

SAVERIO

revista cruel de teatro ●

Doble Mirada

La creación simultánea de
dramaturgia y puesta en escena

Escriben: Alejandro Acobino
Ana Alvarado
Andrés Binetti
Román Podolsky
Jorge Dubatti

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)

**Rocío Pujol (Producción
Periodística)**

Silvano Martínez (Gestión)

Carolina Giovagnoli (Diseño)

Gabriel Moreira (Distribución)

Pablo Aguirre (RR.PP.)

**Colaboradores: Mariela
Iuliano, Leonel Meunier, Alfa
Lihue Vizcaíno, Luz Rodríguez
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



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

Asociación de Dramaturgos de Córdoba

Fotografía de tapa: Dixit

Actores: María José Alcoba, Alejandro
Genes, Ignacio Huang, Daniela Sastre,
Daniela Suárez
Dramaturgia y Dirección: Jimena Aguilar
Fotografía: Almendra Arrigoni
Funciones: Sábados 23 hs. en La Tertulia

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



De escribir y dirigir

por *Alejandro Acobino*

4



La diversidad

por *Ana Alvarado*

6



Hacer en escena

por *Andrés Binetti*

8



Lo que es digno de escuchar

por *Román Podolsky*

10

Apuntes sobre Ricardo Bartís creador

Jorge Dubatti

13

Cómo comunicar en

SAVERIO

REVISTA CRUEL DE TEATRO

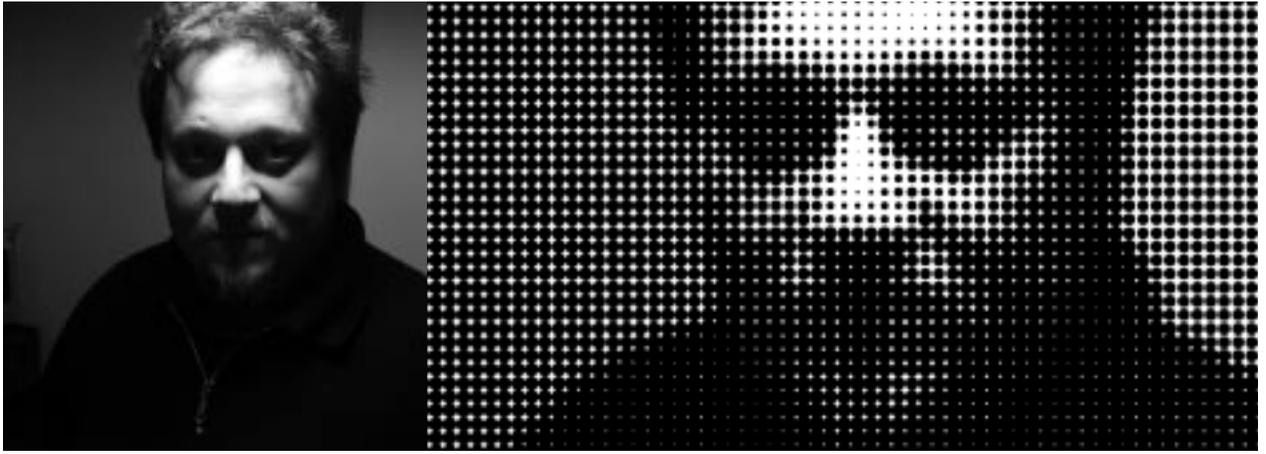
Comunicate con nuestro vendedor
al (011) 4586-3599, o escribinos
a revistasaverio@hotmail.com

Cómo te suscribís a

SAVERIO

REVISTA CRUEL DE TEATRO

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



De escribir y dirigir

A veces pienso que me encantaría ser un dramaturgo de edición... Un autorote a lo Bernard Shaw... Apoltronarme en un sillón, poner música, prenderme una pipa, y escribir, y escribir... Y despreocuparme de la sala, de los ensayos, de los actores...

Pero era una utopía ingenua. Ingenua y negadora de mi propia experiencia. Escribir y dirigir, combinar dramaturgia y dirección, pareciera ser de un tiempo a esta

“dramaturgia” enmarcándola en creaciones colectivas (aunque acá, a veces el que dirige es otro y no el dramaturgo).

Para no generalizar tanto voy a hablar de mi caso. No soy actor. Jamás escribiría “para mí”, como tantos actores-dramaturgos, (o actores dramaturgos directores) y bien que hacen... Aunque, es cierto que me formé como tal, incluso que un poco actué. Y también es cierto que en mis pri-

¿Elección? ¿Fatalidad estética? ¿Conveniencia profesional?

No sé. Pero voy a hacer unas reflexiones al caso.

Escritura y ensayo. Soledad y fragor.

Es posible que muchos dramaturgos tengamos una relación complicada con la soledad. Digo, comparado con otros escritores (poetas, narradores)... Una cosa es cierta: casi todos los dramaturgos de mi edad (38), salvo algunos, escribimos muy cerca de la puesta, cuando no escribimos para nuestros actores. Para nuestro grupo... Y esta es una constante desde los 90 a esta parte, se lo compara con lo que ocurría generaciones atrás. (Aunque no es un caso único: es sabido que Shakespeare y Molière también montaban sus obras, y los griegos tampoco estaban lejos de la puesta... La historicidad no alcanza para vulnerar la analogía...).

De todas maneras, no quiero irme por las ramas. Me estoy refiriendo a la soledad a la hora de escribir (y una vez más, me sale más hablar de escribir y dirigir que de dramaturgia-dirección.)

Voy a citar dos casos que conozco y que vienen muy al caso. Dos casos extremos, en tanto diferentes. Los cito porque me considero situado intermedio, en algún

“Casi todos los dramaturgos de mi edad (38), salvo algunos, escribimos muy cerca de la puesta, cuando no escribimos para nuestros actores. Para nuestro grupo... Y esta es una constante desde los 90 a esta parte...”

parte una de las constantes de nuestro teatro. Por lo menos en Buenos Aires...

Es no quiere decir que se llegue por los mismo caminos a esto de “escribir y dirigir” (no sé por qué prefiero hablar de escribir y dirigir que de dramaturgia-dirección).

