



# SAVERIO

REVISTA CRUEL DE TEATRO

PUBLICACIÓN ESPECIALIZADA EN ARTES ESCÉNICAS / DISTRIBUCIÓN GRATUITA BIMESTRAL / AÑO 1 N° 1 / MAYO 2008

**Yo creo**  
La trama secreta  
de los procesos  
creativos

Escriben y opinan:

- 
- Eduardo Pavlovsky
  - Carlos Belloso
  - Osvaldo Quiroga
  - Marcelo Mangone
  - Mónica Berman

# 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: [culturanalysis@gmail.com](mailto:culturanalysis@gmail.com)

Ríglos 119 (1424) Ciudad Autónoma de Buenos Alres.

Tel-Fax: 4901-2608 / 4904-0615

E-mail: [apecentrosalud@ciudad.com.ar](mailto:apecentrosalud@ciudad.com.ar)

## STAFF

Director  
Gustavo Urrutia

Producción periodística  
Gustavo Rimoldi

Gestión  
Silvano Martínez

Diseño gráfico  
Carolina Giovagnoli

Publicidad  
Nadia Doval

Distribución  
Gabriel Moreira

Imagen de tapa  
Siete vidas para Otomi  
Dramaturgia y dirección  
de Gustavo Urrutia,  
con Mariela Iuliano y  
Gabriel Moreira

Fotografía de  
Carolina Miranda

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

**nazaca**

Esta revista cuenta con el  
auspicio de



Impreso en  
Agencia Periodística Cid

### Tu obra en la tapa de Saverio

Enviamos 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



## Paradójica Escena

Carlos Belloso

5

## La peste y la crueldad

por Osvaldo Quiroga

8

## El proceso creativo a la vista de todos

por Mónica Berman

9



## Entre el sueño y la vigilia

por Marcelo Mangone

10



## Reflexiones sobre el proceso creador

por Eduardo Pavlovsky

14

Cómo comunicar en

**SAVERIO**

REVISTA CRUEL DE TEATRO

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

Cómo te suscribís a

**SAVERIO**

REVISTA CRUEL DE TEATRO

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

ESTUDIO DE DANZA  
**MARGARITA BALI**



Zobala 3040  
Belgrano-Congales  
Tel: 4552-5904  
www.margaritabali.com  
margarita.bali@fibertel.com.ar

www.fibertel.com.ar

**DANZA CLASICA**

Luis Balassone  
Ricardo Orlando  
Soledad Guibermar

**DANZA CONTEMPORANEA**

Laura Torredillo  
Loreley Postolovsky  
Gabriel Contreras

**DANZA JAZZ**

Karina Rodan  
Lara Cluff

**ESTIRAMIENTO-YOGA**

Nora Malimovic

**TANGO**

Nora Malimovic-Omar Peluffo

**FLAMENCO**

Laura Garrido-Andres Campari

**HIP HOP**

Florencia Pittelman

**NIÑOS Y ADOLESCENTES**

Barbara Orbach-Laura Gerolmetti  
Maritela Soria



Espacio de Teatro  
**BOEDO XXI**

CURSOS DE TEATRO  
Niños | Adolescentes | Adultos

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

**LAURA SILVA**

“Decir un Shakespeare”

Actuación • Dirección  
Coaching • Seminarios

4306-6362 / 156-572-3601

[laura\\_silva@gmail.com](mailto:laura_silva@gmail.com)

[www.laurasilva.blogspot.com](http://www.laurasilva.blogspot.com)

**Escuela de Teatro IFT**

Un Teatro con Escuela

Iniciación - Intermedios - Avanzados

**ACTUACIÓN**  
**Técnica CORPORAL**  
**Técnica VOCAL**

Docentes:

Eduardo Pavelló - María Laura Mariotti  
Armando Saire - Alfredo Zubieta

Cursos - Talleres - Seminarios

Boulogne Sur Mer 549 - CABA  
4862-9420 / 4961-9562 de 16 a 21  
[www.teatroift.org.ar](http://www.teatroift.org.ar)  
[escuela@teatroift.org.ar](mailto:escuela@teatroift.org.ar)

**jugando hacemos arte**

DIBUJO • PINTURA • ESCULTURA

**Niños • Adolescentes • Adultos**  
**Clases Individuales**

**María Gabriela Galeano**

Prof. Nac. de Bellas Artes Pueyrredón y De la Cárcova

**Tel. 4381-0003**

**TEATRO DE OBJETOS**

Ana Alvarado

con *Carolina Ruy*

[amalvarado@fibertel.com.ar](mailto:amalvarado@fibertel.com.ar)  
[caroruy@hotmail.com](mailto:caroruy@hotmail.com)

# CLASES DE ACTUACIÓN

TALLER ANUAL. TODOS LOS NIVELES  
A CARGO DE **OMAR AITA**  
ACTOR, DIRECTOR, DRAMATURGO, DOCENTE

**ENTRENAMIENTO CORPORAL. IMPROVISACIÓN.**  
**EL ACTOR EN EL ESPACIO ESCÉNICO,**  
**CUERPO, VOZ, PALABRA Y MOVIMIENTO.**  
**CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE. ANÁLISIS DE TEXTO**

LUNES O MARTES DE 19.30 A 22.30  
CALLAO 86, 4º PISO, CAPITAL FEDERAL

**INFORMES E INSCRIPCIÓN:**

4241-16-18 / 15 64435741 - [AITAOMAR@CIUDAD.COM.AR](mailto:AITAOMAR@CIUDAD.COM.AR)

**VACANTES  
LIMITADAS**



# Paradójica Escena

**El actor y dramaturgo analiza cómo llevó adelante los procesos creativos en su obra *Mundo mudo*: el homenaje a Lon Chaney, el sonido de la mirada, y un fantasma que fusiona realidad y ficción en busca de la esencia de la actuación.**

El tema de la obra, como todos los temas míos, es la representación, la paradoja de la representación. Y aún más en esta obra porque es un homenaje a Lon Chaney, un actor norteamericano de década del veinte al treinta, que se hizo famoso por la caracterización de los personajes de *El fantasma de la ópera* y *El jorobado de Nuestra Señora de Notre Dame*. Es un actor que tuvo mucha influencia en mí, también porque fue un vínculo con mi padre. La obra que estoy trabajando está inspirada en su vida, dado que a esta altura tengo mucha información sobre él y creo que merece un homenaje. A Lon Chaney siempre se lo consideró sólo como un actor de terror, y creo que debe tener un lugar mejor. Hay dos falencias en esa definición porque el género de terror empezó con Bela Lugosi y el Drácula de Tom

Browning, después de que Lon Chaney había fallecido. Además no sólo se dedicó al terror sino que fue un actor completo. Hizo películas melodramáticas, étnicas, de detectives, y una muy compleja sobre un incipiente Drácula, que no es de terror sino que es muy sugestiva y detectivesca, llamada *London after midnight* (Londres después de medianoche). En principio lo que más me interesó de este actor fue que me permitió una conexión con mi padre porque hablábamos sobre él y con el tiempo pude hacerle entender que yo podía seguir los pasos de alguien a quien admiraba. Después empecé a conocer más sobre su historia, y al armar la obra me encuentro con un bagaje de información que creo que llegó a un límite. Su vida, en resumidas cuentas, tiene que ver con lo que no se dice, con la imposibilidad de hablar. Lon

