

SAVERIO

revista cruel de teatro ●

Publicación especializada en Artes Escénicas / DISTRIBUCIÓN GRATUITA BIMESTRAL / AÑO 1 N.º 2 / JULIO 2008

Ser otro

Las técnicas del actor
en la construcción de acciones
y personajes.

Escriben: Pompeyo Audivert
Antonio Céllico
José Luis Valenzuela
Diego Starosta

APE.

ASISTENCIA PSICOTERAPÉUTICA

- Atención Ambulatoria • Atención Psicopedagógica •
- Hospital de Día • Internación • Investigación y Docencia •

ARANCELES INSTITUCIONALES
POSGRADO EN LA CLINICA PSICOANALÍTICA
(Incluye pasantías y práctica clínica en la institución)

APE.

Cultural

CICLO DE CINE Y LITERATURA
INFORMES: cultural analisis@gmail.com

Riglos 119 (1424) Ciudad Autónoma de Buenos Alres.

Tel-Fax: 4901-2608 / 4904-0615

E-mail: apecentrosalud@ciudad.com.ar

STAFF

Gustavo Urrutia (Dirección)

Gustavo Rimoldi (Producción Periodística)

Silvano Martinez (Gestión)

Carolina Giovagnoli (Diseño)

Gabriel Moreira (Distribución)

Pablo Aguirre (RR.PP.)

Colaboradores: Mariela Iuliano, Leonel Meunier, Alfa Lihue Vizcaíno, Luz Rodriguez Urquiza, Natalia Pioppi.

Saverio revista cruel de teatro es una publicación especializada en artes escénicas

Redacción: Nazca 1045, Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Teléfono: (011) 4586 3599
E-mail: revistasaverio@hotmail.com

Registro de la propiedad intelectual en trámite

Saverio es una producción de



Esta revista cuenta con el auspicio de



Asociación de Dramaturgos de Córdoba

Fotografía de tapa: No vas a llorar
Actores: Marina Apat, Alejandra de Lorenzi, Leonardo Volpedo
Dramaturgia y Dirección: Adrián Murga
Fotografía: Marianela Portillo.
Funciones Domingos 20 hs.
en Pan y Arte Teatro

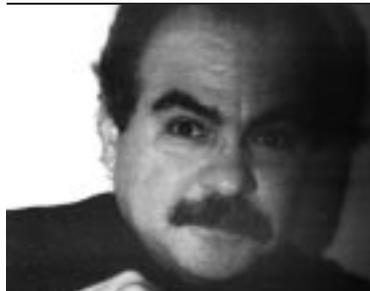
Impreso en Agencia Periodística Cid

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, a tamaño 20 x 28 cm (vertical), en blanco y negro o con la posibilidad de ser pasada a escala de grises, y en formato jpg (a máxima calidad), tiff, eps o psd.

SUMARIO



Habitaciones oscuras y gatos negros

por José Luis Valenzuela

4



Breve Discurso del Método

por Pompeyo Audvert

6



La técnica en el trabajo del actor

por Diego Starosta

8



La fuerza del mar, y la forma de las montañas

por Antonio Céllico

10

Cómo comunicar en

SAVERIO

REVISTA CRUEL DE TEATRO

Comunicate con nuestro vendedor al (011) 4586-3599, o escribinos a revistasaverio@hotmail.com

Cómo te suscribís a

SAVERIO

REVISTA CRUEL DE TEATRO

Llamanos al (011) 4586-3599, o escribinos a revistasaverio@hotmail.com

Habitaciones oscuras y gatos negros

André Antoine recordaba, en 1903, que “la primera vez que dirigí una obra me di cuenta que el trabajo estaba dividido en dos partes bien distintas: una era muy tangible, es decir, encontrar la escenografía correcta para la acción y la manera apropiada de agrupar a los personajes; la otra era impalpable; esto es, la interpretación y la fluidez del diálogo”.

Ya en aquellos tiempos inaugurales en que la dirección teatral afirmaba su autonomía quedaba claro que, entregada al propósito de producir sentidos, la realización escénica requería el ordenamiento de determinados objetos y la participación creativa de ciertos sujetos, y que cada una de esas componentes reclamaba del director un tratamiento (es decir, una “tecnología”) diferente.

nología de los hombres” (o del “gobierno de los hombres”) delimitó el territorio de búsquedas de los así llamados directores-pedagogos: Stanislavski, Copeau, Dullin, Grotowski, Barba... Y cabe afirmar que la tarea de estos maestros se cumplió siempre sobre el telón de fondo de sendas “teorías del sujeto”, explícitas en diversos grados.

Si, por ejemplo, Antoine confiaba en que una escena tridimensional, amueblada con objetos sólidos, imaginariamente cerrada en su flanco más vulnerable (la invisible “cuarta pared” ofrecida al público), habría de darle al actor todos los apoyos necesarios para un desempeño convincente e intenso en el escenario, era porque su adhesión al naturalismo decimonónico le había enseñado a explicar al individuo humano en la intersección de una herencia biológica y de

tor auxiliado por un texto, habilitar todo su cuerpo (y no sólo su rostro) como territorio expresivo, y esperar de él comportamientos escénicos “naturales” y creíbles, liberados por fin de los clisés románticos que en aquella época habían encerrado al teatro francés en una grandilocuencia inverosímil.

Con Stanislavski se vería evolucionar ese ambiente material hacia unas “circunstancias dadas” más amplias, que incluirían no solo las cosas tangibles sino también esa ficción a la que las palabras prestan soporte, con lo que la “tecnología de los signos” empezaría a tener, para el director, al menos tanta importancia como la “tecnología de las cosas”. La actuación stanislavskiana –y la actuación realista, en general– serían entonces una “respuesta orgánica” ante unas “circunstancias dadas” bien construidas, dotadas de consistencia simbólica e imaginaria.

“Sería más apropiado hablar de una *biología del comportamiento* escénico que de una “antropología teatral” en el momento de designar lo que Barba ha aportado a la técnica y a la pedagogía de la actuación contemporáneas”

Esta preocupación stanislavskiana por los signos en tanto causas de las reacciones del actor en escena y no solamente como componentes de un “texto espectacular” que el público habrá de leer en algún momento, presagia de hecho la dimensión del significante, para decirlo en una jerga contemporánea. Casi imperceptiblemente, el actor naturalista concebido como organismo vivo iría cediendo su lugar a un actor pensado como cuerpo erógeno cuya carne se ofrendaba a la penetración ignífera o cortante de la literatura. Si leemos con cuidado las crónicas de Toporkov y los incontables apuntes de su maestro, veremos que el método de las acciones físicas suponía no sólo un cuerpo biológico capaz de responder a los estímulos materiales o a los “actos de habla” de un interlocutor, sino que también se presente allí un cuerpo sexuado apto para ser arrastrado por la

En la época de Antoine, el tradicional peso del autor dramático sobre la escena parecía absolver al director del problema de construir el sentido: las significaciones relevantes estaban ya en el texto mismo y la escenificación debía garantizar su transmisión transparente o propiciar su amplificación retórica. De este modo, la “tecnología de los signos” (para decirlo con una expresión de Foucault) desempeñaba apenas un papel secundario.

un medio ambiente modeladores del organismo y de su historia. Más allá de esas determinaciones materiales, Antoine admitía que la subjetividad del actor era una “caja negra” inaccesible o un cuarto oscuro con cuyos ignotos ocupantes convenía tratar sólo desde el exterior. Dado que la interpretación actoral le era “impalpable”, confiesa: “encontré útil, de hecho indispensable, crear con cuidado la puesta en escena y el medio, sin preocuparme por lo que tenga que ocurrir con los actores en el escenario, ya que es el medio el que determina los movimientos de los personajes”.