Hay desde escritores que escriben obras que luego dirigen, hasta actores que escriben obras que los incluyen y que, por lo general, también dirigen, pasando por los que van escribiendo de ensayo a ensayo, cosas que dirigen pero no actúan... Por no decir que también están quienes escriben una parte de la obra, “empiezan a probarla”, cambian, escriben la otra... Y, por supuesto, no olvidemos a los que van tomando textos de las improvisaciones y llaman su escritura

meros escarceos “dramatúrgicos”, yo estaba incluido. Pero siempre sospeché que estaba ahí de prestado, que lo que quería hacer era otra cosa... (Actuar nunca me dio grandes satisfacciones ni grandes sufrimientos. Posible definición de lo que es no ser actor).

Luego, la vida me llevó por diversos rumbos... Me formé como dramaturgo y como puestista (grandes recuerdos guardo de talleres y maestros). Escribí cosas que dirigieron otros, escribí cosas de no dirigiré jamás... Varias cosas hice, varias intenté hacer, otras tantas cosas haré...

Pero sospecho que a la larga, si tuviera que hablar de destino, lo que más voy a terminar haciendo es escribir y dirigir al mismo tiempo...

lugar fluctuante entre ambas situaciones... Se trata de dos conocidos-amigos, que no pienso nombrar. Dos personas que, digámoslo, admiro:

Conocido-amigo 1:

Dramaturgo, director y actor. (Para mi gusto, excelente). Mi conocido-amigo 1 si no tiene el fragor del ensayo, el calor del grupo y la contención del procedimiento directamente ni se sentaría a escribir...

La textualidad es, en su caso, consecuencia de un procedimiento asumido y vivido, algo inseparable de la labor de sus actores y de su rol grupal... Casi nunca fuera de este marco ocurre su dramaturgia-dirección.

Mi conocido-amigo 1, adora la vida que lleva, vida no exenta de quilombos sobre todo sentimentales, pero también llena de adrenalina, pizzas y cervezas, de amigos que cruza en la calle... de charlas interminables...

En cuanto al mundo de la escritura no tiene mayor relación que la de cualquier lector... Pero a lo que más ajeno se siente es al cine. Jamás escribiría un guión, porque "ese mundo", esa forma de vida no lo motiva, por estar demasiado lejos de todo su "mundo", sus encuentros, sus pizzas, sus procedimientos...

Conocido-amigo 2:

Escritor. Dramaturgo que dirigió alguna vez sus obras. Pero, por cosas de la vida, terminó tomándose fobia a los actores, a las actrices sobre todo, y una alergia inmensa a los ensayos... Mi conocido-amigo 2, tiene un lema: "No, nena, te equivocás, el cuerpo es el enemigo. Se llena de enfermedades, de cánceres..."

Mi conocido-amigo 2, escribe muchísimo y, para mi gusto, muy bien... Tiene del escritor genuino esa pulsión que le impide dejar de escribir... Pero escribe sólo teatro y hay algo trágico en ello... No porque escriba tragedias, sino porque se trata de un teatro imposible. ¿Por qué? Porque sus palabras sencillamente se niegan a desprenderse de la hoja. Es más, hasta a la oralidad se niegan...



"Es posible que muchos dramaturgos tengamos una relación complicada con la soledad (...) creo que hay un momento en el que uno está solo frente a la pantalla. Y creo que esa soledad es la piedra de toque de toda escritura, incluso de la dramaturgia "más gregaria".

La suya es de esas escrituras, buenas escrituras, que no tienen sentido de ser enunciadas. Y, para mí, ese es el único límite objetivo de lo que puede ser o no teatral... Porque se podrá hablar de la acción, de lo sonoro, del cuerpo, de todo lo que uno quiera... Pero si un texto hasta se sustrae de la enunciación vocal, es preferible leerlo...

Yo esto se lo digo o a mi conocido-amigo 2... Pero él sólo se siente capaz de escribir teatro y como nadie quiere representárselo- ni siquiera yo- él sabe que la única chance que tiene es dirigir él sus textos... Pero como de testa, de alma, todo aquello que mi conocido-amigo 1 adora, la vida de mi conocido-amigo 2 es bastante difícil.

Antes de explicar mi lugar intermedio, voy a autoanalizar lo que acabo de escribir... Aparecería acá el teatro como un arte grupal versus la escritura, que por dramática que sea es un fenómeno individual... Sin ir más lejos, hay quienes dicen que las nuevas formas de producir dramaturgia son más "democráticas", en tanto "humanas", contraponiéndolas al clásico concepto de autor (escritor) como ser egoísta que en el fondo lo que quiere es perdurar en el bronce...

Afirmar eso me parece un grueso error. Nada de eso vi en los escritores que conocí, ni en la mayoría de los que escuché hablar y admiro. ¿Dónde estaría Pessoa en ese caso, metiendo sus escritos en un baúl...? ¿Dónde está Felisberto? ¿Dónde estaría Kafka? Pero sí voy a reconocer una cosa... Creo que tiene que haber cierto toque de misantropía toda escritura realmente asumida.

Digo esto porque entre ambos extremos por mí citados hay un punto en común. El aquí y ahora de escribir. Porque creo que hay un momento en el que uno está solo frente a la pantalla. Y creo que esa soledad es la piedra de toque de toda escritura, incluso de la dramaturgia "más gregaria", y eso nos une con todo los demás tipos de escritor... Y - repito- en toda escritura bien asumida, dramaturgia o no, es menester una pizca de egoísmo, de misantropía... Ojo, digo, una pizca, como touch de putaparió en el mondongo... ¿Por qué lo digo? Porque llegado el momento por más que uno tenga a los actores bramando, por más director grupal que sea, uno "dramaturgo" se tiene que asumir escritor. Ponerse frente al papel, o a la pantalla, y olvidarse de "los otros". Pero un olvido que, más que negación, es olvido activo. Transmutación en texto... Y ahí desaparece la sala de ensayo, y aunque uno tome la imagen prestada del actor, lo visual sale de lo sonoro de las palabras... Y ahí uno imagina... Y ahí uno ficciona...

Pero a la hora de volver a la puesta, todas estas palabras pueden llegar a volar, y hablo de delete, no de vuelo. Porque si no me gusta lo que, como director, veo o escucho, yo modifico los textos o directamente los destruyo...

