

# (**didascalía**)

Revista de teoría y práctica teatral - número cero - 28/12/2002



( *Marcelo Romer, Soledad González, Teatro del Bardo, El Séptimo Fuego, Cuarteto Prozac, fundación el cíclope, Manoj de Calles, Andamio Contiguo* )

# (editorial)



La idea de la edición de esta revista dedicada a la teoría y práctica teatral está dando vuelta por nuestras cabezas hace algunos años. La demora en concretar su realización tiene muchos matices, que se asientan no sólo en las dificultades económicas de una publicación convencional sino, sobre todo, en la elección del recorte de su interés, su universo de transmisión, su objeto. La comprensión de la razón del impulso de su necesidad.

Hemos conformado un grupo teatral que funciona hace más de diez años. Cumplirlos nos puso lógica y sensiblemente evocativos, y nos colocó de frente a una práctica consolidada de la que no hemos (ni nos hemos) dado cuenta. Su revelación reinstaló la urgencia de un espacio de producción teórica, de intercambio y reflexión, y los recursos digitales abrieron el camino a esta iniciativa editorial.

Decidimos una forma pseudo-monográfica. Un tema será eje transversal de cada número para disparar materiales sobre recursos, disciplinas, técnicas, documentos, preocupaciones, post-ocupaciones. Atravesadas central o tangencialmente. Decisivas o accesorias. Casi de la misma forma en que llevamos a cabo nuestros proyectos.

Pero el hallazgo más rotundo, la decisión más apasionante que tomamos en este recorrido ha sido la de abrir el espacio de la "**puesta en común**" a compañeros que hemos tenido la suerte de conocer a lo largo del país. El enriquecimiento fue automático; la respuesta, unánime.

**(didascalia)** ha sido fundada entonces por un conglomerado de equipos teatrales de estéticas diversas, un "intergrupo" que encuentra en la pluralidad del cyberspacio un nuevo "*espacio vacío*" para desplegar sus vacilaciones, inquietudes y certezas.

Hemos querido esbozar en esta oportunidad un acercamiento al concepto de la revista, cuya temática fue signada entonces por su carácter fundacional, donde lo vital ha sido *presentarnos*, nosotros, los que hacemos de la *representación* un oficio.

Vaya este **número cero** como muestra de lo que vendrá.





"El decorado representa una sacristía formada por tres biombos de paño color sangre. En el biombo del fondo han hecho una puerta. Encima, un enorme crucifijo español.

Indicación de Jean Genet para el Primer Acto de "El Balcón"



## El happening como "teatro presentado"

por Silvia Debona, de [Andamio Contiguo](#)

Tal vez porque en estos tiempos hemos abandonado las categorizaciones tajantes como producción literaria inútil por emparentarlas a un concepto de arte asociado con la trascendencia modernista, es que se ha perdido de vista una antigua discusión: si al **happening** hay que considerarlo como participante de las artes visuales o bien, por sus características escénicas rebosantes de teatralidad, pertenece, valga la redundancia, al teatro. En esta antigua contienda, salió ganando la plástica al llevar para su molino aquello que había sido manufacturado en otro. Concretamente, podemos considerar que así como los **ready mades** de *Duchamp* fueron la presentación en contraposición a la representación entre las artes visuales, el happening es la presentación contra la representación en teatro.

Si convenimos que el teatro se constituye a partir de un área de veda, el espacio escénico, donde se pueden generar todas las ficciones, el happening que tiende a la no construcción de personajes, sino a la presentación del performer y por lo tanto al abandono de la ficción, es una **forma teatral radical**, que cuestiona el teatro en lo esencial. Y aquí volvemos a los postulados artaudianos de regreso al rito, al momento en el que la separación entre oficiante y participantes, no existía. A su vez, puede considerarse que el happening también es una forma radical de las artes visuales, al romper el soporte matérico convencional e incorporar el valor de lo efímero y la negación de la trascendencia en la obra plástica. Los cuestionamientos, tanto para la plástica como para el teatro, son demoledores en su esencialidad.