Chaney nace en una familia con padres sordomudos, se expresó con pantomima durante casi toda su infancia; al mismo tiempo pudo desarrollar una expresión fuera de lo común que le sirvió para el teatro; conoce a la que fue su primera mujer y tienen un hijo; a partir de que nace este chico comienzan a tener conflictos: ella era una cantante que alcanzó gran reputación y él era muy celoso; la situación se fue agravando y poniendo cada vez más violenta hasta que ella, en medio de un número que él hacía en un teatro, toma ácido y se arruina las cuerdas vocales quedándose muda. Desde ese momento Lon Chaney huye de la prensa, no quiere dar notas ni hablar con los medios; su representante toma esto como algo interesante para explotar, como diciendo “el hombre misterio, el hombre que no habla”, se da cuenta

de que puede aprovechar la situación y empieza a nombrarlo como al “hombre de las mil cara”, que fue el eslogan que usó Lon Chaney, y que ahora pueden llegar a ponerme a mí porque hago tres personajes distintos; hace una sola película sonora ya con mucha dificultad porque tiene cáncer en la garganta, que es la enfermedad por la cual muere. Evidentemente todo pasa por lo que no se puede decir, por lo que no se habla. Como yo siempre hice mis obras en base a la representación y en base a la mirada, vi en este personaje una oportunidad para hacer una obra de teatro a partir de lo no dicho. Este conflicto con la prensa lo lleva a decir que el verdadero Lon Chaney está en sus películas, que su vida privada no le importa a nadie y que el verdadero Lon Chaney existe sólo en una pantalla. Como la proyección es una representación, mi teoría en esta obra contempla que analizar las proyecciones de sus películas me daría una reconstrucción de su esencia, de su verdad, ya que él piensa que el verdadero Lon Chaney está en la representación. Al intentar reproducir lo real de su imaginario busco armar una biografía donde otro actor, en este caso yo, pueda meterse en el mismo imaginario para sentir algo parecido a lo que sentía Lon Chaney. En la representación uno explora su propio imaginario, o sea, fragmentos de la vida reordenados para exponer al público, con lo que empecé una alquimia, una serie de correspondencias con las que me llevé muchas sorpresas. Por ejemplo, Lon Chaney es de Aries, como yo, y nació en el mismo decanato. A partir de ahí, la alquimia sería que la correspondencia con los astros son compatibles en una realidad escénica. Una realidad escénica que puede ser una realidad representada en términos de arte. También vi que tiene un temperamento sanguíneo

nervioso muy afín al mío. Esto lo tengo en cuenta porque en la antigüedad había cuatro temperamentos: sanguíneo, nervioso, linfático y bilioso. Yo trato de ver en los personajes qué preponderancia de temperamento tienen, y este personaje tiene una preponderancia sanguínea nerviosa. Además, ya en un plano de ficción, nos une el mismo factor sanguíneo. Analicé el “A Positivo”, que es mi factor, y vi así la conexión directa con la sangre, que nos liga con el horror, un tema que Lon Chaney abarcaba; investigué a la vez lo masoquista en este personaje, y vi que la violencia contenida en él oculta por lo general lo que no se dice, así como el sexo es de lo que no se habla. Lon Chaney era muy masoquista, llegaba a lograr personajes agrediendo su propio cuerpo. Se cree que el cáncer en la garganta fue por la química de los maquillajes que usaba y porque fumaba mucho. La hipótesis que tengo es que ese cáncer es una herida profunda por lo que no se puede decir. Yo veo

segundo momento de la obra que es una proyección, no psicológica sino onírica. Me vinculo más a lo onírico porque siento que es un espacio en el que hay mucho por descubrir, y porque no pone barreras como la psicología. Lo onírico está más cerca de lo imaginación. Pienso en cuadros encadenados donde el hilo conductor va a ser la biografía de Lon Chaney. Pero a la vez van a ser independientes, con valor en sí, como si fueran pictóricos. Si bien lo que más se conoce de Lon Chaney es El fantasma de la ópera, me voy a desdoblar en dos personajes. Uno es un presentador, un fantasma que gira alrededor de esta obra. El otro es un actor, Lon Chaney, que está interpretando su vida. Pero al mismo tiempo ese desdoblamiento se une en la muerte, porque en definitiva un fantasma que merodea a la realidad está muerto, y el fin unificaría a ambos personajes. Mi intención es poner una obra y que alrededor haya un fantasma mirando. Un fantasma que se meta en el público y hable del



**“Voy a ver una obra de teatro, me siento en una silla a oscuras, veo a un tipo que sube a un escenario y se ilumina... Y se ilumina doblemente, porque tiene que estar a la vez iluminado para subirse a un escenario, si no, ¿para qué lo hace?”**

las obras de teatro desde diferentes niveles de realidad, que van desde el grado cero hasta varios niveles por arriba y por debajo. En el caso de esta obra hay un actor que personifica a otro actor, por lo cual los distintos niveles de realidad y los espejos de representación son infinitos.

—¿De qué manera se puede armar esa idea?

—La estructura de la obra son cuadros mudos. Un primer momento teatral de Lon Chaney, que se interpreta tal cual fue, y un

espectáculo, que interrumpa. Lo cierto es que tengo una dinámica en la cabeza que le voy a transmitir al director. Lo que espero del director es que esté concentrado en la puesta, en los dispositivos que realiza para que el fantasma entre y salga, para que los cuadros mudos se vean, para que los camarines estén al mismo tiempo en el escenario y el escenario esté al mismo tiempo en los camarines. O sea que hay un juego de opuestos. Por ejemplo, quiero hacer una obra muda pero no puedo, no

**teatro taller**  
**COSTA RICA 5459**  
**PALERMO**  
**Contacto 15-4-989-2620**  
**www.queliberthold.com.ar**

porque quiera hablar, sino porque hay algo que, para no decirlo, lo tengo que decir. A su vez, hay algo que no se dice, pero que es necesario decirlo. Entonces, en los cuadros mudos me apoyo en la palabra hablada. Puede ser con voz en off, puede ser un narrador que esté abajo de la representación, o también por medio de carteles como se hacía en el cine mudo. En

Esto también entra en los niveles de realidad. Después me voy dejando llevar por algunas paradojas entre lo no dicho y la mirada. Por ejemplo, la mirada permite captar sonidos, que es básicamente lo que hace el cine mudo. Son miradas que captan sonidos como en el grito del Acorazado Potemkin de Eisenstein, un grito que se ve pero no se escucha. Y así

—Para mí, en un punto, realidad y la ficción son lo mismo. Creo que hay una realidad cero, que es lo que el actor y el espectador están viviendo en ese momento como estructura. Voy a ver una obra de teatro, me siento en una silla a oscuras, veo a un tipo que sube a un escenario y se ilumina... Y se ilumina doblemente, porque tiene que estar a la vez iluminado para subirse a un escenario, si no, ¿para qué lo hace? Desde ese grado cero puedo combinar todas las realidades posibles. Todas, en base a una realidad verdadera, son parte de mi imaginario y también del de la gente. Se da entonces una especie de entrecruzamientos. Al imaginario lo veo como un lugar totalmente inhóspito donde uno pone la escenografía que quiere. Por eso a mí me atrae más sugerir, lo que en mis obras se traduce en un teatro pobre en recursos pero rico en sugerencias, un teatro grotowskiano. El imaginario se mueve mucho más cuando se sugiere que cuando se establece una verdad, y genera en el espectador realidades paralelas.