De ahí que me sienta en un lugar intermedio.

CLAUDIA ALBEROTANZA
TERAPIA CORPORAL INTEGRAL

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

Trabajo Corporal (Técnicas nuevas de trabajo sobre el cuerpo)
Masaje terapéutico Manual, Masajes de masaje circulares

www.claudialberotanza.com

Consultas y horarios: Tel. 4864-6167 - Cel. 15-6043-6675 - claudialberotanza@mail.com

CRÍTICA TEATRAL

www.criticateatral.com.ar

TODAS LAS SEMANAS
RENUOVA SU CONTENIDO

Liliana Dozo

Curso y talleres
presenciales y a distancia

Gestión y producción teatral
formación teatral

INFORMES: 054 - 11) 4836 - 3893
lilianadozo.gestionaryproduccion@live.com.ar



La diversidad

Cuando empecé a hacer teatro la palabra dramaturgia era casi inexistente. Desde luego no se tomaba en cuenta una de sus acepciones, la que tiene su origen en el teatro alemán post brechtiano.

En el Diccionario de términos claves del análisis teatral, Anne Ubersfeld explica que “la dramaturgia es el estudio no sólo del texto y la representación, sino de la relación entre la representación y el público que debe recibirla y comprenderla; implica por lo tanto, no sólo dos elementos, sino tres.”

Pasados doce años de esta faena, creo que en nuestro teatro actual habría que reformular esta noción por otra de sentido aún más amplio, ya que la multiplicidad de materiales y soportes que intervienen en las decisiones de una puesta en escena y que constituyen su “texto” así lo exigen.

Ante la hibridación de las artes, la aparición de la tecnología como creadora de sentidos escénicos y la intertextualidad permanente; el rol del dramaturgo/gista, ese puente entre texto, representación y público, se complejiza.

buna parte de la vida del teatro occidental, ahora trabajamos con fragmentos, imágenes sin intención narrativa, fluctuaciones, bellas ocurrencias, comunicación abierta, eventual, sin pretensión de originalidad.

En ese proceso estoy acompañando a un grupo muy joven de actores, autores y artistas multimedia, La Fase, en su proyecto Visible, para el evento Tecnoescena. Imposible, en este caso, discriminar la dramaturgia de la puesta en escena.

“Ante la hibridación de las artes, la aparición de la tecnología como creadora de sentidos escénicos y la intertextualidad permanente; el rol del dramaturgo/gista, ese puente entre texto, representación y público, se complejiza.”

Mi primer contacto con alguien que encarnara ese rol fue en la puesta de Máquina Hamlet de Heiner Müller, con mi grupo El Periférico de Objetos. El dramaturgo/gista fue el alemán Dieter Welke.

El resultado de esta experiencia fue, para todos nosotros, apasionante e irreplicable por la inexistencia de profesionales con estas características en nuestro ámbito teatral. Lo que el análisis dramaturgista intenta iluminar, con un sentido crítico, es el paso de la escritura dramática a la escénica en múltiples aspectos: ideológico, literario, desnudador de referencias y autorreferencias del autor. Es por esto que el trabajo con Welke fue revelador.

¿Quién sería este nuevo “hombre universal”?

A falta dey con toda impunidad, los directores asumimos esa función en espera del tercero que nos ayude a dar sentido a la pluralidad de imágenes, textos elípticos, recursos tecnológicos en tiempo real, técnicas de “presentación” casi reality, que pueblan de complejas intenciones nuestro trabajo; y lo que es aun más deseable, que nos diga cómo “hacerlo llegar” al público. ¿Existirá el dramaturgista de lo múltiple?

Perdidos los deseos de “unidad” y “novedad” que rigieron, a veces alternándose,

Una mirada al teatro de hoy

Aunque tengo que reconocer mi pasión por el conglomerado de problemas que se asume al dirigir un espectáculo en la Buenos Aires del inicio de siglo XXI, hay momentos en que me descontracturo y masajeo dirigiendo un texto dramático sobre el que no hago ninguna operación dramaturgica o, si la hago, está autorizada expresamente por el autor, que la favorece.

Antes lo hicimos con Heiner Müller, que en sus reportajes aclaraba que sus didascalias estaban escritas para que nadie las tuviera en cuenta; o más claramente que el que intentara representarlas era el “tonto del pueblo”.

Ahora estoy buceando en Bertolt Brecht, en su farsa alocada El Pequeño Elefante. Y, es el mismo Brecht quien decía: “permitiremos al artista poner en juego toda su fantasía, toda su originalidad, todo su

humor, toda su inventiva. Surgen nuevos problemas y exigen nuevos medios. La realidad se transforma y, para mostrarla, debe también transformarse el modo de representación”.

En mi puesta los actores, músicos y titiriteros, en un mundo despojado y trashumante, se preguntan, simplemente, si el teatro les permitirá conseguir “una moneda”. Ni más ni menos que la eterna pregunta que mis alumnos en la universidad se formulan cuando deciden estudiar Dirección Teatral.

Mi propuesta con este texto es volver a preguntarme qué es el teatro y cual es el goce de hacerlo. Habiendo asumido hace ya mucho tiempo que el mundo no es “realísticamente representable con viejos medios expresivos” tomo al viejo y talentoso Brecht como interlocutor para hacerle preguntas fuera del libreto académico.

Una vida, una carrera

Siguiendo con mi ecléctica vida en el teatro, muchos discípulos me eligen como docente por mi trabajo para público infantil, realizado casi exclusivamente con objetos y sus manipuladores. Es posible que en el trasfondo de este interés, el tema siga siendo el de “ganar una moneda” porque este tipo de teatro tiene fama de redituable. Comparado con el teatro off para adultos, efectivamente lo es.

Escribo y dirijo espectáculos para niños. En este momento tengo en cartel Greta y Gaspar en el Teatro de la Ribera. Trato de sostener dialécticamente la lucha entre texto e imagen, sin dejarme ganar o más bien masticar por el universo- pantalla, “plasma mundi”.