Patrice Pavis (1) comenta que "del mismo modo que, para el psicoanálisis, el sujeto es un sujeto "agujereado", intermitente, de "responsabilidad limitada", el actor contemporáneo ya no es el encargado de imitar mímicamente a un individuo inalienable: ya no es un **simulador**, sino un **estimulador**; "performa" más bien sus insuficiencias, sus ausencias y su multiplicidad. Tampoco tiene la obligación de representar un personaje o una acción de una forma global y mimética, como una réplica de la realidad. En suma, su oficio prenatalista ha sido reconstituido. Puede sugerir la realidad mediante una serie de convenciones que serán localizadas e identificadas por el espectador. El **performer**, a diferencia del actor, no interpreta un papel, sino que actúa en su propio nombre." Hasta aquí parece que las artes visuales tienen razón, pero continúa: "Por lo demás, es raro, por no decir imposible, que el actor esté enteramente en su papel, hasta el punto de hacer olvidar que es un artista que representa un personaje (piénsese en el distanciamiento brechtiano) y construye así un **artefacto**." Artefacto puede significar "falso" o "artificial", pero puede ser al mismo tiempo "hecho con arte". Es decir, vuelve a existir la mediación de la construcción y por lo tanto el regreso a la esfera ficcional.

Si el teatro es una forma híbrida producto de la intersección de tres medios o lenguajes (2): lo

**plástico-visual**, lo **musical** y lo **literario**, el alto contenido visual que puede poseer un happening no cae fuera de su esfera sino que la conforma, participa de "**lo teatral**" en forma indivisible.

Por consiguiente, cuando se habla de **performance** se hace referencia a un concepto genérico que incluye todo el arte de acción teatral-gestual, en donde, en principio, el público no es invitado a participar. El término **happening**, por consiguiente, refiere a aquellas acciones de tipo teatral-gestual donde se le exige una participación activa al espectador.<sup>(3)</sup>

### **Artaud, Kantor, Kaegi: el happening como forma teatral.**

- Ejemplo 1: <sup>(4)</sup> *Antonin Artaud: "Acidez estomacal o la madre loca"* - Junio 1927- Teatro Alfred Jarry.

*Artaud* la describe como "*una obra lírica, la exposición cómica entre el teatro y el cine*" y que, según un crítico, "*presentaba a un joven en la oscuridad total, moviendo una silla hacia delante y hacia atrás, profiriendo frases misteriosas mientras realizaba esta acción. El joven muere, luego una reina pasa por su lado y también muere, y otros personajes que pasan también mueren.*" Esta obra estaría dentro de las "performances" de tipo surrealista.

- Ejemplo 2: <sup>(5)</sup> *Tadeusz Kantor: "Happening Gran Embalaje"* - 1966 - Guión. [Ver texto completo](#)
- Ejemplo 3: <sup>(6)</sup> *Stefan Kaegi. "Torero portero"* - 2001 - Córdoba, Argentina.

*Kaegi* es un artista suizo-alemán que llega a Córdoba invitado por el **Instituto Goethe** para montar un espectáculo con porteros de edificios que narran historias relacionadas con su profesión.

El escenario es una calle del centro de Córdoba. Los espectadores están sentados en el interior de un local viendo lo que ocurre detrás de un vidrio. Tres porteros mayores de cuarenta años (seleccionados en un casting convocado a través de un aviso clasificado) desarrollan la escena pautada, al mismo tiempo que se enfrentan al azar y la contingencia del espacio exterior.

**Torero Portero** resulta de la mezcla de relatos documentales y ficcionales que forman parte de la subjetividad de los tres personajes, contados en primera persona. Estos performers cuentan al público sus historias como porteros, las historias de otros porteros y la historia de Michel Fox como conserje en la película **Por amor o por dinero**. Estos relatos que se suceden detrás del vidrio, se rompe con luces, música, efectos, coreografías y una película de Hollywood que pasa en una pantalla que sube y baja cubriendo por momentos la visión a la calle. "*La verdad solo me interesa cuando está mezclada con la mentira, cuando está mezclada con la dramaturgia de películas*" dice *Kaegi*.