**“Al intentar reproducir lo real de su imaginario busco armar una biografía donde otro actor, en este caso yo, pueda meterse en el mismo imaginario para sentir algo parecido a lo que sentía Lon Chaney”**

la obra también hay un representante de Lon Chaney, que en realidad es un actor que quiere ser actor. Están también sus dos esposas y su hijo. A partir de ahí veo el tema del maquillaje y el ser otro. El ser otro para mí significa escapar, significa no ser, empezar, y también ocultar. Estas son líneas directrices de la composición de la obra: ¿para qué un actor hace lo que hace, para qué se maquilla?

como en este caso se grita pero se oye sin sonido, también se puede recordar lo que no ha pasado porque se da en un imaginario. Eso es justamente lo que estoy haciendo, porque entra en lo desconocido: hasta que no ponga la obra y la ensaye no la conozco, cuando lo haga entonces sí va dar un resultado.

**—En este proceso realidad y ficción parecen unirse.**

## ESPIRITUS CONECTADOS

Yo me siento un fantasma de este lugar (por el teatro Gargantúa). Cuando hay obras entro y salgo de los camarines silenciosamente. Siempre estoy rondando. En Mundo mudo le rindo un homenaje al gran actor que fue Lon Chaney, que se proponía representar un chino y era un chino, no había dudas. Ese actor siempre quise ser yo. A la vez, esta obra me une a mi padre porque con él hablábamos de Lon Chaney. Aun hoy mantengo ese diálogo aunque de forma espiritual. La comunicación es imaginaria. Cuando nacieron mis hijos fui al lugar donde tuvo su puesto de carnicería durante cuarenta años, en el centro, en un mercado que ahora es una playa de estacionamiento. Iba adonde estaba el puesto de mi papá, y como si ahí hubiera una especie de luz del cielo, le comunicaba la noticia de que tenía dos nuevos nietos. Era una puesta imaginaria que a mí me servía para comunicarme con él. Así pienso el arte, como una fuerte conexión con lo espiritual. vos nietos. Era una puesta imaginaria que a mí me servía para comunicarme con él. Así pienso el arte, como una fuerte conexión con lo espiritual.

# Valentina Fernández De Rosa

## TALLERES DE

# ACTUACIÓN

## Niños, adolescentes, jóvenes y adultos

tel/fax: **4772 6092**

[valentinafernandezderosa@gmail.com](mailto:valentinafernandezderosa@gmail.com)





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

Talleres: teatro, teatro para sordos, teatro para

# La peste y la crueldad

POR OSVALDO QUIROGA

No podía ser más acertado el título de esta revista: Saverio, Revista Cruel de teatro, porque lo que le ocurre a Saverio, en Saverio el cruel, la obra de Roberto Arlt, guarda estrecha relación con los mecanismos creadores del hecho teatral.

Saverio participa de un engaño —el perpetrado por Susana y su tribu—, y lo que monta el autor de *La isla desierta* es un juego de teatro dentro del teatro. Un juego que termina en tragedia, como suele ocurrir cuando el delirio de unos cuantos se ensaña con la ingenuidad de otro.

“El teatro es como la peste, un azote vengador, una epidemia redentora”, escribió Antonín Artaud en *El teatro y su doble*. Y es la peste lo que golpea a Saverio en manos de sus enemigos. En el buen teatro la peste es imprescindible. La peste podría ser también un sinónimo de lo dionisiaco, de aquella fuerza original que tuvo Dionisio cuando en las fiestas celebradas en su honor convirtió la danza en el descontrol, en el estallido de las estructuras tradicionales, en la teatralidad como parte de una fiesta en la que lo orgiástico se transformaba en hecho creador.

La peste precipita la tragedia de Edipo en la obra de Sófocles. Y no se trata únicamente de la peste que asola a Tebas; la peste es también el incesto y, sobre todo, el haber asesinado al padre en el cruce de caminos. La peste es la repetición, es lo inconsciente que vuelve, es el retorno al mismo lugar. Cuando en el teatro nos enfrentamos a grandes realizaciones siempre vislumbramos algo del orden del caos. Tato Pavlovsky en *El señor Galíndez* o en *Potestad*; Griselda Gambado en *El campo*, Ricardo Monti en *Visita*, por solo citar tres admirables dramaturgos, han hecho honor a la epidemia redentora del teatro al mostrarnos un mundo que no es otra cosa que el nuestro. Lo otro, parafraseando a Peter Brook, es un teatro mortal, un teatro digestivo, ideal para conversaciones de señoras a la hora del té.

En la cartelera teatral porteña hay en estos días dos espectáculos memorables: La omisión de la familia Coleman, de Claudio Tolcachir, y *La pesca*, de Ricardo Bartís. En el primero el público encuentra una familia en la que la omisión es, precisamente, lo real, aquello que sirve de sostén al grupo. Son una familia porque nunca han hablado de lo que hay que hablar. La teatralidad del espectáculo le permite al espectador un goce secreto, casi como rondar la pulsión de muerte sin sumergirse en ella.

La pesca, valiéndose de tres intérpretes excepcionales —Sergio Boris, Carlos Difeo y Luis Machín— habla de la historia argentina al devolvernos nuestra propia peste, aquella que supimos conseguir, pero sin laureles. Los argentinos hemos sido, a menudo, estos tres infelices que, como Vladimiro y Estragón en *Esperando a Godot*, la obra de Samuel Beckett, esperan algo que nunca llega. Atilio “el tísico”, René “el sueco” y Miguel Ángel, se reúnen para pescar bajo techo en una suerte de piletón que ellos creen conectado con el entubamiento del arroyo Maldonado. Atilio percibe como su vida está próxima a extinguirse; René, huérfano de padre, cree estar de novio con Irene, mientras que Miguel Ángel sufre por la mujer que lo abandonó hace dos años. La peste que los castiga a ellos es la de no poder ver la realidad, la de jugar a estar vivos cuando, en realidad, son como fantasmas, como muertos en un sótano que representa un país, el nuestro, que nunca fue lo que quiso ser.

Una revista de teatro puede también ser parte del proceso creador de lo escénico. Dialogar con los espectáculos, acorralarlos, buscar nuevas interpretaciones, evitar los lugares comunes es parte del hecho estético. Una crítica que no se anime a arriesgar hipótesis de significado es una crítica muerta. Es siempre mejor ser una revista cruel que ser una revista anodina. No hay teatro sin cierta crueldad. ¿No es cruel, acaso, ver a *Rey Lear* vagando por el desierto después de haber alejado de sí a Cordelia, la única hija que lo amaba?