En este cometido, cuento con la invaluable colaboración de los títeres y los titiriteros. El títere, viviendo con su titiritero visible y disociado en dos personajes, es la respuesta más efectiva que encontré a la pregunta sobre la receta ideal para el teatro: ¿cuánto hay que poner de ilusión y trompe l'oeil y cuánto de denuncia del artificio, descubrimiento del secreto, metateatralidad, para que un espectáculo sea atractivo para el público? ¿Una pizca, dos cucharadas de cada uno? La proporción va cambiando.

En mis incursiones en este tipo de teatro, recurrí varias veces al Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín y a lo largo de los años pude probar mucho de lo que quise en ese espacio: actores y títeres interactuando sin tener en cuenta la escala, teatro de objetos a la manera de los títeres tradicionales de Indonesia -con la voz de todos los personajes encarnada por un único actor fuera de escena-, teatro negro, sombras, máscaras, personajes cuyo cuerpo se construye en un lugar intermedio entre el cuerpo del actor y el cuerpo del títere, etc.



Un mundo de valiosos aportes dramaturgicos en el Teatro de Objetos, así lo encaramos también durante 18 años con El Periférico de Objetos. Los objetos como laboratorio teatral.

Como docente universitaria, mis cátedras son Dirección Teatral III en el IUNA y Dramaturgia de la Escena (en el Teatro de Objetos) en la UNSAM. Mis alumnos son universitarios, con todo lo que eso implica de bueno y de peligroso. Mejor formados e informados que cualquier autodidacta o actor de nivel terciario de las generaciones anteriores.

Serán excelentes directores, actores, titiriteros pero tienen que superar el miedo al mundo exterior y el deseo de quedarse en la universidad como ayudantes, profesores, investigadores y hacer carrera académica, protegidos por “la gran madre”.

Pánico escénico o económico, habría que ver...

En la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores hace poquitos años que los artistas pueden tener formación universitaria, aún no podemos evaluar los resultados. Estamos en pleno proceso y tenemos gran ilusión de ver cómo resulta.

Como docente independiente dicto un taller anual de Teatro de Objetos, abierto a

“Perdidos los deseos de ‘unidad’ y ‘novedad’ que rigieron, a veces alternándose, buena parte de la vida del teatro occidental, ahora trabajamos con fragmentos, imágenes sin intención narrativa, fluctuaciones, bellas ocurrencias, comunicación abierta, eventual, sin pretensión de originalidad.”

quien quiera hacerlo. Con mi colega Carolina Ruy proponemos un repertorio inusual de ejercicios relacionados con la manipulación, la actuación en escena con objetos, el lugar del actor en esta experiencia, el lugar de la luz como protagonista o personaje, el texto como objeto manipulable, la dramaturgia y la dirección del propio intérprete, el sistema poético que constituye este tipo de teatro.

Este taller es también un laboratorio para que el alumno ponga en juego sus propias imágenes. Nace pedagógicamente de la mixtura de los talleres que apuntalaban a la creatividad de los talleristas en los años de la post-dictadura, con la didáctica de mayor apoyatura técnica de los años posteriores. Ancla en mi formación inicial en el teatro local de objetos pero también en lo visto en giras, en la búsqueda europea, en los materiales visuales y objetuales de ese contexto teatral.

Por alguna razón, al pedido de Saverio, le respondo con un recorrido por mis obsesiones y por la actualidad de mi carrera. Ojala que a los lectores les sea útil.

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

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

**SALAS DE
ENSAYO**

Sobre Av. Corrientes
(a mts. de Shopping Abasto)

1567027945



Hacer en escena

Creo básicamente que la forma de producir teatro, digo, las condiciones de producción están estrechamente vinculadas con las condiciones de reconocimiento. En este sentido, y hablando de mi experiencia personal, pienso que cada producción está signada por el proceso de ensayos del cual

tiene que ver con la obra como forma en el mundo.

Cada vez creo más en que la mejor manera de empezar un proyecto, que se piensa para estrenar, es abandonando todo lo que uno cree que sabe. Partiendo de cero,

lo permite un espacio novedoso respecto del canon más tradicional, que es el de la corrección en escena. El ser dramaturgo y director, en el mejor de los casos, o director de una pieza de la cual uno se puede apropiarse hasta el punto de modificarla sustancialmente, discutir con ella, propone un tipo de teatro que es pensado en la escena y para la escena.

“Existe hoy en día un vínculo mucho más estrecho entre la dramaturgia y la dirección de una pieza escénica.”

deviene. De esta manera, el proceso de ensayos lo leo como la matriz de la obra. Pero no solo en el sentido productivo, esto es, a mayor cantidad de ensayos, a mayor tiempo empleado, mejor producto escénico, sino en algo mucho más sutil, algo que

empezando desde el vacío para encontrar el trabajo del artista, es ese encontrar.

Existe hoy en día un vínculo mucho más estrecho entre la dramaturgia y la dirección de una pieza escénica. Creo que este vínculo

Es en este sentido que a mi me interesa producir teatro. Un sentido escénico, que se aleja por completo de la vocación literaria del texto, que de alguna manera tiene que resignar esa vocación literaria para encontrar un formato escénico. No propongo esta idea desde un intento de polaridad de esos que tan poco le aportan al teatro,

Escuela IFT
de Teatro IFT
Un Teatro con Escuela

**ACTUACION
Técnica CORPORAL
Técnica VOCAL**

Iniciación - Intermedios - Avanzados
Cursos - Talleres - Seminarios

Docentes: Eduardo Pavlic - María Laura Mariotti - Américo Seire - Alfredo Zubier...

Boulogne Sur Mer 349 - CABA - 4962-9420 / 4961-9562 de 16 a 21
www.teatroift.org.ar/ / escuela@teatroift.org.ar

Teatristas del Imaginario
Formación y Producción

49 58 45 31

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

**CENTRO CULTURAL
FRAY MOCHO**

ESTRENO MUNDIAL
LOS CUATRO colectivo teatral
Grupo FRAY MOCHO

PRESENTAN

"La realidad no se responsabiliza por la pérdida de sus ilusiones ..."

de Rafael Monti

Un homenaje a nuestros queridos actores .
A nuestro teatro independiente, sobreviviendo para vivir ...