A lo largo de todo el siglo XX, la “tecnología de las cosas” (iluminación, sonidos, espacios escénicos...) no dejó de abrir horizontes de experimentación y de invención a los realizadores, mientras que la “tec-

Se trataba por lo tanto de construir un entorno concreto y tangible, colocar allí al ac-



TALLERES ANUALES DE TEATRO y CLOWN

Profesores: Norma Lichtenstein, Daniel Perissé y Maby Salerno

Seguro 2355/57
Capital Federal. Tel. 4566-4440
teatrolavoltereta@fibertel.com.ar

palabra del dramaturgo o del director a una suerte de delirio amoroso cuyas vicisitudes coinciden con las de la transferencia psicoanalítica. Pero lo que inflama a ese cuerpo no es ya el signo (socialmente eficaz, consensuable y verificable) sino el significante, cuyas resonancias locamente privadas lo sustraen de toda ciencia empírica y de toda técnica positiva. Y era el lastre semántico –ese estigma indeleble de todo realismo– lo que impedía al signo transmutarse en significante puro.

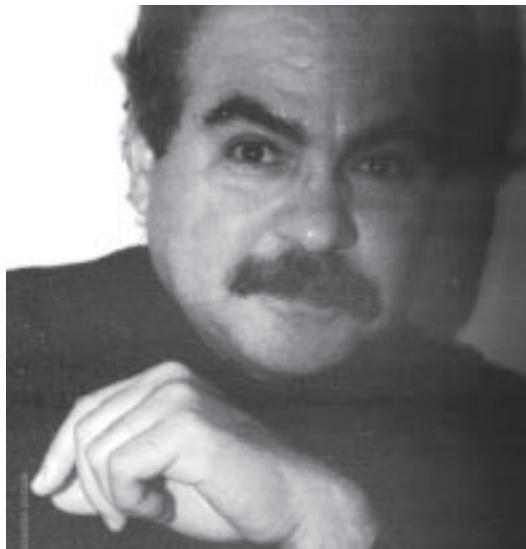
Ahora bien, esa tarea liberadora le correspondería a Meyerhold, sin que éste llegara a desplegar, en el terreno de la dirección de ac-

de 1920, se convertiría en la “máquina de actuar” constructivista.

No obstante haber liberado el significante para una “tecnología de los signos” escénicos apropiada para responder a los desafíos de la dramaturgia simbolista, Meyerhold mantendría su “tecnología del gobierno de los hombres” un poco más acá del umbral marcado por la “caja negra” de la subjetividad actoral. Recordemos lo que apuntaba el director en 1922: “La naturaleza de un actor debe ser esencialmente apta para responder a la excitación de los reflejos. El que no posee esa ap-

pres”. Dicho brevemente, sería más apropiado hablar de una biología del comportamiento escénico que de una “antropología teatral” en el momento de designar lo que Barba ha aportado a la técnica y a la pedagogía de la actuación contemporáneas.

Junto a esta línea de desarrollo que ha preconizado al sujeto biológico en el diseño de la técnica actoral, otra corriente ha venido atravesando las salas de ensayo y los escenarios, demorando su eficacia operativa en la medida en que se hacía cargo del actor como sujeto deseante, como individuo que cabalga



“La actuación stanislavskiana –y la actuación realista, en general– serían entonces una “respuesta orgánica” ante unas “circunstancias dadas” bien construidas, dotadas de consistencia simbólica e imaginaria”

titud no sabrá ser actor. Responder a los reflejos significa reproducir, con la ayuda de los movimientos, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta desde el exterior.” Finalmente, “la interpretación del actor consiste en coordinar los modos de expresión así suscitados”.

Si bien Stanislavski había hecho posible el relevo del organismo pavloviano por el inquietante sujeto del inconsciente anunciado por Freud, con Meyerhold la “tecnología de los hombres” –y, consecuentemente,

precariamente sobre la desobediencia pulsional y sobre el des-decir del inconsciente. Esa mecha, encendida por los dadaístas de principios del siglo XX y avivada por las vanguardias de los años '50 y '60, conecta provisoriamente, en su otro extremo, con Pina Bausch. Es en el estudio de Wuppertal donde el sujeto freudiano encontraría la técnica actoral que le conviene, aliviada ya del mandato de la eficacia mensurable, aventurada a la negatividad de los tiempos muertos, del error, de la torpeza, del deseo antiproduktivo, de la risa disolvente y de la muerte que ninguna disciplina del cuerpo puede conjurar. Esa técnica no restaura la “psicología del actor” como cantera de verosimilitud y de “vida” interpretativa (el psicoanálisis está en las antípodas de la psicología); esa “tecnología de los hombres” es, por el contrario, el soporte de un teatro “materialista”, pero de un teatro hecho de materia erógena, de sustancia somática a la vez trémula y precisa, expuesta al goce y a la muerte, habitada, consecuentemente, por una elocuencia que se ubica más allá de toda intención expresiva.

tadores, todas las consecuencias de sus innovaciones en el campo de la puesta en escena. El paso decisivo tendría lugar cuando el director de La muerte de Tintagiles proclame la necesidad de una “convención consciente” para interpretar la obra de Maurice Maeterlinck. Para ello sería preciso concebir un “diseño de los movimientos escénicos” que estuviese “fuera del sentimiento, al contrario del movimiento-ilustración”, un dibujo que permita al espectador “adivinar las emociones de los personajes (...) trabajando bajo dos impresiones: la visual y la auditiva, cada una siguiendo su propio ritmo, a veces sin coincidir”. Ese “teatro de la convención” meyerholdiano sometería “la interpretación del actor al ritmo de la dicción y de los movimientos plásticos, favoreciendo el renacimiento de la danza”, subordinando “el psicologismo al diseño” y aun a una escenografía que, desde la década

de 1920, se convertiría en la “máquina de actuar” constructivista. No obstante haber liberado el significante para una “tecnología de los signos” escénicos apropiada para responder a los desafíos de la dramaturgia simbolista, Meyerhold mantendría su “tecnología del gobierno de los hombres” un poco más acá del umbral marcado por la “caja negra” de la subjetividad actoral. Recordemos lo que apuntaba el director en 1922: “La naturaleza de un actor debe ser esencialmente apta para responder a la excitación de los reflejos. El que no posee esa aptitud no sabrá ser actor. Responder a los reflejos significa reproducir, con la ayuda de los movimientos, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta desde el exterior.” Finalmente, “la interpretación del actor consiste en coordinar los modos de expresión así suscitados”. Si bien Stanislavski había hecho posible el relevo del organismo pavloviano por el inquietante sujeto del inconsciente anunciado por Freud, con Meyerhold la “tecnología de los hombres” –y, consecuentemente, la técnica actoral– permanecerá atada a la reflexología, convocando al mismo tiempo a la danza, al “teatro de feria”, al arte de la marioneta y a las disciplinas orientales en la elaboración de un nuevo programa de enseñanza y de entrenamiento para el actor, proyecto en el que estarían prefiguradas todas las actuaciones antipsicologistas (es decir, “fuera del sentimiento”, lejos del “movimiento-ilustración”, desprendidas de todo significado inequívocamente reconocible) del siglo XX, culminando en las sistematizaciones de Eugenio Barba. En efecto, el director del Odin Teatret reemplazaría a Pavlov por Laborit, a la reflexología por la biología del comportamiento (remoza da mediante las “teorías de la complejidad” provistas por Jean-Marie Pradier), sin abandonar las garantías de las ciencias empíricas en su abordaje de la “tecnología de los hom-