Crueldad y peste deberían ser dos palabras claves para comprender los procesos creativos en el teatro. Pero no se trata de dos palabras para usar de comodín o para quitarles densidad. Kafka escribió alguna vez: “Un libro debe servir para romper el mar helado que tenemos dentro”. Podríamos afirmar, ya sobre el final, que si el teatro no cumple esa función no sirve para nada. El mar helado que acompaña a buena parte de la sociedad contemporánea es la insensibilidad hacia la pobreza, hacia las masacres perpetradas en las guerras, hacia la suerte del otro. En Teatro Abierto los actores, directores y todos los que hacían posible ese fenómeno que se opuso a la dictadura, exponían sus cuerpos a los asesinos que podían ingresar en la sala y, con total impunidad, asesinarlos. La dictadura trajo la peste, pero el teatro, sabio siempre, les devolvió con otra peste: la de la lucha y la de la resistencia. La única peste que vale la pena.

**TEATRO DANZA ARMONIZADORA**

**CLOWN**

Dir. Susana Machini  
Ex Docente Escuela Mac. de Arte Dramático  
4963-2493

**clases de teatro**

Verónica Schneck  
veronica@fibra.net.com.ar - Córdoba 5530

**Cursos de CLOWN**

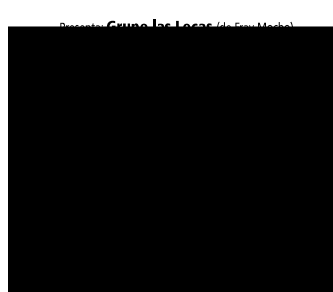
\*Iniciación \*Entrenamiento

4963-2492 • 4902-4387  
Mariano Gorayco - mgorayco@fibra.net.com.ar

**Teatristas del Imaginario**  
Formación y Producción

49 58 45 31

al silva 1085 buenos aires.  
marcelomangone@libertel.com.ar  
<http://marcelomangone.blogspot.com>



**LA MASCARA**

Espectáculos Teatrales  
Música - Cursos de Actuación

Para ver nuestra programación ingresa a:  
[www.la-mascara-teatro.blogspot.com](http://www.la-mascara-teatro.blogspot.com)

Piedras 736 • Tel.: 4307-0566 • San Telmo



# El proceso creativo a la vista de todos

POR MÓNICA BERMAN

En un principio los espectadores sólo accedían a “productos”. Cuando la obra estaba “terminada” (para dejar de corregir, en el lenguaje de algunos escritores) se estrenaba, se hacía pública, empezaba a circular. De los procesos, de los pasos previos, de los ensayos poco y nada se sabía. Algunos (críticos, investigadores) en ocasiones (muy especiales, por cierto) tenían acceso a la construcción, al armado, al proceso creativo.

Hoy muchos consideran (son concientes, aceptan) que la puesta no es un producto terminado sino que es una especie de proceso que concluye cuando se deja de mostrar, de poner en escena, si usáramos una terminología organicista, diríamos “cuando se muere”. Y si la propia puesta es un proceso en un momento avanzado pero proceso al fin ¿por qué no ir hacia atrás en la mostración del proceso? ¿por qué no plantear el proceso como accesible, registrarlo como el resto y permitir que el público en general lo conozca?

¿Qué modos de acercamiento al proceso creativo se dan en nuestro universo teatral? En alguna medida, las muestras, los work in progress y los blogs de las puestas.

Las muestras son trabajos que cierran un ciclo pero no necesariamente tienen la autonomía indispensable para funcionar “aisladas” del marco que las engendró. En algún punto son una muestra de un proceso creativo.

El work in progress se extendió hasta lugares insospechados, incluso tomó estado institucional. En el Centro Cultural Ricardo Rojas, el responsable de teatro, Matías Umpierrez ideó el work in progress programado. Eligió directores, de diferentes estéticas y generaciones, con trabajos en distinto nivel de desarrollo: desde aquél que estaba en el momento de las ideas hasta aquel que

estaba a un paso del estreno. Su intención era permitir que el público se acercara y fuera partícipe de la producción de un espectáculo, y a la vez, que los directores pudieran mostrar el modo en que articulan ese instante en el que crean.

Pero fuera del Rojas también empezaron a multiplicarse.

A veces el proceso es más interesante o prometedor que lo que efectivamente se “construye”. Sí, esto es parte de lo que sucede. Otras veces, después de haber visto el trabajo de preparación uno tendería a no volverlo a ver y se equivoca. Los riesgos existen pero el teatro siempre es un riesgo.

Lo que sucede es que se ha adoptado otra costumbre, a mi entender, no demasiado positiva que es cobrar la entrada a los work in progress, más de una vez para solventar los propios gastos de la puesta. Entonces se trata al público como público, no como curioso del proceso creativo que se acerca como quien espía “la cocina” de los otros, como diría la crítica Edith Scher.

Por último están los blogs, esos sitios que los directores o los grupos crean para subir todo lo que se les ocurra en relación con el espectáculo que están armando, imágenes, música, fragmentos de lo que ensayan, reflexiones, y una lista tan interminable como la imaginación lo permita. Como el blog se mantiene lo que quedan son registros (un poco guiados por la arbitrariedad y el azar pero registros al fin) del proceso creativo y posteriormente de lo que sucede con la obra estrenada, a veces cuelgan las críticas y los lectores del blog y espectadores (pasados o futuros) tienen lugar también para su palabra. Otro lugar en donde el proceso creativo tiene permiso de inscripción.

Para todos los gustos. Además pueden aparecer juntos o separados...



**Gpirra Chantal**

ENTRENAMIENTO COPORAL EXPRESIVO

Para actores y estudiantes de actuación

Alsina 1886  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Teléfono 49 02 86 72



**ESPACIO**

LUGAR CULTURAL

ESPACIO Y LUGAR CULTURAL

Directora: Lic. Cristina García Oliver

www.espacioy.com.ar  
espacioylc@yahoo.com.ar  
www.espacioy.blogspot.com  
Laprida 1963 PB B C.A.B.A.  
Tel/Fax: 4803-9764



**Centro Cultural HORUS**

Clases de: Actuación, Improv Teatral, Comedia Musical, Canto, Guitarra, Baile Acé, Hip-hop, Salsa, Tango, Danza Afro, Danza Jazz, Danza Árabe.

Salta 656 TE: 4381-4688  
cahorus@gmail.com



**BAYRES estudio de arte**

DANZAS - CANTO - TEATRO - MUSICA  
PARA TODAS LAS EDADES  
ALQUILER DE SALAS

+51-4514 • estudiobayres@yahoo.com.ar  
www.bayresestudiodearte.com.ar



**destruktura**

¿comunidad teatral?