Con:
Ernesto Michel como Albertino / Fabio Liberman como Tony
Asistencia de dirección y técnica: Jorge Caracciolo / Dirección general: Daniel Mulieri

ENTRADA GENERAL \$ 20 .-

Todos los sábados a las 20:30 hs. en Centro Cultural Teatro FRAY MOCHO
Tte. Gral. Juan Domingo Perón 3644 / Tel: 4865-9835 - C.A.B.A

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

sino desde una forma de producir sentido donde la dramaturgia en el proceso creativo se vuelve subsidiaria de la escena.

El autor de una obra construye en el papel lo que luego los actores van a actualizar en la escena, es decir que el autor actúa en el papel, actúa sobre el papel. Cuando el actor se apropia de ese material lo completa, cierra el sentido, comprime el material. Es en ese lugar donde existe la posibilidad de que el actor corrija el texto del autor.

Llega un momento del proceso creativo donde el actor puede corregir al autor en el sentido de que sabe más sobre el texto y su desarrollo que el propio autor. O mejor dicho sabe de otra manera.

Uno de los trabajos del actor, sobre todo de los buenos actores, es el de restituir y completar los espacios que el texto deja como huecos. Los buenos actores completan esos huecos con material propio, pero que aporta al material escénico. Es decir que los actores completan el texto.

Esto en un sentido es una obviedad, pero creo que el vínculo entre dramaturgia y dirección permite un espacio en el que el actor puede corregir al autor y proponer una instancia superadora. Una instancia donde el actor es co-creador del material.

Para lograr esta instancia hay que resignar el espacio de supuesto saber del autor del material. De alguna manera hay que correrse del concepto de propiedad de la obra por parte del autor y del imaginario del actor como subsidiario de un discurso que está elaborado por completo y cerrado en todos sus aspectos.

“El ser dramaturgo y director, en el mejor de los casos, o director de una pieza de la cual uno se puede apropiar hasta el punto de modificarla sustancialmente, discutir con ella, propone un tipo de teatro que es pensado en la escena y para la escena.”

Hay que abrir un espacio de corrección del material en toda su elaboración. Por eso digo que las condiciones de producción de un material influyen en las de reconocimiento.

Este espacio de corrección del material escénico permite por un lado que se refuerce el concepto de efectividad escénica, esto es, una apuesta a que el material sea lo más efectivo posible, lo más potente posible, y por otro lado, opera sobre lo incierto del proceso creador. De esta manera, al poner en juego todo el material durante todo el proceso de ensayos lo que se produce son instancias de corrección del material durante un mayor tiempo.

Para efectuar este trabajo lo que hay que hacer es separarse de las certezas, dejar de

pensar el texto como autónomo, alejarse del supuesto que dice que director, actores, escenógrafos, iluminadores etcétera, están para “Poner en escena”.

En mi experiencia personal como autor y director de obras me ha pasado en más de una ocasión que un texto que yo considera-

ba bello, poético, interesante, no funcionaba dentro de la obra, había algo de ese texto que no se volvía escénico, algo inorgánico.

En estos casos, creo que la posibilidad de ser dramaturgo y director del material permite un espacio de corrección que es muy interesante porque opera sobre el escenario. Opera sobre el material escénico en sí.

Por último creo que, en mi experiencia personal, los mejores trabajos que hicimos fueron aquellos en los que más perdidos estuvimos, aquellos en donde podía pasar cualquier cosa. En este sentido, el factor más importante es el tiempo. Tomarse tiempo, trabajar con tiempo para encontrar aquello que es más efectivo para la escena.

	<p>Política en Enaguas Un espectáculo. Tres obras breves</p> <p>http://politicaenenaguas.blogspot.com</p> <p>Teatro del Pueblo Av. Roque Saenz Peña 943 SÁBADOS 19:00 hs Reservas 4326 - 3606</p>	<p>gtt presenta</p> <p>Aquí durmió Gardel Una obra de Diego Mileo</p> <p>Cornisa Leonel Meunier Renée Liliana Andujar Rosendo Augusto García</p> <p>Dirección Carlos Valsecchi</p> <p></p> <p>DOMINGOS 17:30 Reservas 4863-1095</p> <p>Ladran Sancho Guardia Vieja 3811 Ciudad Autónoma de Buenos Aires</p>
<p>1º de Mayo de Lucía Laragione con Gimena Vitali y Gabriel Nicola</p> <p>Sensaciones de Ana Ferrer con Mercedes Fraile, Fito Yanelli y Sergio Oviedo</p> <p>Malafemmena de Laura Coton con Julio López y Ariel Bonomi</p> <p>Dirección Marcelo Mangone</p>		



Lo que es digno de escuchar

*Cuando las personas nos hablan sobre otros suelen aburrirnos.
Cuando nos hablan de ellas mismas casi siempre son interesantes.*

Oscar Wilde

Conciencia

En marzo de 2004 la actriz Carolina Tejada me propuso que la dirigiera en un unipersonal basado en la destrucción del sistema ferroviario en la Argentina y las consecuencias que este hecho trajo sobre innumerables pueblos y ciudades del país.

Por esos días, yo había escrito un texto cuya versión final era notablemente menos interesante que sus versiones parciales. El excesivo afán de ordenamiento había dado como resultado justamente eso: un texto ordenado pero irremediamente muerto. Entre otros problemas, se había perdido el lenguaje propio de los personajes. Ni sus dichos ni sus acciones revelaban ahora

nada que no fuera a cumplir con resignación los designios de una voluntad externa, que los mantenía firmemente sometidos. Esa voluntad externa, por si hay que aclararlo, era la mía.

El cuchicheo temeroso de mi conciencia, me impedía escuchar las voces de mis personajes. Yo los interrumpía a cada momento para indicarles lo que ella me dictaba que debían hacer o decir. Con los oídos solo dispuestos a lo que ya sabía que iba a escuchar, estaba sordo a la novedad.

Cuando Carolina Tejada terminó de contarme su proyecto, guardé en el cajón aquel texto y me lancé entusiasmado a trabajar con ella, intuyendo una oportunidad de encarar más libremente el trabajo creativo.

Ya en los primeros ensayos comprobé que me resultaba muy atractivo escuchar sus historias de vías desiertas y personajes perdidos y que mi conciencia también disfrutaba, sin exigirme ordenamientos, razones ni estructuras previamente establecidas.

