejeros (La Co.Tra.Ka.) que realiza teatro de payasos para públicos de distintas edades. Como docente, dicta talleres de teatro y circo. Entre sus obras se destaca: Cronopio a secas; Historias para ser

contadas; Sainete con variaciones; XI Creación Colectiva; Cositas mías; La Máquina del Tiempo; entre otras.

Participó en numerosos festivales nacionales como: IV Festival de teatro infantil, 2003; X Festival de teatro Murphy, 2005; XIV Fiesta Homenaje al Teatro Independiente Murphy, 2009; Festival Iberoamericano de Teatro de Mar del Plata, 2009; Festival de Teatro 2009 Comedia de la provincia de Buenos Aires en el que recibió 1º Mención a Mejor Espectáculo Infantil; V Festival Nacional de La Payasada Tandil, 2010. Y en festivales internacionales: II Festival internacional de circo de Venezuela Tachira y Zulia, 2006; XX Juegos Centroamericanos y del Caribe, Cartagena de Indias, 2006; III Encuentro Pluriétnico y Multicultural Riohacha, La Guajira, 2006; XXXII Festival Internacional Cervantino Callejero del Cleto, IX Festival internacional de Pantomima Danza y Circo Rodara, Puebla 2006 y III Festival Diego Rivera en el 2006, Mexico; II Muestra Nacional de Teatro por La Paz 2007, Xela, VII Festival Atitlan en el 2007, Guatemala; Festival Internacional de las Artes 2008 FIA, Costa Rica.



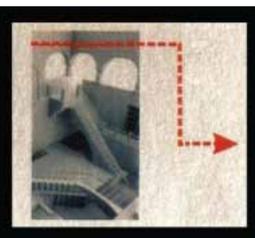
 marianototem@hotmail.com

UNIVERSIDAD POPULAR DE BELGRANO
Atilio Faluy Biblioteca Popular

CAMPOS SALLES 2145 TEL: (011)4701-3101

ESCUELA DE TEATRO
NIÑOS - JÓVENES - ADULTOS
TALLERES - SEMINARIOS
2 SALAS TEATRALES

upebeprensa.blogspot.com.ar www.upebe.com.ar www.facebook.com/UPEBe



Mónica Lazzatti
Escenógrafa - Vestuarista

monicalazzatti@gmail.com
Tel. 4504-5633 / Cel. 15-4062-4409
monicalazzattiescenografa.blogspot.com.ar

Génesis de un grupo callejero

Tercer Cordón Teatro nace como grupo en diciembre de 2001 y a partir de ese momento consideramos que la calle era, tal vez, el mejor lugar para plantarnos y decir lo que queríamos decir. Los dos fundadores del grupo seguimos actualmente y tuvimos la suerte de poder sumar compañeros durante el viaje.

Desde entonces y hasta la fecha realizamos cinco espectáculos propios y tres en colaboración. Cada uno de ellos marca un momento del grupo, y tal vez en el repaso vayamos descubriendo algunos principios... El primero fue una versión muy divertida del Juan Moreira, con una puesta circular que remitía a ese circo criollo que lo vio nacer y atravesado por ese año 2001, tan duro. Recuerdo la urgencia, la angustia, la necesidad de decir; y al mismo tiempo las risas y la alegría que hicieron posible realizar aquella puesta. Así aparece una de las características de nuestros trabajos: la articulación entre discurso y alegría. Con ese espectáculo recorrimos asambleas, piquetes y peñas durante el 2002 y el 2003.

Nuestro segundo espectáculo, «Reunión en un círculo rojo», surge de un taller que tomamos con El Baldío Teatro y donde nos abrimos a una forma de contar más latinoamericana. Es una obra más íntima, sutil, con textos e imágenes de mucha belleza. En este proceso participó Miguel Ludueña en la dirección, fue la única experiencia que tuvimos con un director que no integraba el grupo. Estrenamos en 2004 e hicimos funciones hasta el 2006. Paralelamente, iniciamos un proceso de intercambio y colaboración con Agrupación MPT, del cual surge «El camino del héroe... o algo así», también estrenada en 2004 y presentada hasta fines de 2005.