TEATRO - DANZAS - CANTO - GUITARRA - BATERIA - TANGOS - HIP HOP - JAZZ

destruktura.com.ar 4383-6633



**Nicolás Levin Fotografía**  
campanas becks producto teatro editorial

Divadavia 2631 piso 1, dto A, Capital.  
4952-5534 15-6840-0817  
info@nicolastlewin.com  
www.nicolastlewin.com





# Entre el sueño y la vigilia

*No soy yo quien mira desde el interior de mi mirada al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro”.*

**M. M. BATJIN**

Todo proceso creador está constituido por una secuencia cíclica que atraviesa distintas fases. En la acción es complejo poder observar el hecho, dado que somos parte del mismo, una materia viva que interactúa con los otros elementos.

En mis épocas de estudiante indagué acerca de los procesos creativos de los grandes directores de escena, a veces desde libros, otra viendo puestas grabadas o en vivo, y tratando de desandar el camino que imaginaba habían trazado. En ese momento pensaba que sólo bastaba con copiar alguna fórmula. Hasta confieso haber dibujado algún que otro garabato a escondidas de mí mismo como si hubiera descubierto una fórmula secreta. Error.

El proceso creativo es propio, personal, tan personal como la música del cuerpo, y cada creador debe ir buceando en su interior, desde el ensayo (la prueba y el error), su distintiva manera de acercarse a la creación. Ahora:

¿Cuál es la forma óptima de encarar un proceso? ¿Hay una manera que pueda definirse como mejor que otra?

En el trabajo he podido descubrir reiteraciones de formas de abordaje e identificar algún tipo de identidad creativa propia, un lugar conocido al que trato de volver para sentirme seguro en alguna parte de la travesía. Ese lugar conocido del cual me invito a salir constantemente para buscar otras geografías que me permitan arriesgarme, explorar horizontes nuevos. Entrar y salir constantemente. De lo conocido a lo desconocido. Aunque indefectiblemente, cuando comienzo a trabajar me pregunto cómo saltar el vacío que me provoca la “obra” y el inicio del trabajo, tal vez sin darme cuenta que ese salto es el inicio del trabajo mismo, la pulsión inicial. Intento “dialogar” con el material, tratando que éste me transforme y que me permita transformarlo, sin que ese “diálogo” sea un simple intercambio de información sino mate-

rial en puro trabajo de transformación.

Provocarse y provocar, tomar decisiones, mirar el mundo a través de una lente deformada para encontrar una nueva forma y deformarla, probar otros sabores, generar sonidos desde el silencio. Provocar la percepción constantemente.

También el proceso creativo nos enfrenta a situaciones reconocibles que inciden negativamente. Ignorando aquellas inherentes a lo material y lo económico, hay bloqueos identificables que atentan contra nuestra creatividad. Bloqueos emocionales como: la impaciencia, el miedo al fracaso, la falta de motivación, la percepción estereotipada, la falta de habilidad para distinguir la fantasía de la realidad; y bloqueos racionales como: la tendencia a emitir juicios apresurados, el no aceptar la ambigüedad, la excesiva focalización del problema, la dificultad para tener una visión multifacética, son nuestros enemigos en el campo de la creación. Y la

angustia del no saber que se pone de pie ante la necesidad de resolver, como diciendo “y qué querés loco, soy humano”.

La obra va pidiendo la forma, tiene una forma propia agazapada en el entramado de los textos, y las imágenes escondidas listas para ser descubiertas. Esas imágenes están dentro de uno y se van develando una a una. Realmente no sé cómo la forma va tomando forma, pero sí siento que se devela gratamente en alguna parte del camino. Ahora, ¿la busco o la encuentro? ¿Aparece o es descubierta? En este juego de ambigua realidad me encuentro muchas veces durante un proceso de creación y montaje, sólo puedo afirmar que desde la acción, desde el hacer mismo, la imagen se transforma en forma escénica, color, sonido, textura, movimiento.

Cito un cometario de Ariel Barchilón, que creo resume claramente esta problemática, “creo que todos tenemos certidumbres de todo tipo. Son creencias y/o saberes, desde donde vivimos, opinamos, actuamos. Estas certidumbres nos dan seguridad, generan definiciones, límites, permiten emitir juicios sobre lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, lo bello y lo feo, etc. Las certidumbres son, digamos, lugares conocidos, sitios de reposo y seguridad, nuestra propia quintita ordenada y apacible. En ella encontramos previsibilidad, repetición, orden y estabilidad. Todo esto es lo ya sabido, lo ya hecho, lo recibido, lo que traemos (la tradición). Pero para crear algo nuevo tenemos que entrar en otro territorio. A ese territorio podemos llamarle incertidumbre. Está en la frontera, es una zona de oscuridad, de no saber, de imprevisibilidad, y, sobre todo, de inseguridad y exposición. Esto último es muy difícil de vivir. Mi creencia sostiene que autores, directores y actores tienen que estar -en el momento de la creación- expuestos, desnudos, inseguros y vulnerables.”

Transitar por la frontera, por el límite entre el sueño y la vigilia, sin que invada el temor a caerse, ni la necesidad de tomar decisiones apresuradas. Las decisiones no las tomamos nosotros, las decisiones se toman a sí mismas sólo si nos permitamos transitar por todas las opciones posibles con pasión. Según Brook, “la mente tiene muchos estratos y para alcan-

zar el estrato más operativo, tiene que producirse un conflicto entre los impulsos sumergidos en una zona oculta y las voces confiadas procedentes de un nivel más superficial que afirma ser el que más sabe. Más que nada es el terror de manifestar indecisión frente a unos rostros que te juzgan y la necesidad de reafirmación lo que te empuja hacia delante fingiendo saber lo que querés, ahora, si uno no sabe aún qué quiere, ¿para qué fingir?”

Intentar llegar al corazón, a la médula del proceso creador y extraer de sí mismo el material que se posee. Permitirse transitar por el caos, el caos propio, el que cada uno quiere y sabe

**“Provocarse y provocar, tomar decisiones, mirar el mundo a través de una lente deformada para encontrar una nueva forma y deformarla, probar otros sabores, generar sonidos desde el silencio. Provocar la percepción constantemente”**



**“Intentar llegar al corazón, a la médula del proceso creador y extraer de sí mismo el material que se posee”**

generar, para después ordenar algo nuevo, diferente que permita abordar a una nueva decisión.