Empecé a vislumbrar una nueva forma de trabajar que hacía más tolerables la incertidumbre y el vacío del proceso creativo y me resguardaba de intervenir sobre él apresuradamente, como reacción a la ansiedad o el miedo.

Se estaba produciendo el nacimiento de una técnica que le abría una puerta a mi conciencia, para que en lugar de observarlo todo desde afuera, gozara desde adentro del proceso. Indudablemente esto redunda-

dó en beneficio de la frescura y la vitalidad del espectáculo *Harina*, que se creó a partir de esa experiencia.

Escucha

La técnica de la que aquí voy dando testimonio me ha permitido dejar de escuchar exageradamente a mi conciencia y comenzar a disfrutar escuchando a las personas. La técnica hizo de ese gusto un aspecto fundamental de mi trabajo creativo.

Efectivamente, me gusta escuchar las historias de las personas, ir descubriendo las palabras que retornan en sus dichos y que van recortando un modo propio de percibir el mundo y posicionarse en él.

“Escuchar es un estado de apertura a lo desconocido. Es convocar un vacío. Es lo contrario de prestarle oídos a la conciencia. Escuchar es no saber y esperar en el desconcierto. No es forzar ni manipular lo que está por venir. Escuchar es el silencio y son las palabras. Escuchar es el principio y el punto de llegada.”

Las historias que contamos a los demás, las que nos contamos a nosotros mismos, son nuestras ficciones, en el sentido de ser construcciones acerca de lo que somos, de lo que nos pasa, de lo que queremos... En fin, construcciones que buscan acotar el infinito insondable reduciéndolo a un puñado de sentidos orientadores.

En mi trabajo con los actores voy separando esas historias de los cuerpos y de las voces que las portan, objetivándolas, extrañándolas, para luego retornarlas a esos cuerpos y a esas voces de un modo renovado. Es una suerte de edición hecha de los fragmentos de sus historias y que articuladas conforman una nueva ficción.

En los comienzos del trabajo con Carolina Tejeda, estas premisas aún no estaban lo suficientemente elaboradas. En esos momentos simplemente le pedía que trajera a los ensayos pequeñas historias, anécdotas que había vivido, escuchado o leído sobre el tema elegido. Y mientras ella narraba, yo escuchaba intentando abrir nuevos sentidos, procurando ir más allá de la dimensión argumental y no dejándome atrapar por un sentido unilateral y prematuro.

Entonces nos lanzamos a las palabras, a jugar con ellas, a explorar su teatralidad, su potencial para producir situaciones, imágenes y acciones. Escribimos los resultados de esas búsquedas en forma de pequeños textos y los volvimos a probar como si hubieran sido los textos de otro, desconocidos para nosotros. Y así, los textos que habían surgido de Carolina

o que yo había aportado, retornaban extraños, diferentes, reelaborados.

Por otra parte, la escucha no se limitaba a las palabras. Era también escucha del silencio, de su poder expresivo y evocador. Los textos ganaban en hondura y sugerencia cuando lográbamos escuchar el silencio sobre el cual ellos resonaban.

(Escuchar no es solo una cuestión de oreja. Es la forma de nombrar una actitud de disponibilidad ante el trabajo. Escuchar es un estado de apertura a lo desconocido. Es convocar un vacío. Es lo contrario de prestarle oídos a la conciencia. Escuchar es no saber y esperar en el desconcierto. No es forzar ni manipular lo que está por venir. Escuchar es el silencio y son las palabras. Escuchar es el principio y el

punto de llegada. No es una cuestión de oreja ni de boca cerrada. Aunque eso siempre es mejor que nada).

Harina se armó y se desarmó varias veces hasta que por fin alcanzó su forma definitiva, por voluntad propia. El trabajo de dramaturgia y el de puesta en escena quedaron integrados como dos dimensiones de un único y mismo proceso creativo del que surgió una nueva ficción compuesta de pequeñas ficciones separadas de su referente original.

“Puesta en escena y dramaturgia se escribían complementariamente, compartiendo el objetivo de atravesar las máscaras del discurso conocido, conciente y convencional, para convocar lo inesperado.”

Harina llegó a ser finalmente lo que una y otra vez escuchamos en los ensayos hasta convencernos de que había llegado el momento de que lo escucharan los demás.

Técnica

Como se dijo más arriba, una técnica cuando es eficaz tiene la virtud de asimilar los obstáculos poniéndolos a favor. En mi caso, una escucha imposibilitada por el murmullo de la conciencia devino escucha de las historias de las personas y me permitió producir ficciones a partir de ellas. Por cierto, esto no ocurrió de un día para el otro y ni siquiera se produjo de forma conciente. Sin embargo, los efectos de que algo comenzaba a funcionar en forma correcta se percibieron velozmente.

Pero más allá del beneficio personal que tiene esta cuestión, ¿qué entiendo por una técnica en el marco del proceso creativo? Una técnica es un conjunto de procedimientos que se recorren con la esperanza de que tarde o temprano el trayecto sea interrumpido por la emergencia de lo desconocido. Una técnica es una apuesta a que surja lo desconocido de no se sabe dónde, ni cómo, ni cuándo. Una técnica se vale de lo conocido para afirmarse en lo desconocido.

En el trabajo que hago con los actores, sus historias son lo conocido. Pero al mismo tiempo son la fuente de lo desconocido. Lo desconocido es lo que la historia relatada oculta al mismo tiempo que revela. ¿Dónde anida lo desconocido? Generalmente en los bordes de lo que se dice, en los límites de la intención del que habla, en el equívoco, el chiste o el exabrupto. Por lo tanto, lo desconocido lo es primeramente para el que cuenta la historia. El narrador es el primer sorprendido por aquello inesperado que se ha colado en su discurso, habitualmente compuesto (sobretudo en los comienzos del trabajo) de lo que se cree que se debe decir y de cómo decirlo, de lo que se ha aprendido, de lo que se cree que se espera de sus palabras... En suma, de las convenciones que, como máscaras, regulan nuestra existencia. En oposición, lo desconocido es lo que las máscaras ocultan. Las pequeñas y sordas rebeliones, los gustos más secretos, la manera particular de responder a las leyes. Eso es lo desconocido y a la vez lo más propio de cada uno. Y lo más interesante.