Para escenificar esos cuerpos hay, claro está, una técnica, pero no es la que administran las conciencias fáusticas, ese saber-hacer astutamente acondicionador de los sujetos para “una tarea propuesta desde el exterior”, sino que se asemeja al azaroso procedimiento de cazar a oscuras gatos negros que tal vez no existan.

club de las Artes
Salas de ensayo
\$7 \$8 \$9 la hora
- Tel: 4384-0700 -

Centro Cultural HORUS
Clases de: Actuación, Ingreso Teatral, Comedia Musical, Canto, Guitara, Baile Aná, Hip-hop, Salsa, Tango, Danza Afro, Danza Jazz, Danza Ande.
Sala 656 TEL: 4381-4688
ca@horus@gmail.com

CLASES DE ACTUACIÓN
Prof.: Alejandra Arístegui
Niveles I, II, III
www.alejandraaristegui.com
Info: 4361-7431 - Congreso

Liliana Dozo
Formación Actoral Gestión y Producción Teatral
INFORMES: 011 4836-3893
preciosasanonimas@yahoo.com.ar



Foto: Michel Marcu

Breve Discurso del Método

Al fin y al cabo, todo proceso creativo es el establecimiento de una relación poética, es decir, entrar en contacto con la fuente. Esto supone un distanciamiento con las formas históricas de ser y de hacer. Colocarse en “otro” lado, un posicionamiento dorsal de acecho, a la espera de que sucedan los acontecimientos artísticos. Una forma de producción antihistórica. Ese posicionamiento de búsqueda poetizante no es pasivo. Se trata de una acción inicialmente fría, es una maniobra técnico-formal lo que crea las condiciones de un suceso artístico. Primero es un tanteo, el cruzamiento de niveles materiales, un juego de roces del espacio, el cuerpo y la palabra.

La búsqueda de un (como diría Bacon) “accidente” que nos permita ir más allá. Un accidente es una máscara temáticoaparente con la que se puede profundizar esa forma de producción poetizante, es el sentido de hacerla más plena y potente, más

radiactiva de su nivel. Toda obra artística es, ante todo, una relación con la fuente poética, pero sucede que esa relación necesita enmascararse para poder producirse. Cuando uno va al teatro va a ver algo más que Hamlet, Antígona o Fin de Partida. Va a ver y a sentir algo que va más allá de esos temas aparentes y que es: la operación misma del teatro: la relación con lo otro, la reencarnación del cuerpo, del tiempo, de la presencia; la naturaleza física y misteriosa de la que somos fruto podrido y luminoso a la vez. Histórico y sagrado.

Esa escrutación, que la obra de arte realiza para desocultar la capacidad y la naturaleza humana más básica (la poetizante), sólo puede realizarse a través de máscaras, como el aparente tema, el aparente personaje, la aparente situación.

En nuestro trabajo llamamos “el tema” al nivel poético que queda desatado por

la forma de producción técnico-escénica a través del actor. Y llamamos “el tema aparente” a la máscara con que se lleva adelante esa búsqueda. El “tema aparente” es la escafandra con la que los actores desatan el proceso de inversión del tiempo, el espacio, el cuerpo y la palabra.

Nuestra escena es el intento de reestablecer “el tema” mediante una técnica particular que utiliza los temas aparentes como una máscara imprescindible. Las máscaras temáticoaparentes son el punto de encaje donde confluyen actores y espectadores. Son un puente que permite abordar la presencia de unos con otros, de escena y público. Los actores son parte de la realidad aparente; y a la vez son embajadores del hombre histórico en la despresencia, en el destiempo, en el desaire. Las noticias que traen de allí son comunicadas a través de esas máscaras más o menos deformadas por su contacto con las aguas

del “tema”. El tema aparente es la superficie de inscripción de una reacción química y física que queda en él representada, dando así testimonio de la presencia y de la patencia del tema. Es así que nuestra búsqueda se ha centrado desde sus comienzos, al principio más intuitivamente, luego con razones que surgían de la práctica, en el establecimiento de una forma de producción que contemple todos los niveles materiales que están implicados en la escena teatral y los ponga a funcionar en una relación poetizante.

Después de mucho investigar, fuimos dando paulatinamente con una fórmula que nos permite funcionar y expresar sintéticamente nuestra operación. Esta fórmula, que unifica nuestra experiencia y la representa, puede expresarse así:

DISCONTINUIDAD

EL ESPACIO-EL CUERPO-LA PALABRA

DISCONTINUIDAD

El tiempo podría ser la línea que separa los dos niveles (estamos viendo si es así). La composición espacial junto con sus reconfiguraciones es discontinua. El cuerpo y sus diversificaciones también, al igual que la palabra y sus relaciones asociativas.

En la interrupción de la línea de acción aparece la posibilidad de ser interceptado por lo otro. De modo tal que, al ligarse lo que venía dándose con lo que irrumpe en el corte, se crea una nueva relación, siempre excitante, que no estaba prevista y que pone a funcionar nuestras capacidades de ligar y engendrar lo mismo y lo otro en un pulso sacro-profano que inevitablemente da consigo.

Ahora bien, esta forma de producción tiene estrategias que le permiten producirse y avanzar hacia la unidad dramática sin perder su capacidad poetizante sino, por el contrario, acendrándola.

Sería largo de citar aquí, pero basta decir que el cruzamiento de una serie de temas aparentes, de máscaras en un punto que es el aquí y ahora de la escena, a través de una técnica de discontinuidad, siempre encuentra una relación profundamente artística en el sentido de ligar el mundo con su fuente. Cuando se desata lo poético queda claro por contraste hasta qué punto el mundo histórico es una etapa primitiva de las capacidades más útiles y creadoras del hombre.

El arte está para eso: para revelarnos, revelando ese sentimiento tapado por el miedo al que los fetichistas llaman Dios: la condición radiante y poética del ser.



“Cuando uno va al teatro va a ver algo más que Hamlet, Antígona o Fin de Partida. Va a ver y a sentir algo que va más allá de esos temas aparentes y que es: la operación misma del teatro: la relación con lo otro, la reencarnación del cuerpo, del tiempo, de la presencia; la naturaleza física y misteriosa de la que somos fruto podrido y luminoso a la vez. Histórico y sagrado”





La técnica en el trabajo del actor

Comencemos por el diccionario.