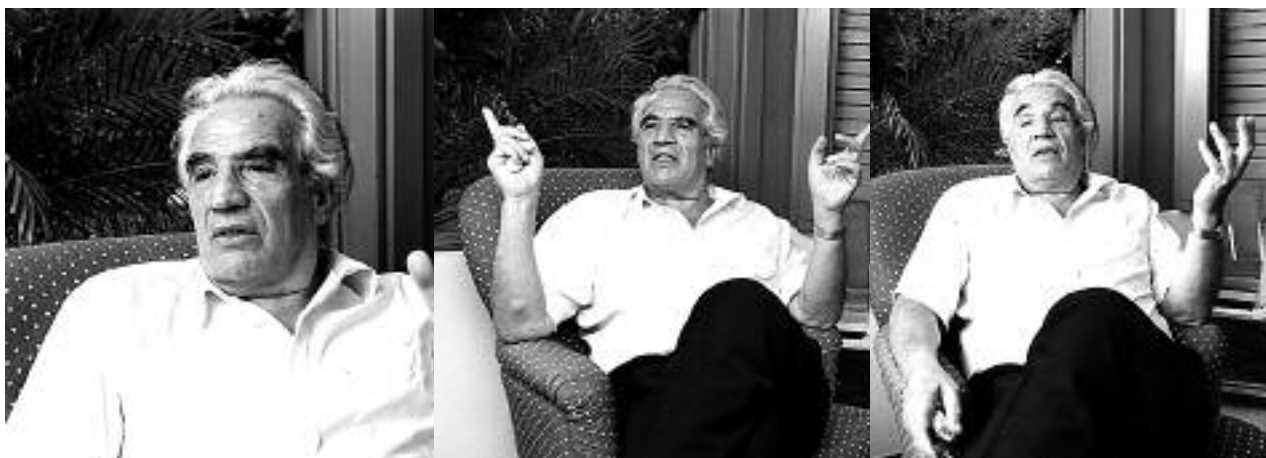
En mi última puesta, en codirección con Susana Torres Molina (también dramaturga de la obra), Manifiesto vs Manifiesto, participé de un trabajo grupal creativo en donde se partió de cero y se arribó a una producción teatral vívida y concreta. En la creación grupal, la determinación y el respeto por los roles y las características de los mismos, es primordial para la convivencia y el bienestar. Eso estuvo muy claro en Manifiesto

antes de comenzar a poner el cuerpo, lo límites del juego, a lo que jugaba cada integrante era concreto y nos daba seguridad. Cada uno aportaba desde su lugar interviniendo en el lugar del otro sin desvalorizarlo. El proyecto nació de un disparador ficcional escrito por Susana, el Manifiesto apócrifo de Rudolf Schwarzkogler, (artista austríaco, integrante del grupo denominado “Accionismo Vienés” que tuvo lugar entre los años 1965-1970 y que fue una propuesta muy radical y transgresora relacionada al Body art). Partimos de la base de lo rizomático, en donde la organización de los elementos no sigue líneas

de subordinación jerárquica sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. Todo cambia y nada cambia a la vez, es el actor que le da vida al espacio y lo modifica. Nos planteamos interrogantes: ¿Cuál es el límite del arte? ¿Verdad o simulacro? A partir de disparadores escénicos se provocaron juegos en los cuales los actores creaban desde el cuerpo y la palabra en acción, y la dramaturga capturaba material, lo elaboraba, y en un nuevo ensayo era sometido a prueba. Cada uno de nosotros expresaba distintos puntos de vista, desde lo psicológico, lo estético, lo ético, y también desde sus experiencias personales. Así se fue tejiendo el cuerpo de la pieza dramática. Luego de casi tres meses de ensayos la forma empezó a delinearse y pudo ser indagada, y en cada encuentro el material se modificaba, aunque ya tenía un rumbo claro. Escucharse y escuchar al otro fue un ejercicio de todos los ensayos, una práctica a la cual nos veíamos obligados a volver porque nuestra línea de trabajo así lo requería.

Hasta dos días antes del estreno, con Susana modificamos cosas, dejamos de lado deseos que puestos en función del espectáculo no sumaban. Cuando estrenamos la obra comenzó a tener vida propia, a completarse con el espectador a partir de una identidad que ya era imposible de modificar.

Transitar la delgada línea que separa el sueño de la vigilia, esa instancia en donde las sombras son grandes espacios de luz y el silencio se multiplica en infinitud de sonidos, transitarla sin temer al viaje, porque de eso se trata.



# Reflexiones sobre el proceso creador

Cuando descubrí el teatro lo descubrí como actor, pero confieso que nunca tuve miedo de exponerme con todos “mis traumas” en el escenario. Sé que llovían las críticas sobre mi exhibicionismo y mis raras tendencias psicopáticas; sin embargo yo sentía que crecía, que la creación artística me enriquecía y que mi interpretación dramática sobre determinados personajes me ayudaba a comprender mejor ciertos fenómenos psicopatológicos; la creación artística humaniza, sensibiliza, enriquece.

¿Por que sos actor?, me preguntó un día un analista. Porque puedo, le respondí. Dice Fenichel: “Mejor actor sería aquel que no hubiera desarrollado todavía una verdadera personalidad distinta, que estuviera dispuesto a representar cualquier papel que se le ofreciera, que no tiene ego sino que más bien un montón de posibilidades de identificación”.

Dice Weissman en *La creatividad* en el teatro: “Del mismo modo que el actor, el exhibicionista sexual esta constituido de tal manera que sus perversiones también tienen calidad de representación que debe continuar. El

exhibicionista, como el actor, puede vestir también con ropas del sexo opuesto, o del mismo sexo, para negar la angustia inconciente de haber sido castrado. El exhibicionista y el actor se ven continuamente obligados a representar otra identidad, lo que reduce temporalmente su ansiedad. El uso legítimo que hace el actor de trajes y papeles proporciona una solución satisfactoria a sus ansiedades por miedo a perder el pene, así como la búsqueda de una imagen corporal”.

Es curioso: yo no quisiera oponerme de plano a este tipo de interpretaciones, porque no hay duda de que el actor necesita de un cierto nivel de exhibicionismo para actuar. Es más, lo he comprobado en mí; personalmente soy un tímido fóbico que utiliza técnicas contrafóbicas para vencer sus miedos infantiles. Mi asma infantil sería un buen ejemplo de esta naturaleza. Pero mi experiencia como actor me ha mostrado también que se puede realizar estéticamente un personaje en forma correcta, cuando se han podido elaborar y aceptar los aspectos más rechazados de uno, incluidos en el personaje. Cuando realicé el papel de

un homosexual en la obra *Atendiendo al señor Sloane*, tuve que ponerme en contacto con toda mi homosexualidad y mi mundo perverso latente. Al principio no podía jugar bien el papel, porque no aceptaba mis posibilidades homosexuales. Me defendía rígidamente de este papel. Sin embargo, en la medida en que pude analizar y aceptar todos mis componentes femeninos pasivos, sin por esto tener temor de perder mi pene, “mi virilidad”, comencé a jugar el papel con gran soltura y tuve una clara visión de mis tendencias femeninas. Fue un verdadero hecho terapéutico y, lejos de despersonalizarme y disociarme, el profundizar en el papel y en mi homosexualidad me permitió comprender mejor no solo mis fantasías femeninas sino también la homosexualidad de mis pacientes. Fue una verdadera “catarsis de integración” (J. L. Moreno). El actuar roles alejados de mis tendencias habituales ha enriquecido mi experiencia profesional psiquiátrica.