Cuando en diciembre de 2005 empecé a pensar en *Guardavidas* lo único que sabía más allá de unas vagas ideas sobre el tema y los

personajes era que iba a poner a prueba –bajo nuevas circunstancias– la forma de trabajar que había extraído del proceso de creación de *Harina*.

Siguiendo el mismo procedimiento que en aquella obra, les pedí a los actores Nacho Vassori y Elvira Massa que me contaran aquellas historias de su experiencia personal que ellos consideraran pertinentes respecto del tema en cuestión. Al mismo tiempo, a través de ejercicios y propuestas, los incité a dejarse sorprender por las palabras, permitiendo que éstas se vincularan por sí mismas, que jugaran entre ellas, más allá de la voluntad de decir.

Tomaba nota de lo que iban diciendo y después lo leíamos juntos, sorprendiéndonos de



lo que había sido escuchado en sus dichos. En esas lecturas buscábamos identificar aquellas palabras que habían agrietado las máscaras, y que nos invitaban a recorrer un camino infinitamente más seductor, más allá de ellas.

El trabajo de puesta en escena se iba realizando a partir de la interrogación de esas palabras, de las emociones que traían asociadas y de los gestos que les daban carnadura. Puesta en escena y dramaturgia se escribían complementariamente, compartiendo el objetivo de atravesar las máscaras del discurso conocido, conciente y convencional, para convocar lo inesperado.

Así, en una larga ceremonia que duró más de un año de ensayos, construimos con las huellas de ese viaje una nueva máscara llamada Guardavidas. Una nueva historia que nos permitió contar la propia como si fuera la de otro.

Hablar de sí

El trabajo con los actores continúa. Serán nuevas oportunidades para seguir experimentando una técnica que, guiada por la escucha, integra dramaturgia y dirección.

Pero más allá de los espectáculos venidos o por venir, va quedando un aprendizaje sobre lo que hace que las cosas funcionen y lo que se les opone como obstáculo en la creación.

Oscar Wilde decía que cuando las personas hablan de sí mismas casi siempre son interesantes. Compartimos esa afirmación a condición de que en ese hablar de sí –en el hablar en general- haya una disponibilidad para dejarse sorprender por lo inesperado en lo que se dice. En eso inesperado que de pronto irrumpe en el discurso de las máscaras y las agrieta está lo más genuino de cada uno. Eso es realmente hablar de sí. Eso es lo verdaderamente interesante. Y digno de escuchar.

TEATRO DEL ARTEFACTO
Sarandí 760

PROYECTO 3
CONVERGENCIA TEATRAL

Reservas 4308-3353

VIERNES 23:00 hs. / SÁBADOS 20:00 hs.

Apuntes sobre Ricardo Bartís creador

1. Desde su primer trabajo de dirección en 1985, hace más de veinte años, Ricardo Bartís ha estrenado apenas una docena de espectáculos, todos ellos fundamentales en la historia del teatro argentino: Telarañas, Postales argentinas, Hamlet o la guerra de los teatros, Muñeca, El corte, El pecado que no se puede nombrar, Teatro proletario de cámara, La última cinta magnética, Textos por asalto, Donde más duele, De mal en peor, La pesca. El promedio es llamativo: un espectáculo cada dos años, aproximadamente. No es que Bartís dirija de vez en cuando, todo lo contrario: dirige sin pausa, todo el tiempo está investigando escénicamente, sólo que se toma largos períodos para gestar sus espectáculos. Esto lo diferencia de otros directores “puestistas”, que estrenan 3 ó 4 espectáculos por año. El tiempo de elaboración es protagonista del espesor poético de sus creaciones. La singularidad de su poética es resultado de lentos procesos.

2. Si los largos trayectos de investigación y experimentación son indispensables en el teatro de Bartís, es porque trabaja autopóticamente: deja que la poesía teatral se configure a sí misma. Bartís parte de la búsqueda a ciegas orientada por la intuición y el deseo: nunca sabe bien hacia dónde va, incluso emprende proyectos que está

dispuesto a abandonar si no se encaminan poéticamente. La investigación es condición de posibilidad de los pasos de constitución de la poética. Su visión está en la antípoda del teatro conceptual. Hay un ejemplo relevante: durante 2006 Bartís investigó sobre la estructura clásica de Hedda Gabler de Ibsen, se dejó “aprisionar” por la arquitectura teatral del texto noruego, y tras un año de trabajo y búsqueda, decidió no estrenar y sólo mostrar ensayos a grupos de invitados. A causa de su concepción autopoética, el lugar del director es para Bartís el de un intermediario, un catalizador de la poesía teatral. Bartís no imprime su voluntad a la obra, no la conduce hacia donde quiere o ya sabe: la deja gestarse en su propio tiempo, la va descubriendo. Por eso tanto tiempo de formación y ensayos. Bartís escucha los materiales que van apareciendo: ensaya, improvisa, graba, transcribe, anota, va estudiando la forma que se va desplegando ante sus ojos, desconocida antes de su manifestación y que adquiere el status de una aparición. Ensayar es ver aparecer una forma que no existe previamente. Comprende paso a paso lo que autopóticamente la obra va exigiendo, por eso a la hora de definir su poética habla de alteridad, de extrañamiento, de un misterio otro con el que dialoga para componer.

3. Bartís persigue, por sobre todo, un teatro de estados, no un teatro de representación. Como no se va a “re-presentar”, no hay texto previo posible. Entiende por teatro de estados un teatro de cuerpos actorales afectados por el acontecimiento teatral, por la acción poética. Un teatro en el que valen más las presencias que las ausencias, un teatro del aquí y el ahora, del “entre” que generan actores con actores y actores con espectadores. Un convivio irrenunciable, esencial. De allí que la selección de los actores, así como el descubrimiento de sus posibilidades expresivas y sus saberes, de su plástica y de su música corporal, es el ingrediente fundamental de los procesos de investigación. Bartís necesita tiempo porque debe dejar opinar a los actores: el secreto de su teatro es macerar la materia corporal que sus actores aportan, componer una cartografía de lo que esos cuerpos son y devienen afectados por la acción poética. Bartís no proletariza a sus actores sometiéndolos a una forma o a un texto: sus actores son la materia y el fin de su teatro. “El texto es el vampiro del actor” –dice Bartís en su libro Cancha con niebla-, por eso el actor bartisiano debe rasgar, violentar los textos literarios para fundar su propio texto desde el acontecimiento musical de los cuerpos.