Allí empezó nuestra primera crisis como grupo, la necesidad de seguir adelante sin saber cómo hacerlo. Algunos integrantes de vida efímera dentro del grupo y finalmente, un espectáculo como resultado de una nueva estructura: «Caminantes en una acción de calle» (2007) nos refleja mucho más duros, menos simpáticos, económicos, simples y filosos. Hoy creo que ese trabajo es la bisagra en nuestra historia, fue atravesarnos y salir de la comodidad apenas con 3 valijas. Entrenamiento, disciplina, tozudez y confianza en nosotros mismos nos llevaron de gira por Salta y Jujuy con la experiencia Karavana, en febrero de 2008.

Al regreso, estrenamos «Personas que aman demasiado». Una comedia de boleros donde exponemos claramente la crítica a un sistema de relaciones que nos miente, nos despoja de nosotros mismos y nos deja cada vez más solos. Creo pudimos hablar de esta temática, en ese momento particular, porque nosotros estábamos haciendo lo contrario: nuestro grupo se había empezado a relacionar con otros grupos. Habíamos roto el cerco de vivir lejos y reconocimos la necesidad de juntarnos con otros para seguir creciendo.

En 2009 llevamos a cabo nuestro primer festival, Octubre Callejero, un encuentro de teatro callejero en Moreno que tenía la forma de nuestros sueños. En 2010 hicimos el segundo y en enero de 2011 fuimos a Chile a participar de Entepola. Esto nos dio un fuerte empujón en muchos sentidos: nos llevó a profundizar aún más los lazos con otros grupos y descubrimos redes de generosidad y solidaridad con muchos de ellos, que hoy nos acompañan.

En 2011 alquilamos un espacio junto a otras organizaciones, El Churqui, en

el centro de Moreno. Este espacio se convirtió en nuestra base de operaciones: recibimos a nuestros compañeros, ensayamos, creamos y creemos que es posible cambiar el mundo desde lo que hacemos. Llevamos a cabo fiestas, varietés, funciones y reuniones, y nos divertimos mucho. Esto puede parecer una pavada, pero hemos descubierto que nada puede hacerse sin alegría, o en todo caso, todo sale mejor si lo disfrutamos.

Estrenamos «El Rey de la Maldad», un espectáculo infantil con el que pensamos ganar mucho dinero, pero evidentemente no somos muy buenos para hacer negocios. De todas maneras, el espectáculo está bueno y ya hicimos muchas funciones. Realizamos el Octubre Callejero 3 y 4, ambos con la presencia de grupos internacionales. Fuimos de vuelta a Chile, hicimos «La tierra que nos han dado» una coproducción con el grupo chileno El Trineo. También convocamos un colectivo con otros grupos para producir «Romance o el paseo de la muerte por el amor», con 10 actores en escena.

La cuarta edición de nuestro festival fue realizada íntegramente de manera asociada y autogestiva por un equipo de producción integrado por 3 murgas y nosotros, profundizando los lazos y los criterios. Haciendo prevalecer la iniciativa de hacer teatro en la calle para todos los que quieran vivenciarlo y de llevar teatro a las zonas sin teatro. Lo mejor de todo esto es que la gente está empezando a acompañar y a comprometerse con el festival y sus objetivos; y que el colectivo se va haciendo sólido mientras avanza.

En este momento, como grupo, somos parte de un montón de iniciativas que están buenas. Que tienden en un punto a modificar algunas de las co-



sas que creemos que son necesarias y que además, está a nuestro alcance hacerlo, con un compromiso altísimo de parte de los grupos involucrados.

Los procesos atravesados nos hacen estar maduros en varios aspectos. Hemos comprendido la necesidad de la legalidad pero renegamos de la injusticia, la lentitud y la insuficiencia de los subsidios de parte del INT y del Consejo Provincial de teatro. Reivindicamos la obligación del Estado de sostener las actividades culturales que vuelven a las comunidades, pero rechazamos todo tipo de injerencias o condicionamientos. Somos un grupo de teatro independiente y elegimos trabajar en la calle porque creemos que es el lugar de todos y de nadie en particular. Estamos a favor de la democratización en la utilización y ocupación del espacio público y en contra de quienes lo usan para privatizarlo. Construimos nuestro teatro para comunicar específicamente en ese espacio. Creemos que siempre es posible jerarquizar el espacio público; y también en la necesidad de plantar un teatro callejero cada vez más digno y lindo de ver. Queremos ayudar a que el pueblo pueda decir, y

que cuando el pueblo diga, lo haga en la calle, que es el espacio de todos. ■

→ **Alfredo Perusso.** Es director y actor de TercerCordonTeatro, grupo de teatro independiente que fundó en 2001. Se formó como Profesor de teatro en la Escuela de Teatro de Morón. Realizó talleres y seminarios sobre entrenamiento actoral y dramaturgia, entre otros. En 2008 formó parte del proyecto Karavana con el que realizó una gira por el noroeste Argentino. Entre las obras en que participó, se destacan: las zonas de un represor, como autor, actor y director; Juan Moreira, una versión de calle, 2001; Reunión en un Círculo Rojo, 2004; El camino del