Técnica: Del griego, τέχνη (téchne): arte, ciencia. Una técnica es un procedimiento o conjunto de estos, (reglas, normas o protocolos), que tienen como objetivo obtener un resultado determinado.

Cuando pienso en la técnica en el trabajo del actor, pienso en su cuerpo y en los complejos mecanismos que son necesarios para que este funcione, y que le permiten crear diferentes estados, calidades y/o personajes. Cuando hablo del cuerpo del actor hablo de su aparato psico-físico; de la relación entre los impulsos nerviosos y sus respuestas biomecánicas.

V. E. Meyerhold (actor y director ruso, 1874-1940) definía al actor con la si-

guiente fórmula: $N = A1 + A2$, siendo N el actor, A1, el constructor, que formula mentalmente y transmite las ordenes para la realización de la tarea, y A2 el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor (A1). La técnica en el trabajo del actor es entonces, y citando la definición esbozada al comienzo, el procedimiento o conjunto de estos, que nos permitirán materializar esta ecuación. En efecto, trabajar técnicamente para el actor es crear primero, a través del aprendizaje y el entrenamiento, y poner en juego después, una manera paradójica de pensar y comportarse.

El uso de nuestro cuerpo-mente en la vida cotidiana es un uso técnico que está condicionado por nuestra cultura, nuestro estado social o nuestra profesión. Pero en una situación de representación el uso del

cuerpo es diferente, lo utilizamos con un mayor grado de conciencia para construir un cuerpo-mente que no solo está condicionado por nuestro medio y que pueda responder con esa "técnica", sino que pueda reaccionar a diferentes premisas de comportamiento.

El trabajo técnico del actor se divide, a mi entender, en dos aspectos paralelos y complementarios. Uno que llamo fundamentos de disponibilidad y otros, fundamentos de calidad o forma.

Los fundamentos de disponibilidad son aquellos relacionados con el desarrollo de las capacidades psicomotrices y biomecánicas del propio cuerpo como la fuerza, la flexibilidad, la potencia, la coordinación, la reacción, el equilibrio y la precisión. Puesto que la creación del actor es creación

CLAUDIA ALBEROTANZA
 TERAPIA CORPORAL INTEGRAL



Una opción para mejorar nuestra calidad de vida trabajando sobre el cuerpo.

Tengo Clases (Técnicas nuevas de trabajo sobre el cuerpo)
 Opciones Únicas (Manual, Masajes, Descontracturas)

www.claudiaterapia.com.ar

Consultas y horarios: Tel. 4084-6167 - Cel. 15-8043-6875 - claudiaalberotanza@hotmail.com

SALAS DE ENSAYO
 Sobre Av. Corrientes (a mts. Abasto Shopping)

3 SALAS 12 x 4.5 + Escenario 5 x 4.5 (76m2 Totales)
 10 x 4.7 + Escenario 6 x 4.7 (75m2 Totales) - 8 x 4.5

SONIDO - EXCELENTE ILUMINACIÓN - DIMMER
ABIERTO LOS 7 DÍAS DE LA SEMANA
GRAN AMPLITUD HORARIA (09:00am A 01:00am)

156 7027 945

de formas plásticas en el espacio, este debe estudiar la mecánica del propio cuerpo. Le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo), esta sujeta a las leyes de la mecánica, y naturalmente, la creación de formas plásticas en el espacio escénico por parte del actor es una manifestación de fuerza del organismo humano.

Los fundamentos de calidad o forma son aquellos relacionados a las características cualitativas del comportamiento y en definitiva son las que van a definir las poéticas de actuación o performance.

Si bien podríamos trazar una línea progresiva, y de orden, en el trabajo de aprendizaje y practica del actor, que va de los fundamentos de disponibilidad a los de calidad, estos dos aspectos operan todo el tiempo de manera dialéctica y complementaria. En efecto, cuando uno trabaja sobre un ejercicio que plantea una calidad de comportamiento y de energía particular, también esta trabajando sobre los aspectos mas cuantitativos como los citados en los fundamentos de disponibilidad, y así mismo, cuando uno trabaja sobre aspectos biomecánicos también lo esta haciendo sobre la forma.

Como dije mas arriba, la técnica cotidiana de comportamiento es necesariamente el resultado de una cultura. Nuestro cuerpo es culturizado desde que nacemos, conoce los usos para los que ha sido educado. Para encontrar otras, y diferentes, técnicas de comportamiento que serán los recursos de acción para el trabajo escénico, el actor debe alejarse de sus modelos y es aquí donde aparece el entrenamiento.

El entrenamiento tiene como objetivo adquirir nuevas formas de comportamiento y básicamente desarrollar una presencia física diferente y maleable. Los ejercicios del entrenamiento constituyen una segunda culturización.

Los ejercicios son consignas, muchas veces muy simples, que plantean una forma particular, un pequeño alfabeto o lenguaje. Al principio, el actor debe aprenderlos y repetirlos como se repiten las palabras cuando uno aprende a hablar, de una manera mecánica. Luego serán incorporados al bagaje de recursos del actor y este podrá elegirlos. Una vez que el actor incorpora y domina las premisas cualitativas básicas de un ejercicio, puede comenzar incorporar premisas cuantitativas y modificarlas a partir de trabajar con diferentes ritmos, en diferentes direcciones del espacio, con una tonicidad muscular alta

“Una acción es para mí un movimiento que posee una intención clara. El sentido de esa intención puede o no ser decodificada por un observador en una primera instancia, pero siempre tiene que ser clara y definida para el actor; para que su acción sea real, no realista, verdadera”

o una baja, en una clave mas terrena o aérea, etc. Desde allí el actor logra una capacidad de organizar sus propias energías; por lo que, luego de un período de trabajo, ya no realiza los ejercicios que ha aprendido, sino que domina algo mas completo y profundo, es decir aquellos principios que subyacen atrás de las formas, y hacen que su cuerpo cobre vida en el escenario.

A través de los ejercicios sobre el trabajo técnico, el actor pone a prueba su capacidad de construir una presencia física que luego deberá encontrar en el momento de improvisar y crear materiales para un espectáculo.

En el entrenamiento, en los ensayos o en una situación escénica, la unidad básica y constitutiva del trabajo del actor es la acción, ya sea tanto física como vocal. Cuando un actor trabaja en los ejercicios y/o en una situación escénica, esta construyendo y transitando cadenas de acciones. Una acción es para mí un movimiento que posee una intención clara. El sentido de esa in-

tención puede o no ser decodificada por un observador en una primera instancia, pero siempre tiene que ser clara y definida para el actor; para que su acción sea real, no realista, verdadera. Esa intención es lo que algunos maestros llaman interioridad, estímulo concreto, imagen, etc. y es la que en definitiva le da singularidad a la acción. Un movimiento orgánico simple como la extensión de un brazo, produce un cambio en las tensiones de todo el cuerpo y por lo tanto, en la percepción del espectador, pero no basta con esta eficacia orgánica para definir una acción escénica; esta tiene que ser habitada por una

dimensión interior. No me refiero aquí a la interioridad psicológica del actor, sino a lo que antes llamé intención, estímulo concreto u imagen, y que prefiero definir como acción interna. Luego, una acción escénica verdadera, física o vocal, es, a mi entender, el resultado de una relación entre la acción interna y la acción externa. La acción externa es una re-acción a la acción interna. Por lo que el actor más que construir cadenas de acciones como señalé antes, construye cadenas de re- acciones.