Alquiler de sala Sala de ensayo
Teatro
Danza / Tango

Callao

18 Alsina **86**

Callao 86 Tel 4952 4246 - Alsina 1886 Tel 4381 5515



Dixit.
de Jimena Aguilar

¿Qué es el amor?
Es ese no-se-què.
¿Y qué es ese
no-se-què?
Precisamente
eso es el amor.

Sábado 23 hs.
La Tertulia - Gallo 826 - Abasto
Res: 4865-0303 / dixitteatro@gmail.com

www.dixitteatro.blogspot.com

4. Estos largos procesos buscan además la emergencia de núcleos de sentido relacionados a la sociabilidad: mitos, relatos, situaciones, imágenes que expresan una cultura argentina presente, pero también arraigan en una cultura nacional arquetípica, en moldes arquetípicos. Bartís persigue una cultura-puente entre el pasado, el presente y el futuro histórico argentino. Para Bartís hay una cultura nacional, un imaginario nacional, un destino y un sentido nacionales, y deben encarnarse en el espesor de sentido de sus obras. Perón, San Martín, la dictadura del 76, el universo de Roberto Arlt y Armando Discépolo, el fracaso, el relato de la pérdida, el pattern del padre muerto y la orfandad, regresan una y otra vez a sus espectáculos con variaciones. Pero Bartís inscribe esa zona de sentido oblicua e intermitentemente, como golpes a la conciencia del espectador. Como multiplicidad. De pronto aparece una pregunta explícita: "¿Cómo es que todavía hablamos de peronismo?", y de pronto todo se disuelve en múltiples resonancias. Lo que da unidad a sus espectáculos no es la semántica, el relato o el tema, sino la máquina de teatralidad, pura autonomía escénica, puro saber de teatralidad que no reivindica ninguna deuda con los temas. Bartís piensa sus espectáculos

como sinfonías que, además, intermitentemente, producen sentido. Por eso, otra vez, la lentitud: el constituirse de esa forma pura de teatralidad lleva tiempo y más tiempo.

5. Los procesos de Bartís son fascinantemente azarosos, porque no hay fórmula de trabajo ni método. No se sabe nunca dónde empieza un trabajo, ni a dónde llegará, ni qué caminos seguirá. El suyo es más bien un anti-método que no reivindica ninguna homogeneidad u ortodoxia. Como Alberto Ure, Bartís asume el anti-método del cirujero, el método del teatrista-creador que junta, mezcla, superpone, fusiona sin voluntad de claridad o pureza los residuos, desechos o malentendidos de métodos y recetas que llegan a Buenos Aires desde los campos teatrales de Europa o Estados Unidos. Su teatro no se hace ni con el trabajo de introspección, ni con acciones físicas, ni con el vacío clownesco, ni con antropología teatral, ni con biomecánica meyerholdiana, y a la vez hay huellas de todo eso mezclado con los saberes de los actores criollos, de la escena dialectal rioplatense. Sus modelos están en los márgenes: Alberto Olmedo, Niní Marshall, Héctor Gagliardi, los cómicos del Balneario, el sainete, el grotesco.

6. Pero además la teatralidad poética de Bartís surge de la radical oposición a la teatralidad social de los políticos y los religiosos mediáticos. Si Cristina Kirchner es la mejor actriz argentina, si los pastores "brasileños" que invaden las radios y los canales son los mejores actores nacionales -capaces de hacer exorcismos en tiempo real de televisión-, la teatralidad poética debe redefinirse. Teatralidad antiteleviviva, que orada, hiende, hiera, perfora el tejido social del simulacro. Si todo el orbe social está transteatralizado, Bartís sabe que su teatro debe brindar como experiencia y como lenguaje lo que el teatro social-televisivo no ofrece. Si todo está capturado por la estupidez y el mercado, la teatralidad poética resiste, es el espacio sucedáneo de la militancia política. El teatro como utopía micropolítica, que sueña -mientras hiberna- con el regreso de la gran política. Por eso los procesos son tan demorados: Bartís no sólo construye acontecimientos de lenguaje, sino espacios de habitabilidad, moradas para existir. El teatro como acontecimiento de la subjetividad. El ensayo como una forma de vivir, de pensar el mundo.

nazaca

Taller de teatro para niños
Clases de salsa

Alquiler de Sala de ensayo

Informes: 4586 3599

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

el oso
dirección
Pablo Quiroga

pedido
de mano
dirección
María Zambelli

jueves,
20:30 hs.
Elkafka
espacio teatral
4862.5439

farsa(s)
2 obras de ANTON CHEJOV

ACTUAN: Raymundo Levy, Diego Lopez, Magdalena Malagarriga, Francisco Cataldi, Marcela Grasso y Roberto Sabatto.

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

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

Saverio, revista cruel de teatro se despide hasta el 2009 y agradece a todos aquellos que colaboraron para hacer posible su existencia.



¡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

Siete Vidas para Otomí

Basado en "La Virginidad de Otomí" de Akutagawa Ryunosuke

actuación

mariela iuliano
gabriel moreira

composición y música en vivo

nicolás melmann

dirección y dramaturgia

gustavo urrutia

voz en off **pablo urrutu** diseño y realización de escenografía **julián villanueva** diseño y realización de vestuario **maría e. lópez paván** diseño de iluminación **david seldes** fotografía **carolina miranda** diseño gráfico **marcelo mangone** realización de estructura metálica **nicolás grigioni** gestión **silvano martinez** prensa y difusión **miguel ludueña** asistente de dirección **maría e. lopez paván**

Sábados de Octubre, 20.30 hs

Teatro MARIO SOFFICI
Club G.E.B.A.

Bartolomé Mitre 1149, Buenos Aires

Entrada general: \$15
Socios, estudiantes y jubilados: \$10

Reservas: 4382 0031 Int. 153

presentando
este cupón
2x1

Este espectáculo es
una producción de

nazaca

**PRO
TEATRO**