Héroe... o algo así, con actuación y dramaturgias propias, 2004; Caminantes en una acción de calle, 2007; Personas que aman demasiado, 2008; El Rey de la Maldad, como autor y director, 2011. Realizó giras por el interior del país y en Chile con Personas que aman demasiado, en 2011 y El rey de la maldad, 2012. Se presentó de numerosos festivales y participó de la coordinación general del 2º Encuentro de teatro Callejero en Moreno «Octubre Callejero» II. Actualmente se desempeña como profesor de teatro en los tres ciclos de la educación primaria, en escuelas públicas de Moreno y está por estrenar El paseo de la muerte por el amor.

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



Lila
casa de arte

teatro | yoga | música

villa crespo buenos aires

(011) 4773 1102 / 15 4927 6944
www.lilacasadearte.blogspot.com

 Lila Casa Arte

Sala de ensayo en Flores

Sala de 9x4 mts.
Reproductor de CD
Apto para el dictado de talleres

WiFi

Nazca 1045 (y Gaona)
4586-3599
nazaca@gmail.com



Lic Myriam N. Malfitani
PSICÓLOGA. M.N. 15673

Cel: 15 6747 0938
myriam2007lit@hotmail.com
C.A.B.A.

Teatro Callejero una Opción Estética

El Teatro Callejero desmitifica al actor pero también lo agiganta, porque lo pone en el estado más puro de su origen, ya que el teatro nació con él en el espacio abierto.

La experiencia transitada en más de treinta años realizando espectáculos de teatro callejero o de espacios abiertos, me colocó siempre en la incertidumbre a la hora de pensar en el proceso creativo.

Pero el saber que para la mayoría de quienes lo realizamos es una opción estética, hace que disfrutemos frente al abordaje siempre inquietante que produce este lenguaje del teatro.

Cuando se nombra el teatro callejero o en espacios abiertos en la Argentina surge automáticamente la idea de un género menor, más bien asociado al circo o a la murga. También suele incluir todo hecho performático asociado con el «teatro aéreo» o la utilización de grandes aparatos. Es decir que, se denomina teatro callejero a todo espectáculo que se realiza en este espacio y no únicamente al teatro.

Los elementos tenidos en cuenta, a través de todos estos años, en los muchos espectáculos realizados fueron:

- Dotar al espectáculo de una técnica adecuada para su representación.
- Contar una historia a través de una

estructura dramática en donde el actor es el principal elemento.

- Rescatar al transeúnte, transformarlo en espectador y luego, en caso que el espectáculo lo requiera, en un participante voluntario de la historia.

Provocar un encuentro en la calle para ver un espectáculo es sin duda un estímulo que para el que concurre puede ser casual o programado; uno es el que habita o transita ese lugar y otro al que hemos convocado por invitación. Pero si ambos los transformamos en espectador participe de un acto colectivo, de acciones que tengan que ver con la historia que contamos —como por ejemplo, el traslado de un espacio a otro—, lograremos que nuestro público ponga el cuerpo y esto produce un cambio orgánico que interfiere en la línea de pensamiento. Lo que genera, es que la convención teatral se revalorice. Entonces la sorpresa y la magia ya no pueden estar ausentes.

Cuando decimos que el teatro callejero es un lenguaje en sí mismo es porque tiene sus propios códigos. Lo que hace que este lenguaje sea tal, es

sin duda el lugar de su representación. Uno de los elementos más condicionantes en el proceso creativo es el espacio. Si partimos de la base que el espacio elegido es público, se debe conocer e investigar ese territorio, saber de sus habitantes y de su entorno.

El otro elemento fundamental para cualquier tipo de lenguaje teatral es sin duda el actor. El actor callejero es un creyente sin templo un guerrero del arte conquistando un territorio en permanente disputa que es el espacio público. Y, para eso, debe capacitarse especialmente a través de un entrenamiento psicofísico adecuado.