El teatro integra cuando se realiza una profunda labor con directores talentosos. Es muy sencillo señalar

que la homosexualidad de Tennessee Williams es origen de gran parte de sus obras y de su relación de dependencia materna no resuelta. Yo preferiría que el psicoanálisis aportara más luz sobre qué tipo de mecanismos hizo que la homosexualidad de Williams lo convirtiera en un dramaturgo de éxito y no a la inversa, cuál fue su "singularidad específica". Porque no todos los homosexuales son brillantes dramaturgos como Williams. Sartre ha realizado en el estudio de Genet, un aporte a la comprensión psicoanalítica de la homosexualidad, de la creación artística y de la psicosis. Pero Sartre, en su monumental obra *San Genet*, realiza un profundo y minucioso estudio de la vida de Genet y de la relación dialéctica de su perversión, su creación y su inserción de clase, que completa un bache de la literatura psicoanalítica hasta la fecha. Analizar como un sueño una obra de teatro es hacer psicoanálisis silvestre. Es parcializar totalizaciones. Es reducir la comprensión global del fenómeno estético. En su libro *San Genet*, comediante y mártir, Sartre trata de demostrar que la realidad concreta de la vida de un hombre sólo puede entenderse mediante una consideración de la dialéctica de la libertad actuante, en condiciones materiales dadas. Si Genet es un genio, su genio no es un legado de Dios o de sus genes, sino una salida inventada por Genet en momentos particulares de desesperación. Sartre trata de redescubrir la elección que Genet hace de sí mismo, de su vida y de la significación del mundo, para convertirse en escritor y para mostrar de qué modo la especificidad singular de esta elección impregna incluso los intersticios del carácter formal del estilo de Genet, la estructura de sus imágenes y las particularidades de sus gustos. En una palabra, apunta a recorrer otra vez en riguroso detalle la historia de una liberación. Genet no se suicidó, no se convirtió en una víctima psicótica de sus fantasías, pero las dominó por medio de la imaginación de sus rituales y su actividad como escritor. Su teatro es un intento genial, y no se puede explicar solo por sus con-

dicionamientos anteriores; es además su proyecto. Es absurdo pensar en una filosofía que quisiera explicar las obras de arte sólo por los factores que las condicionan. Este enfoque es un intento encubierto de reducir lo complejo a lo simple, de negar la especificidad de las cosas: "el método dialéctico apunta a algo completamente opuesto a esta reducción". "Lo que tenemos que examinar e indagar es la elección que da a la vida su singularidad; por su elección de escribir, Flaubert nos revela la significación de sus fobias infantiles, y no a la inversa. Tenemos que buscar el movimiento dialéctico que explica el acto por su significación final, apartándose de su situación original" (Sartre). Aprendemos los gestos de nuestra familia y los roles contradictorios que nos comprimen. Al proyectarnos hacia nuevas posibilidades creadoras volvemos a pensar en nuestras viejas desviaciones y viejos gestos. Somos más ricos, pero con los gestos y miradas del pasado. Intentamos superarnos y en nuestra misma superación se develan nuevas contradicciones y nuevas formas de conducta. El creador, hombre de teatro, no repite en sus obras sólo los gestos de su infancia, sino que su obra es también la superación de ese pasado condicionado. Esa obra es la singular y específica forma de intentar superarlo. Un dramaturgo en cada obra no repite, sino que construye la superación de su pasado. Su forma específica de esa lucha desesperante por superar su pasado es el diálogo teatral. Las obras jamás revelan los secretos de la biografía, que solo puede ser el simple esquema que nos permita descubrir dichos secretos en la vida misma.

Dice Ionesco: "La creación supone una libertad total, se trata de un proceso diferente al del pensamiento conceptual. Hay dos tipos de conocimiento: el conocimiento lógico y el conocimiento estético, intuitivo. Cuando escribo una obra de teatro no tengo idea de lo que va a ser. Tengo ideas después. Al comienzo es solo un estado afectivo. El arte para mí consiste en la revelación cotidiana de ciertas cosas que la razón y la mentalidad cotidiana me ocultan.

El arte atraviesa lo cotidiano, precede de un segundo estado. Llamo a esto mis obsesiones. Angustias. Las de todo el mundo. Sobre esa identidad se funda solamente la posibilidad del arte. Mi teatro es la proyección de mi mundo interior en el escenario".

Crítica a Ionesco: su genialidad fue deslumbrante en *La cantante calva*. Su crítica despiadada a la pequeña burguesía inglesa y a la impostura de su costumbrismo, nos reveló un teatro que quebraba las leyes mismas del teatro tradicional, y por otra parte él mismo nos señala que era un intento de superar su permanente angustia de muerte frente a lo que él llama "la rutina diaria". "Escribir era para mí una larga y penosa cura psicodramática". Podríamos decir que con todo no pudo superar en sus futuras creaciones su propia angustia claustrofóbica. La ausencia de una relación dialéctica persona-sociedad sólo le llevó a describir genialmente la "incomunicación" dentro de una clase decadente. Encerró su teatro en su propia claustrofobia, sin poder entender que todo teatro está impregnado de la ideología de la clase dominante y que uno escribe con los mismos vicios de esa clase dominante a la que critica. Creyó que su teatro estaba exento de ideología. "Idealizó" su concepción de la libertad. Negó los parámetros que lo condicionaban como escritor. La genialidad de *La cantante calva* nunca pudo ser superada. Aislaba sus angustias personales del contexto social que lo rodeaba. La ausencia de un pensamiento dialéctico le lleva a decir, por ejemplo: "No me gusta Brecht porque es didáctico, ideológico. No es primitivo, es primario. No es simple, es simplista. No da materia al pensamiento; él mismo es reflejo, ilustración de una ideología. El hombre brechtiano es chato, es únicamente social, le falta la dimensión en profundidad, su hombre es incompleto y a menudo sólo un pelele". Sin embargo Ionesco agrega: "El ser humano según Brecht está condicionado únicamente por lo social. Existe también entre nosotros un aspecto que nos da una libertad. De todas maneras el hombre brechtiano es un invalido, pues su



## Siete vidas para Otomí

Domingos de mayo, 20:00 hs.  
AUDITORIO IMAGINE

Don Bosco 3845, Almagro. **Reservas:** 4983 4706

Actuación: Mariela Iuliano - Gabriel Moreira  
Música en vivo y composición: Nicolás Melmann  
Dirección: Gustavo Urrutia. Producción de **TEATRO**

**MENCIONANDO ESTE AVISO, 2 ENTRADAS AL PRECIO DE 1**

**CLASES DE ACTUACIÓN**  
Prof.: Alejandra Arístegui  
Niveles I, II, III

[www.alejandraaristegui.com](http://www.alejandraaristegui.com)

Info: 4361-7431 - Congreso



**Liliana Dozo**  
Formación Actoral  
Gestión y Producción Teatral

INFORMES: 011 4836-3893  
[pecciosasanonimas@yahoo.com.ar](mailto:pecciosasanonimas@yahoo.com.ar)



autor le niega su libertad mas interior” (Notas y contranotas).

Es curioso que en esta crítica reaccionaria Ionesco se identifica con Sartre en su crítica existencial contra el marxismo dogmático. En ese margen de elección que Sartre defiende en el hombre condicionado y que define como proyecto liberador de lo dado o la superación de lo dado. Nos determinan, pero existe en nosotros ese margen de libertad para superar nuestras contradicciones y nuestros condicionamientos. Lo que el sistema capitalista quiere es anestesiar ese margen de libertad. Esa es su gran tarea. El sistema impide el rescate de ese margen de libertad que el hombre posee para convertirse en revolucionario y/o en creador.