Este pensamiento conciente, y el trabajo sobre ello, sobre el carácter y el devenir de las acciones y los fundamentos que construyen nuestro ser en escena, es lo que entiendo como la técnica en el trabajo del actor. A partir de su trabajo constante y su experiencia escénica, el actor va construyendo un segundo sistema nervioso, una manera particular de pensar, que está directamente vinculada a su oficio y que constituye la fuente de sus recursos.

Escuela IFT
de Teatro IFT

Un Teatro con Escuela
Iniciación - Intermedios - Avanzados

ACTUACIÓN
Técnica CORPORAL
Técnica VOCAL

Docentes:
Eduardo Pavelic - María Laura Mariotti
Armando Saire - Alfredo Zubieta

Cursos - Talleres - Seminarios

Boulogne Sur Mer 549 - CABA
4962-9420 / 4961-9562 de 16 a 21
www.teatroift.org.ar
escuela@teatroift.org.ar

CENTRO CULTURAL
FRAY MOCHO

Sala declarada de interés cultural y sede por la Legislatura de la C.A.B.A. 2005

TALLERES: Teatro, teatro para sordos, teatro para niños y adolescentes, teatro mudo, teatro para la 3º edad, yoga, tango, bombo, boleadoras, literatura, canto y guitarra.

Espectáculos fines de semana
Consultar página web
www.fraymochoteatro.com.ar

Informes L. a V. de 17 a 21 hs.

Tte. Gral. J. D. Perón 3644 • TEL: 4865-9835

PROMETEO
HASTA EL CUELLO

el muererío teatro

Dramaturgia Juan José Santillán
Puesta en escena y dirección general Diego Starosta

Sarmiento 3131
4864 3200

CIUDAD CULTURAL KONEX

Funciones Sáb 21:30
Domingos 20:30



La fuerza del mar, y la forma de las montañas

Más de una oportunidad me he preguntado los motivos que podían llevarme a la persecución de un objetivo tan lúbil como la reconstrucción de unidades componentes de viejas danzas de las tradiciones andinas que se dan en ciertas festividades del norte de mi país y llevarlas así al trabajo del actor. Enredado en una polvareda de pies, me he enamorado del trabajo y he resistido todo lo que pude a cierto pragmatismo que es el padre de todas las inmediateces. Éste apuro es típicamente perteneciente a quien como yo, puede definirse como un teatrista cuya necesidad de sobrevivencia

lo tensiona en la búsqueda de resultados.

El trabajo comenzó con la obtención de una beca en el área de investigación teatral que obtuve del Fondo Nacional de las Artes, sin la cual hubiese sido imposible de llevar a cabo. La misma llevaba el pomposo nombre de "Festividades del Noroeste Argentino: su carácter teatral y la utilización de técnicas extracotidianas del cuerpo."

¿Pero realmente comenzó ahí? Es una pregunta de difícil respuesta, pero que el tiempo transcurrido me ha ayudado a revisar. Tal

vez haya comenzado en 1990 cuando de la mano de mi grupo llegué a la Quebrada de Humahuaca. O quizás cuando retornamos al intentar darle forma a uno de nuestros espectáculos y nos encontramos casualmente con la festividad de San Santiago en Rodero y por primera vez vimos bailar con los cuartos traseros de animales. Lo cierto es que así nació la matriz de un vínculo que aún hoy permanece, pero fundamentalmente nosotros crecimos en él acunando un sentido propio y personal para la realización de nuestro teatro.



Teatro El Búho / Tucumán 215

JULIO: Domingos 19 Hs. / AGOSTO: Domingos 3 y 10
Entradas \$ 15 / Jubilados y Estudiantes \$ 10
Reservas: 4342-0885

Dirección General: Patricia Casahieri
 Escena: Mujer Joven: Griselda Cugliati
 Mujer vieja: María Ester Maza

Me envolví en preguntas que se combinaban con el “trabajo de apoyos” que hacía realizar al grupo en su entrenamiento y entiendo que fueron fértiles pues abrieron un camino de búsqueda que aún no concluye.

No obstante he trabajado pacientemente y me he convencido que es aún un trabajo en curso y que seguirá en el futuro seguramente bajo el auspicio del Centro de Investigación en Artes Escénicas que El Séptimo construye en la zona. Este emprendimiento ha sido además una de las consecuencias visibles que la experiencia ha dejado tanto en mí, como en el grupo.

El trabajo fue realizado durante 1995 y está a punto de convertirse en libro. Esta lógica demora ha tenido que ver con la necesidad de trabajar con las danzas y también por el cúmulo de dudas que suelen envolver a los hombres. Algunas derivadas de la sacralización que algunos grupos hacen de la técnica y otras dada la intención de correrme de la comprensión “folk” a la que es tan afecta la clase media intelectual, disfrazándolo todo de tareas de rescate cultural y otras yerbas, que si bien tienen una importancia real nada tienen que ver con mí búsqueda.

¿Puede el mar abandonar su destino de convertirse mansamente en playa? ¿Es capaz de conservar su fuerza mas allá de sí mismo? ¿Puede encerrarse en una forma como la de la montaña sin perder su esencia marina? En realidad este trabajo habla de eso aunque se vista con frases científicamente armadas y teñidas con polvo quebradeño. Estas danzas fueron acciones llenas con voluntad de eficacia en el ritual de los primeros días. Respondían así a cierta cosmovisión que si bien no se encuentra acabada ha quedado largamente malherida. La conquista, que para ser justos debemos llamar genocidio, ha cortado alguna de las conexiones con los mitos de origen. Así las danzas, desprovistas en algunas oportunidades de su sentido original, han tendido a derramarse en la arena. De aquí que el tra-

bajo, comprendiendo este problema, intente llevarlas al esquema de la forma, independientemente del sentido original. La tarea es entonces ocultar el mar bajo la hermosa cara de la montaña.

“La peregrinación de la Virgen de Punta del Abra Corral, muestra que mediante un gran esfuerzo físico, el seguimiento de pautas determinadas (ritualidad) y el ritmo persistente de las bandas de sikuris (instrumentos de viento), se alcanza una suerte de trance que facilita la experiencia”

La observación y el análisis de todos estos elementos ha conformado por momentos un magma voluminoso e indiferenciado, para cuyo desgrane y separación fue vital la ayuda prestada por aquellos que aún siendo indagados por mí, (aunque brevemente), me han ubicado tal vez sin saberlo nuevamente en camino.

Un viaje a la extracotidianeidad

En la vida de todos los pueblos, Orden y Caos se alternan en una realización complementaria, la línea rutinaria de la cotidianeidad cambia de sentido ante la irrupción del caos, que funciona de alguna manera como un disparador que inicia el viaje a lo intangible, a lo que está más allá de la percepción cotidiana. De esta manera, cotidianeidad y extracotidianeidad hablan de formas distintas de ubicarse en el mundo, de vivenciar el espacio-tiempo y determinan comportamientos e instrumentaciones diferentes.