Entonces, para que este proceso creativo nos acerque al resultado buscado, nos queda agregar la dramaturgia y la puesta en escena; elementos que van íntimamente ligados, dado que en la calle todo cuenta. Pero sin duda el espacio elegido es el que marcará a fuego la característica del espectáculo.

Elegir contar una historia nos permite reflexionar sobre un tópico. En el caso del Grupo teatro Callejero La Runfla, con el que transito hace 21 años, el tema recurrente es El Poder, del cual hablamos a través de diferentes propuestas artísticas hechas en diferentes espacios. Aquí les voy contar tres experiencias:

La primera es «¡Ay! Bufón, nadie está exento de la fiebre», una versión de Rey Lear de W. Shakespeare. En ella, pongo la lupa en la gran ceguera que el poder genera, no permitiendo ver la realidad. Ceguera sostenida por la adulación, que castiga a la verdad contraria al poder, de ahí que muchos bien intencionados o no deban disfrazarse para mantenerse cerca.

Es el hombre que a través de los si-





glos no ha perdido su conducta animal que florece inequívoca frente a la pérdida del poder o a su ambición por conquistarlo. Y ahí está Shakespeare haciéndonos recordar lo que el hombre todavía no pudo cambiar.

El espacio abierto, si bien tiene muchas dificultades, posee también la magia que él mismo genera. En la puesta en escena uno puede aprovecharlo tal cual es o transformarlo plantándole elementos. En este espectáculo, muchas noches la luna brillaba sobre el piso (húmedo por el rocío) de un colchón inflable de 60 metros cuadrados de superficie y 50 centímetros de alto, rodeado por una estructura de 4 metros de altura desde donde cuelga un trapecio. Todo encerrado por una red dando la idea de un lúgubre pelotero en el cual los personajes, tal vez como inmaduros niños, juegan con su inestabilidad. En este ámbito se desarrollan todas las escenas que suceden en los castillos. Una rampa nos conduce a una hilera de andamios que finaliza en uno doble donde serán jugadas todas las escenas de exilio y de los campos. Un vestuario extrañamen-

te moderno se mezcla con toques de época. Petardos, bengalas, agua, fuego y música acompañan algunas escenas que construyen esta historia.

El abordaje estético expresivo de la actuación estuvo basada en el concepto de ubicar al hombre no pudiéndose desprender de su conducta animal, a través de los siglos. Los actores investigaron en profundidad los patrones de movimientos del o los animales elegidos para sus personajes, logrando una identificación a través de una exhaustivo trabajo, copiando los engramas motores de estos.

La segunda experiencia a contar me lleva a un 15 de diciembre del 2001. Decretado el estado de sitio en plena democracia, en medio de lo que fueron los acontecimientos del 19 y 20, estrenamos «El Gran Funeral» o Transvaloración. Un espectáculo cuya puesta estaba realizada sobre el edificio de lo que fuera el primer natatorio público de la ciudad, construido en 1925 en el Parque Avellaneda. Casi todos los espectáculos de La Runfla fueron versiones de textos clásicos, en los que tratando de no traicionar al autor se fijaba

una propuesta estética e ideológica.

En esta oportunidad, hablé de la igualdad basándome en reflexiones de Friedrich Nietzsche y de algunos analistas de sus textos. Fabriqué una alegoría tomando ideas y textos de Aristóteles, Sócrates según Platón, la Biblia, el Manifiesto Comunista, palabras de Karl Marx, Julio Diaco y reflexiones de Tito González sobre Cristo.

Parece que se nos va la igualdad, pero como dijo Píndaro de aquel que no tiene nada que reprocharse porque ha llevado una vida piadosa y justa «... se va dulce acariciando el corazón, como nodriza de la vejez. La esperanza le acompaña, la esperanza que rige soberana en la MENTE insegura de los mortales».

El edificio, un espacio arquitectónico ecléctico me fue ofreciendo cada uno de sus techos y lugares casi olvidados a la mirada cotidiana, que al habitarse por las escenas volvió a tomar una visibilidad sorprendentemente desconocida. La puesta fue construida para ese edificio o mejor dicho el edificio completó la puesta.

En el primer ejemplo la puesta fue pensada para cualquier espacio libre y

Taller de Teatro [2013] Informes: 4586 3599
 Adultos 15 6122 4876
 nazaca@gmail.com
 www.nazaca.jimdo.com
 nazaca Nazca 1045 (y Gaona), Flores, C.A.B.A.