## Apuntes sobre Grotowsky

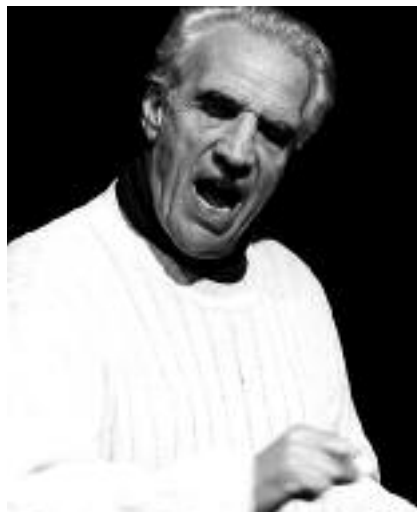
Vale la pena retomar algunos de los conceptos teóricos sobre su concepción del teatro, para tener la posibilidad de modificar la imagen del actor que el psicoanálisis clásico define generalmente sólo como expresión de tendencias regresivas exhibicionistas, dentro de la estructura de personalidad más frecuente.

Dice Grotowsky: “El teatro, a través de la técnica del actor, arte en el que el organismo vivo se asoma a sus más importantes motivaciones, ofrece una oportunidad a la que podría llamarse integración, el prescindir de las máscaras, la revelación de la verdadera esencia, una totalidad de reacciones físicas y mentales”.

“Esa oportunidad debe estudiarse en forma disciplinada, con el conglomerado de responsabilidades inherentes al tema. Aquí observamos la función terapéutica del teatro para la gente, en nuestra civilización actual. Es cierto que quien actúa es el actor, pero lo hace solamente en función de un encuentro con el espectador, en forma íntima, manifiesta, que no se esconde tras una cámara, una encargada del guardarropa o una maquilladora; en confrontación directa con él, algo así como en vez de él”.

“La actuación del actor manifiestándose, revelándose, abriéndose, surgiendo de sí mismo de forma opuesta a toda cerrazón, es una invitación al espectador”.

“Este acto puede compararse a un acto más profundo, radical y genuino amor entre dos seres humanos; sólo una comparación de este tipo puede explicitar esta salida de uno mismo con razonables garantías de analogía”. “Este acto paradójico y dudoso puede ser calificado como acto total. En nuestra opinión esto sintetiza la función más profunda del actor. Por qué vamos a sacrificar tanta energía a nuestros actos. No para enseñar a otros, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra persona e irrepetible experiencia tienen que darnos a aprender a derribar las barreras que nos limi-



tan, a liberarnos de las ligaduras que nos atan, de las mentiras sobre nosotros mismos que a diario fabricamos para nuestro uso y para el de los demás; a destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor”.

“En una palabra, hacer el vacío en nosotros para colmarnos. El arte es sobre todo una situación del alma (en el sentido de algo extraordinario, impredecible momento de inspiración), no un estado del hombre. El arte es una maduración, una evolución, un alzarse que nos hace emerger de la oscuridad a una llamada de luz. El teatro sólo tiene un sentido, que es empujarnos a trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales, nuestros hábitos, nuestros juicios provenientes de una moral impostora; no por el mero hecho

de destruir todo esto, sino principalmente para que podamos experimentar lo real, y tras prescindir de nuestras cotidianas huidas, nuestros cotidianos fingimientos, en un estado de total desvalimiento, quitarnos los velos, darnos, descubrimos a nosotros mismos. Por este camino `a través del shock', a través del temblor que facilita nuestra liberación de máscaras y amaneramientos, estamos en disposición, sin esconder nada, de entregarnos a algo real, éticamente puro”.

“El actor, al menos en parte, es creador, modelo y creación sintetizadora en una sola persona. No debe avergonzarse como si todo esto condujera al exhibicionismo”.

“Debe ser valiente, el valor del desamparo, el valor de revelarse a sí mismo”.

“El actor no debe ilustrar sino llevar a cabo un acto del alma a través de su propio organismo”.

“De ahí que se encuentre enfrentado a dos alternativas extremas, o bien puede vender bochornosamente su Yo encarnado, haciendo de sí mismo un objeto de prostitución, o bien, por el contrario, puede darse a sí mismo, santificando su Yo encarnado”.

Las ideas de Grotowsky parecen residuos en una lucha que entrevera los bajos fondos del instinto con la actividad racional y mística del hombre. Su dialéctica se sitúa entre la reverencia y destrucción del mito, entre la adoración y la blasfemia.

Para Grotowsky el “modelo actor” sería el anti exhibicionista, el hombre que se ofrece en su máximo grado de desnudez, desprovisto de sus muecas y gestos impostores, reproduciendo un encuentro inédito con el espectador en cada representación.

Desde este estado de pureza, cada encuentro es un intento casi místico de integración máxima con el espectador.

El actor desprovisto de sus muecas, a través de un largo y doloroso proceso de aprendizaje, se ofrece como modelo al espectador, provisto en este caso del ropaje de gestos impostores.

Para Grotowsky la relación dialéctica actor-público sería casi opuesta a la del teatro convencional.

## Expresión Corporal - Danza

Los desafíos teóricos y operativos  
Una manera de avanzar en el teatro 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, DUNA  
4983-4294 - csoloaga60@hotmail.com

Taller de Teatro

**ROXANA BERCO**

Iniciación-Entrenamiento-Investigación  
Adolescentes-Adultos

Tel: 4831 3706 - 15 6106 7049  
rberco@yahoo.com.ar



**Manuel Vicente**

Formación y entrenamiento actoral  
cursos anuales / iniciados y avanzados.

Seminarios de actuación ante cámara  
“Arte y oficio de la actuación en TV”

Informes: 011-4901-6904 / 011-15-6524-7088

www.manuelvicente.com.ar / seminarios@manuelvicente.com.ar





## SIN PARTICIPACIÓN NO HAY DEMOCRACIA SIN JUSTICIA, MUCHO MENOS

A más de un año del fusilamiento del docente CARLOS FUENTEALBA todo el país volvió a pedir justicia. Más de 30.000 personas marcharon en Neuquén y en cada rincón de Argentina se escuchó el mismo grito. No hay margen para la impunidad.

Los responsables del crimen de Carlos deben ser condenados.  
**CARCEL PARA SOBISCH / RINZAFRI / PASCUARELLI / SOTO / SALAZAR / MATUS**  
y **CADENA PERPETUA PARA EL FUSILADOR DARIO POBLETE.**

**EL 4 DE JUNIO EMPIEZA EL JUICIO.  
¡TODOS ATENTOS A MIRAR QUE PASA EN NEUQUEN!  
CARLOS PRESENTE. AHORA Y SIEMPRE.**



+ 54 (0299)4592260  
email: [prensacocapre@gmail.com](mailto:prensacocapre@gmail.com)  
COMISION CARLOS PRESENTE ¡JUSTICIA YA!

Co.Ca.Pre

<http://ar.geocities.com/cocapreneuquen/>

Para colaborar con la campaña se pueden hacer aportes 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



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 Pro teatro

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