En el mundo moderno la cotidianeidad se caracteriza por el predominio de un pensamiento lógico-conceptual y una visión racionalista del universo. El mundo del hombre de comunidades con una mayor identidad y cierto grado de centralidad significativa, posee una mayor integralidad, la distinción entre lo cotidiano y lo extracotidiano no forman parte

de sus hábitos mentales, sino que ambos elementos tienden a fundirse en una percepción abarcadora, como parte de un pensamiento mítico-simbólico y de una visión simbólica del mundo. No obstante ello, en el hombre de todos los tiempos, la aparición de la fiesta

rompe la linealidad del tiempo cotidiano. Así por ejemplo en las devociones populares, el tiempo fuerte de lo sagrado invierte la rutina y tiende un puente hacia otro lugar. La peregrinación de la Virgen de Punta del Abra Corral, muestra que mediante un gran esfuerzo físico, el seguimiento de pautas determinadas (ritualidad) y el ritmo persistente de las bandas de sikuris (instrumentos de viento), se alcanza una suerte de trance que facilita la experiencia.

Estos conceptos, tal como preveíamos, han sido de gran importancia para nuestro trabajo, así como el afinamiento de las herramientas que normalmente utilizamos. Ubicados desde el campo teórico de la antropología teatral sabemos que el tiempo-espacio de la cotidianeidad, genera una forma de utilizar el cuerpo que a grandes rasgos describimos como de funcionamiento económico a nivel energético. Es una instrumentación disociada, de carácter esencialmente utilitario, ya que tiende a obtener un máximo rendimiento con un mínimo esfuerzo. El uso extracotidiano del cuerpo tiene un sentido inverso, una circulación diferente de la energía y un mayor costo en unidades de la misma para concretar una acción.

En estas últimas hemos concentrado nuestro trabajo, centralmente en la forma, tras la cual buscamos las características de utilización de los apoyos y su variación dinámica, la



eL embUDO

**INSTITUTO
SUPERIOR
DE FORMACIÓN
DEL ACTOR**

**Título OFICIAL:
2 años y medio**

instituto@elembudo.org - www.elembudo.org - Tel: 4786 3050

ubicación de la zona pélvica y las magnitudes del doble vector opuesto generado en ella. También hemos observado la utilización de la columna, la respiración, su frecuencia y la relación con los instrumentos de viento.

El retorno a la unidad

El camino del actor involucra cierta nostalgia por los estados que devuelven la conciencia de uno mismo. La vida cotidiana hace de la disociación el elemento en que funda el principio de economía energética. Los mo-

“En el diálogo con aquellos que en definitiva son los actores de ese espacio tiempo, entendimos que el ciclo ritual se unía en ellos por algún hilo que permanecía invisible a nuestros ojos”

mentos de plena unidad, son absolutamente infrecuentes en nuestra vida. Hechos tan distantes como la práctica deportiva y hacer el amor son parte de aquellos momentos de plena unidad psicofísica.

La paradoja es entonces que el actor busca en la escena en forma permanente, aquello que en la vida se da solo en momentos excepcionales.

La unidad psicofísica abre un camino distinto en la cualidad y cantidad de la energía, y pone en juego el abandono del pensamiento reflexivo reemplazándolo por aquel que podríamos llamar pensamiento en acción.

Ahora, nadie pone en duda la importancia teórica de profundizar en el conocimiento de formas pre-teatrales, los colores de su carácter dramático o la forma en que se dan ciertos rituales en el territorio argentino. De igual manera, dada su utilidad práctica, no aparece necesario explicar la importancia de realizar un relevamiento de técnicas de construcción de máscaras y otros elementos que hacen a la representación. Pero es en la observación y

posible utilización de determinadas técnicas del cuerpo donde aparece mayor confusión y se reflejan dudas que es necesario aclarar. Estas nacen en la misma “zona” que generaron nuestras inquietudes, así una considerable cantidad de teatristas en general, hemos llegado de distintas formas a la concepción de producir un extenso e intenso entrenamiento ante la sensación de que espectáculos propios y ajenos acumulaban una gran pérdida de proyección escénica, una gran ausencia de vida, la proliferación de actos parecidos a la acción pero sin su valor transformador, sumado a un preocupante silencio en los cuerpos.

Así, ante la persistencia de estos hechos, muchos hemos considerado su ligazón con un corte que, a lo largo del tiempo se ha venido produciendo en la tradición teatral. De esta manera lo plantea Eugenio Barba: “la rígida distinción entre el teatro y la danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío en la tradición que continuamente conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo...”⁽¹⁾

Sin duda muchos factores han abonado para producir este “corte”. Algunos elementos, tal vez progresivos en su momento, han ayudado a este alto grado de disociación: el teatro “ochocentista” y la aparición del teatro burgués, la desesperada búsqueda del realismo, el impacto del avance en la psicología y la aparición de los medios de masas, (cine, radio, televisión), parecen haber tenido una importancia decisiva. Enmarcado todo ello en una sociedad cuyos rasgos salientes son la división y un alto grado de especialización. Asimismo y en forma contradictoria, fue desarrollándose un movimiento en sentido opuesto; así nació lo que algunos denominaron la nostalgia

o la pasión por el retorno, generándose una fuerte atracción por la comedia del arte, teatro griego, circo, varieté, y de manera especial el teatro oriental.

De esta manera muchos jóvenes se han volcado al contacto con distintas disciplinas provenientes de distintas tradiciones representacionales, en la búsqueda de lo nuevo, en busca del teatro perdido.

A veces sus intenciones, no superan la idea de adquirir un cúmulo de nuevas habilidades, pero muchas veces encuentran en ellos elementos que informan, o para decirlo sencillamente, ponen en forma al cuerpo ayudándolo en la conducción de su propia energía y en la construcción de un cuerpo ampliado. Creemos que en este marco aparece la utilidad de nuestra tarea; cuando uno trabaja con unidades codificadas de tratamiento corporal, aporta una cantidad de energía que mediante la decisión del actor permiten la transformación del movimiento en acción. Así la utilización de fragmentos provenientes del Kathakali, o de otra forma codificada, plantea la posibilidad de trabajar con un quantum energético independiente de su significación original. A esto suele denominárselo comportamiento restaurado, así R. Schechner plantea: “Un comportamiento restaurado es un comportamiento viviente tratado como un cineasta puede tratar un trozo de película. Estos trozos de comportamiento pueden ser rehechos, retocados o reconstruidos. Son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que han ocasionado su existencia. Tienen su propia vida. La verdad o la fuente original del comportamiento puede haberse perdido, ser desconocida o discutida, aún si en la práctica esta verdad o esta fuente es respetada o continúa teniendo curso. La manera en que se ha creado o hallado esta secuencia de comportamiento, o aún su forma de evolucionar, puede ser desconocida o estar oculta, perfeccionada o deformada por el mito y la tradición...”⁽²⁾

Taller de Formación Musical

Iniciación musical a partir de los 3 años
Flauta dulce a partir de los 6 años
Flauta Traversa - Piano - Guitarra

Laura Wright
4795-1236

Silvana Cogorno
4732-3983

ZONA NORTE
talleresmusicales08@yahoo.com.ar

nazaca

Talleres. Comienzo en Agosto
Teatro para niños y adolescentes
Sintonía (yoga chino)
Historieta y caricatura para niños

Alquiler de sala de ensayo

Informes: 4586 3599

Nazca 1045 (y Gaona), Flores - nazaca@gmail.com



Así se da el fenómeno de que la energía atraviesa el tiempo bajo formas fuertemente estructuradas (en las danzas por ejemplo), de la misma manera que fragmentos de ADN atraviesan la noche de los tiempos (en formas tan frágiles como bacterias de decenas de miles de años), portando una información ancestral.