TEATRO
laVOLTERETA
 ESCUELA • FUNCIONES
 Segurola 2355/57 - Capital Federal - Tel.: 4566-4440
 teatrolavoltereta@gmail.com - Teatro La Voltereta



en el segundo, inspirada sobre un edificio. Nos queda la tercera variante que es tener los edificio y hacer la obra especialmente para estos, como fue para nosotros «Mascarada de Mayo», espectáculo realizado en Plaza De Mayo en El Cabildo y en La Manzana De Las Luces para los festejos del Bicentenario

El actor perfora el aire, se instala en el espacio. Uno que pasa lo mira y lo cotidiano deja de serlo. El actor narra con su voz, con su cuerpo, con su música y empieza el cuento. El que mira entra en la trama y se queda. Entonces todo se transforma. El transeúnte en espectador, el actor en personaje y el espacio en sostén del cuento.

El actor con su artificio provoca que la vía de comunicación exista, pero sabe que es frágil, porque las interferencias son muchas (perros que ladrarán, cotorras, heladeros, ruido de la autopista) y debe mantener la atención de los espectadores que se van sumando.

Sabe que su techo es el cielo, su fondo el espectador que está más lejos y que no hay puerta de entrada ni de salida. Nunca sabrá bien porque se quedó uno o porque se fue otro, lo que

si sabe es que lo hicieron con total libertad.

Cuando la magia desaparece porque la función ha terminado, el actor saluda al espectador de igual a igual, a la misma altura, con la ropa del último personaje que acaba de interpretar.

El espacio vuelve a su cotidianeidad atravesado por un niño en bicicleta.

Mientras guarda sus objetos el actor sabe que son muy pocas las veces que aparecerá en la prensa. Pero también sabe que nunca le faltará público y que gran parte de éste por primera vez verá teatro.

Por eso eligió hacerlo en el espacio abierto y público, porque es la manera de hacerlo para todos. ■

➔ **Héctor Alvarellos.** Es actor, docente y director teatral. Se formó en teatro; estudió comedia del arte y murga liberación de la voz; perfeccionamiento de dirección y puesta en escena; y cursos de gestión cultural. Fundó el grupo Arlequín, es integrante del Centro Argentino de Teatro para la Infancia y la Juventud (C.A.T.I.J.) y fue coordinador del área teatro para niños en el teatro popular de la ciudad. Es organizador de El Encuentro Nacional de Teatro Callejero de Grupos. Dirigió artística-

mente a La Tramoya de la ciudad de Santa fe en 3 espectáculos su autoría. Participó en festivales y encuentros nacionales e internacionales.

Trabaja en la consolidación de la Red Nacional de Teatro Callejero.

Como actor, participó en más de 30 obras en espectáculos de sala y tuvo intervenciones en cine y tv. Tiene experiencia como director y autor (en grupos) co-fundador del Grupo Teatro de la Libertad, fundó el Grupo Teatral La Obra y el Grupo Caracú teatro callejero y el Grupo de Teatro Callejero La Runfla con el que lleva realizado 20 espectáculos callejeros, entre obras propias, clásicos adaptados y eventos especiales.

Se desempeñó como docente y coordinador del Curso de Formación del Actor para la Actuación en el Espacio Abierto desde su creación en 2004 hasta la actualidad, en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Coordinó El Seminario introductorio para la creación de la Escuela de Teatro Callejero, en la ciudad de Santa Fe. Actualmente es coordinador en la EMAD; dirige el grupo de teatro callejero La Runfla y Caracú; es miembro junto a Gabriela Alonso de La Casita de la Selva y Sala Carlos Trigo, un espacio cultural, artístico y recreativo con inserción en la comunidad de los barrios de Floresta y Parque Avellaneda, en la ciudad de Buenos Aires.

una producción de:

ALQUIMIA PRODUCCIONES

colaboradores:

Promo 2013 para pauta publicitaria

Aplica a los 5 números a editarse en 2013
(marzo, mayo, julio, sep y nov). Promoción válida hasta el 20 de diciembre.