Ciclo anual de las festividades de las Quebrada de Humuaca, escenario y supraescenario

Encontrarnos con el calendario ritual de la Quebrada de Humahuaca fue en primera instancia el encuentro con un gigantesco rompecabezas. Su distribución anual, sus múltiples mensajes y colores, aparecieron ante nosotros con extrema dificultad para ser asociados, ligados y comprendidos. En el diálogo con aquellos que en definitiva son los actores de ese espacio tiempo, entendimos que el ciclo ritual se unía en ellos por algún hilo que permanecía invisible a nuestros ojos. Dicho de otra manera, las fiestas construían en ellos una sintaxis muy particular, enmarcada en una lógica que se nos ocurría indispensable para la proyección del trabajo, ya que el rito no es solo acción sino que además es el portador de una información que se necesita comunicar a través de símbolos muy precisos. El

mito es un almacén informativo que requiere ser transmitido a las futuras generaciones y es entonces el rito, el medio más eficaz para su concreción.

Los ritmos propios de la naturaleza, la polaridad día-noche, la alternancia de los ciclos estacionales, la propia idea de nacimiento y muerte, abren el camino a una concepción cíclica del tiempo. El pasaje de una zona a la otra fue siempre señalado por todas las sociedades. Así detrás de cada fiesta hay un fuerte grado de información y una relación profunda con el tiempo.

La ciclicidad de estos fenómenos se inscriben en el calendario con marcados rituales. Esta lógica del tiempo y el espacio es lo que denominamos "supraescenario". Dicho de otra manera, una zona intangible donde los hechos se inscriben generando un discurso determinado.

Creemos entonces que la polaridad existente entre abundancia-escasez tiene una importancia central en el armado de esta gramática. Es fundamental el conocimiento de este supraescenario, porque de alguna manera prefiere la acción (ritualidad), ayuda a entender el mundo de conflictos que cada celebración conlleva y hasta determina qué tipo de objetos representacionales se utilizan en cada circunstancia. Vale como ejemplo que instrumentos de viento andinos como las anatas se

tocan solamente en estación lluviosa, mientras el erke y la corneta solo en estación seca.

El supraescenario quebradeño se nos presenta en los meses de noviembre-diciembre con la llegada de la estación lluviosa, que se extiende hasta el mes de marzo. Esto determina que hacia diciembre, los horticultores ya hayan hecho algunas ventas, el pasto sea abundante e inclusive (en los últimos años) haya ingresos por turismo. Podemos decir que la estación lluviosa abre un tiempo de abundancia relativa. Posteriormente agosto, marca un periodo de máxima sequedad, de relativa escasez y de gran incertidumbre en el sentido que es el mes de la siembra y se están acabando las reservas. Ambos momentos son señalados de alguna manera: El 1 y 2 de noviembre se celebra en el calendario religioso cristiano, Todos los Santos y Todos los Difuntos, el sincretismo genera un entramado donde la espera de las almas se funde con la espera de un tiempo positivo, de carácter festivo cuya máxima eclosión se dará en carnaval. De manera similar, el mes de agosto es el comienzo del año campesino y todo se enmarca en una ritualidad de esperanza. Se ofrenda a la Pachamama, se le da de comer y beber a la tierra con la intención de que ella lo retribuya. Durante este tiempo se realizan las señaladas, se limpian ritualmente las acequias, etc. Todo cruzado además por un sin fin de festividades religiosas, principalmente en junio y julio, en pleno invierno.

FERNANDO ZABALA
TEATRO ESCOGIDO

EDITORIAL DUNKEN

TALLER DE ACTUACION

EN CALLAO 86, 4º PISO, CAPITAL FEDERAL

LUNES DE 19,30 A 22,30HS.
PINCIPIANTES Y AVANZADOS

PROFESOR **OMAR AITA**
ACTOR, DIRECTOR, DRAMATURGO

PARA MAYOR INFORMACIÓN
PODÉS LLAMAR
AL 4241-1618 O 15-6443-5741
POR MAIL A:AITAOMAR@CIUDAD.COM.AR

**VACANTES
LIMITADAS**

La zona concreta y delimitada en que ocurren los hechos, es lo que denominamos escenario. Este es absolutamente tangible y hace a la forma y eficacia del ritual. El escenario hace al porque de la utilización de los frentes de capilla, o al alejamiento de los montículos de piedra donde se desentierra el carnaval (mojones), la orientación de algunas danzas, la ubicación de la imagen, etc.

De alguna manera el escenario es al ritual y a su eficacia, lo que el mito es al supraescenario.

Un camino sin obligación de tránsito

Los elementos anteriormente mencionados son parte de un trabajo más complejo que hemos llevado a cabo con la convicción de que pueden ser aportes para el entrenamiento del actor. Tiene los límites impuestos por un menor nivel de codificación que el transmitido por formas teatrales de Oriente. Hemos entendido además que la pureza de la forma crece en la medida que nos alejamos de la ruta nacional N° 9 hacia zonas rurales y también hacia el norte de la quebrada.



Bajo esta diversas formas se ocultan principios, por eso es importante no conectarse con ellas como si se tratara de una recuperación arqueológica, sino por el contrario, entenderlas como secuencias vivas de utilidad para descubrir ciertas leyes pragmáticas que esconden.

den. La danza de los cuartos, por ejemplo, es una secuencia que no solo aporta un quantum energético, sino que activa el trabajo de apoyos y su funcionamiento dinámico, la comprensión del trabajo desde un "centro corporal" y abona en el camino de la unidad.

No queremos seguir describiendo ya que creemos que el sentido de esta nota es mostrar otros caminos posibles. Entendemos que alrededor del hecho teatral existen distintas concepciones y por esto hablamos de aportes al entrenamiento del actor sin presentarlo como de validez universal. Para aquellos jóvenes actores que hoy trabajan con la danza del viento, movimientos del samurai y otras técnicas comprenderán fácilmente que bajo otras formas se esconden iguales principios. En tanto lo creemos de utilidad para aquellos que opinamos que el actor no tiene un cuerpo sino que es un cuerpo y que su pelea natural es mantenerse en vida combatiendo la natural tendencia al caos, a la muerte. Casi una metáfora de la propia vida.

1. E. Barba - N. Sabarese, Anatomía del actor, Col. Escenología, México, 1988

2. R. Schechener, Restauración del comportamiento, Anatomía del actor, -Barba - Sabarese-, Col. Escenología, México, 1988

**Espacio de Teatro
BOEDO XXI**

CURSOS DE TEATRO
Niños | Adolescentes | Adultos

Av. Boedo 853 - Buenos Aires
(011) 4957-1400
boedoxi@gmail.com

Soy tu moneda
Drama lírico

Viernes 21: 00 hs.