1/32	43,7 × 31,5 mm	\$ 400
1/16	43,7 × 83,8 88,5 × 31,5 mm	\$ 680
1/8	88,5 × 83,8 178 × 31,5 mm	\$ 1.160
1/4	88,5 × 128 178 × 63,8 mm	\$ 1.960

BENEFICIOS: Incluye el link de tu pauta en la publicación web de la revista. La posibilidad de cambiar el diseño del aviso (estás adquiriendo el espacio). Todos los números de la revista se pueden bajar en formato pdf.

SAVERIO
REVISTA CRUEL DE TEATRO

Contacto: revistasaverio@hotmail.com • Tel: 4586 3599

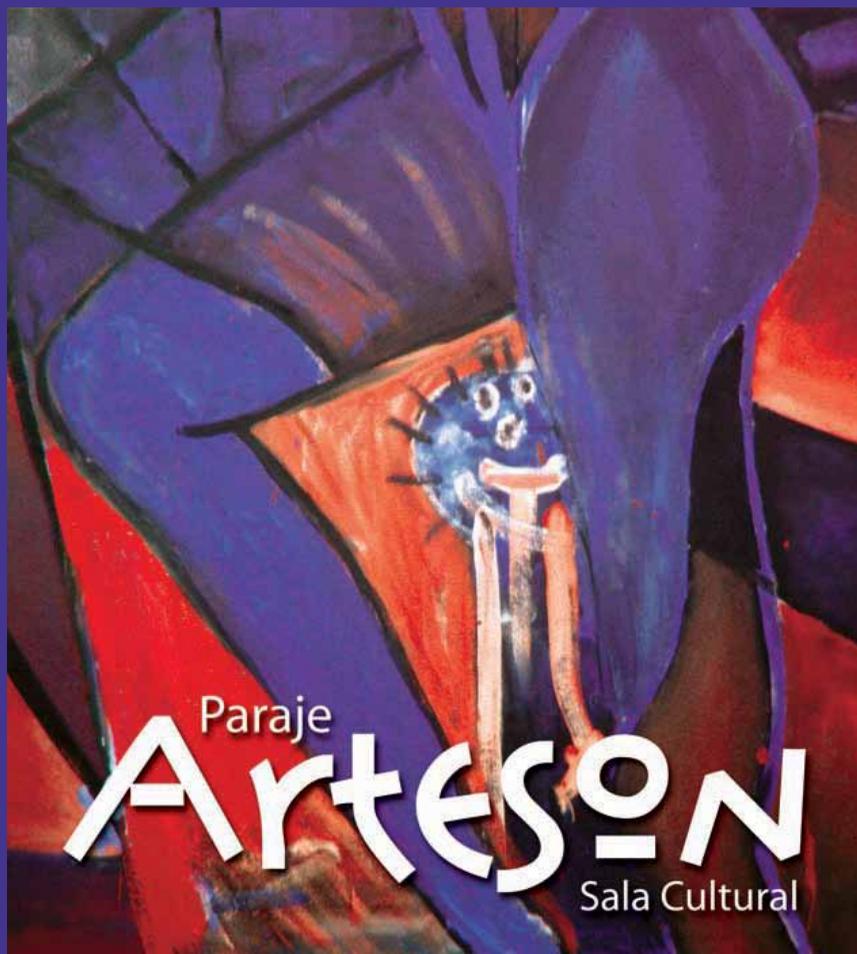
DEPÓSITO DE ESCENOGRAFÍAS

Te ofrecemos un lugar donde podés guardar tus decorados, utilería, vestuario, etc.

Y ahora también... ¡la transportamos!
Te ofrecemos un servicio de mini flete para trasladar lo que necesites!

Nazca 1045 (y Gaona), Flores, Buenos Aires
nazaca@gmail.com
4586-3599

nazaca



Paraje
Arteson
Sala Cultural

ensayos
muestras
teatro música
talleres **clases**

Palestina 919 - CABA
www.parajearteson.com.ar

Esta sala cuenta con
el apoyo del INT



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

FUNCIONES EN NOVIEMBRE

JUEVES 22 VIERNES 23 SABADO 24 DOMINGO 25

21 horas

Humor Incorrecto
EL CAMPOCÓMICO

Diatriba agridulce sobre la salvación y el hundimiento

EstoCada VEP teatro
cipolletti río negro / patagonia

actuación: javier santanera
iluminación: pablo aguirre
dirección: josé luis valenzuela

Ciclo El teatro y las transformaciones sociales 2012

El Desguace teatro Mexico 3694 (esquina Colombres) /Boedo / Tel 3966-8740