Ladran Sancho, Guardia Vieja 3811
Reservas: 4863 1095

Actuación: Paula Subtil
Dramaturgia: Gustavo Rimoldi
Dirección: Gustavo Urrutia

Entrada general: \$15 - Estudiantes y jubilados: \$12

Taller de actuación

La Ratonera cultural
espacio de fabricación artística

Av. Corrientes 5552 CABA
Tel. (54) 11 4857-2193
info@laratonera.com.ar
www.laratonera.com.ar

Expresión Corporal - Danza
Una manera diferente de acercarte a la danza

- El cuerpo y el movimiento • El cuerpo y la comunicación • El cuerpo y la creatividad •

Sin límites de edad. No se requiere experiencia previa.

Cristina Soloaga
Profesora Nacional Expresión Corporal
Licenciatura Composición Coreográfica. IUNA

4983-4294 • csoloaga60@hotmail.com

Teatristas del Imaginario
Formación y Producción

49 58 45 31

alsina 1886 . buenos aires .
marcelomangone@fibertel.com.ar
http://marcelomangone.blogspot.com

**TEATRO
DANZA ARMONIZADORA**

CLOWN

Niños Adultos Adolescentes

Dir. Susana Machini
Ex Docente Escuela Nac. de Arte Dramático

4963-2492

Cómo te suscribís a
SAVERIO
revista cruel de teatro

(011) 4586-3599
revistasaverio@hotmail.com

Cómo publicar en
SAVERIO
revista cruel de teatro

(011) 4586-3599
revistasaverio@hotmail.com



¡LOGRAMOS PERPETUA PARA POBLETE! ¡LOGRAMOS JUSTICIA PARA CARLOS!

Después de 15 meses de incesante lucha y profundo dolor logramos que el autor material del fusilamiento de nuestro compañero docente **CARLOS FUENTEALBA** pase el resto de su vida en la cárcel. El 8 de julio de 2008, en la ciudad de Neuquén el cabo de la policía provincial Darío Poblete fue condenado a reclusión perpetua.

Agradecemos a todos los que nos acompañaron en esta batalla contra la impunidad. Y los comprometemos a seguir luchando. Ahora vamos por los responsables políticos, empezando por el ex gobernador de Neuquén **JORGE SOBISCH**.
Contamos con vos.

aten

www.aten.org

COMISIÓN CARLOS PRESENTE. JUSTICIA YA.

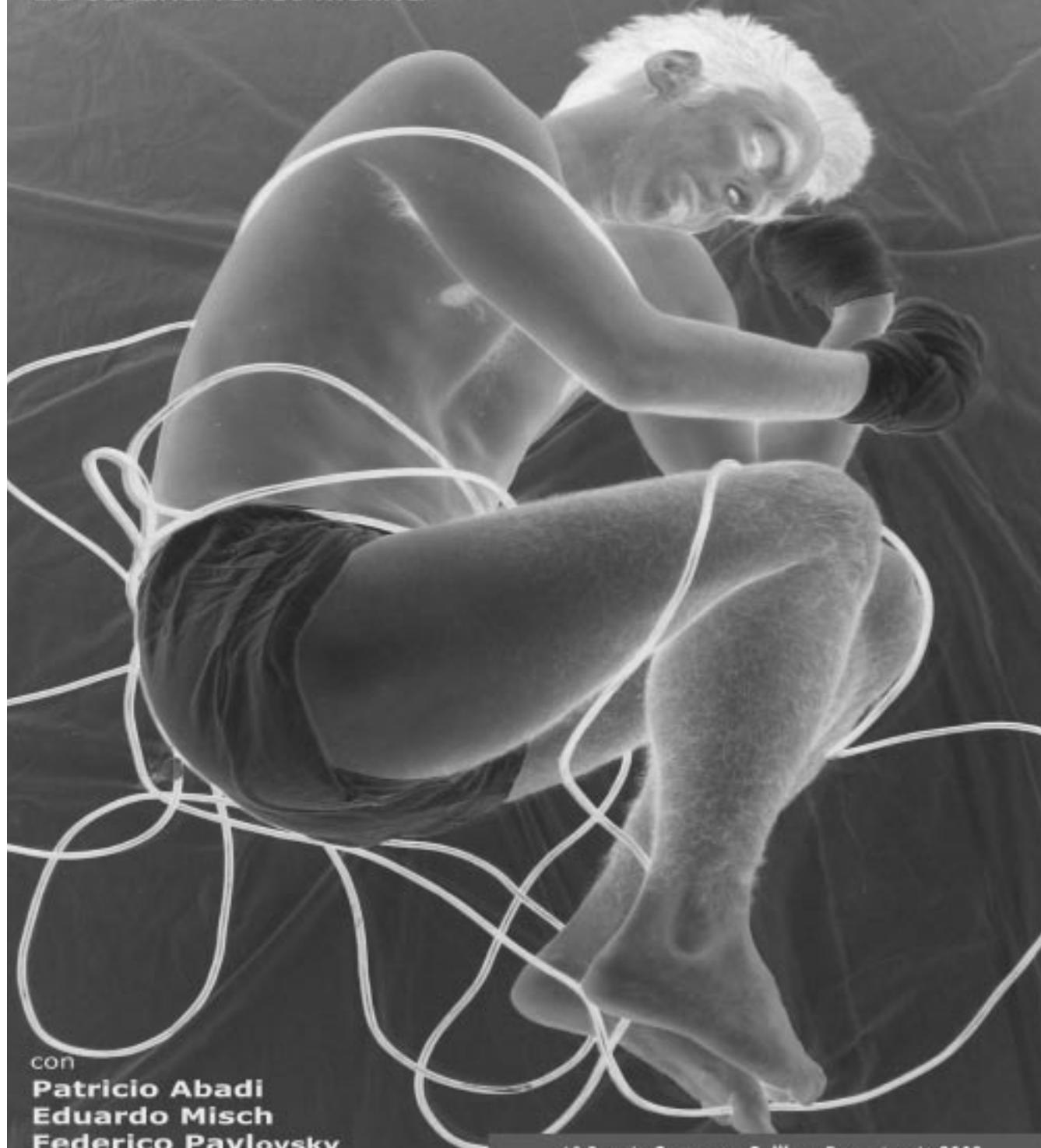
[Http://ar.geocities.com/cocapreneuquen/](http://ar.geocities.com/cocapreneuquen/)

Co.Ca.Pre

Para colaborar con la campaña podés depositar en la cuenta de Bco. Santander Río N° 124-3682102. Muchas Gracias

MANIFIESTO vs MANIFIESTO

de Susana Torres Molina



con

Patricio Abadi
Eduardo Misch
Federico Pavlovsky

dirección

Susana Torres Molina
Marcelo Mangone

1º Premio Concurso Colihue Dramaturgia 2008
Nominación Premio Clarin 2007 mejor autora
Nominación Premio Florencio Sanchez 2008 mejor autora

LEA
premio

La realización de este espectáculo ha sido posible gracias al otorgamiento del premio F - LEA - Grupo Faena (Teatro)



Este espectáculo cuenta con el auspicio de Proteatro

El Camarín de las Musas - Jueves 21:00 hs
Mario Bravo 960. Reservas 4862 - 0655