### **Conclusiones.**

Estos tres ejemplos citados, provenientes de la disciplina teatral, me resultaron interesantes por diversos motivos. El primero, en su carácter de precursor de una ruptura que no pudo consumir por problemas de salud social, el segundo, como un caso paradigmático de hombre de teatro y artista plástico que desarrolló una forma de presentar el teatro muy personal, y el tercero, por su inmediatez, lo cercano en el tiempo de esta experiencia teatral tan próxima a los **Vivo-Dito** de *Greco*, allá por los años sesenta. Recordemos las acciones de este artista plástico argentino: señalización "con el dedo" de un transeúnte que luego era encerrado en un

círculo de tiza en el piso y firmado por Greco, tras lo cual venía la foto-registro del hecho. ¿Stefan Kaegi sabrá que existe un antecesor argentino a sus "**ready-made teatrales**"? Lo dudo. Algunos de los críticos teatrales argentinos que vieron la experiencia ¿se lo habrán hecho saber? Lo dudo. Dudas planteadas para una forma, que independientemente del partido que uno tome con respecto a si es más representativa de lo teatral o de lo plástico, brega porque sean difusos los bordes entre artes, que a pesar del tiempo transcurrido viven ignorándose y auto adjudicándose el honor de ser las únicas representantes del "Theatrum Mundi".

(1) PAVIS, Patrice. "El análisis de los espectáculos". Paidós. 2000.

(2) Nos referimos a Rubén Schumacher, director teatral que en 1999 dictó un seminario sobre puesta en escena en Santa Fe en el Teatro Municipal 1º de Mayo.

(3) THOMAS, Karin. "Hasta hoy. Estilos en las artes plásticas en el siglo XX". Eds. Del Serbal.1994.

(4) Extraído de BRAUN, Edward. "El director y la escena". Edit. Galerna. 1986.

(5) Extraído de KANTOR, Tadeusz. "El teatro de la muerte". Eds. De la Flor. 1984.

(6) Extraído de HALAC, Gabriela "Los documentos teatrales de Stefan Kaegi" Revista del Instituto Nacional del Teatro. "Picadero" 04- Noviembre de 2001.





*"Las campanas de Roma pueden oírse en pleno repiqueteo, pero amortiguadas, siguiendo el ritmo mareador del banquete. Se oyen voces altas y agudas, similares a la claridad de una nota de campana. De vez en cuando, un sonido denso se esparce y luego se disuelve como si fuera detenido por algún obstáculo que lo hace rebotar en agudas ondas".*

Instrucciones de *Antonin Artaud* para la primera escena de "Los Cenci".



## El espacio sonoro / musical.

por *Mario Colasessano*, de [Andamio Contiguo](#)

El espacio sonoro / musical, como el de los demás sistemas convocados en la puesta escénica, es un campo de investigación no sólo para la instancia de la construcción teórica sino para el acto compositivo mismo.

Pero, ¿de quién depende la elección de los tópicos temáticos, las variables organizativas, así como el valor, la magnitud o la necesidad de dicha investigación? ¿Del texto dramático? ¿Del puestista? ¿O de una exploración hermenéutica por parte de éste acerca de lo dicho, y en especial, de lo no dicho en aquél?

En la tradición occidental es el autor dramático quien ordena la aparición y evolución de los hechos sonoros en la fábula (independientemente de los que se suponen se originan en los actos de habla) a través de las didascalias. Pero, como en el teatro contemporáneo el concepto de lo dramático excede al soporte literario como matriz proyectual única y absoluta, de la misma manera que en el abordaje de los clásicos se trata con frecuencia de restaurar su esencia a través de infinitas mutaciones y síntesis que pueden llegar a la omisión parcial o total de sus parlamentos, entonces podría concluirse que el verdadero proceso didascálico se inicia en el trabajo de la puesta en escena. Esta es entonces quien prefiguraría los espacios disciplinares posibles, debatiría sobre sus incumbencias discursivas o acerca de sus objetos de investigación.

Sin embargo, ni siquiera esta prefiguración, ni la del responsable del diseño del espacio sonoro / musical puede (ni debe) ser fija, preceptista, es decir no puede comenzar proponiendo una nueva matriz proyectual única y absoluta. Como ocurre con seguridad en el resto de las disciplinas, salvo que sea deliberadamente una consigna operativa o una necesidad estructural previa (por ejemplo, en el caso de la partitura que antecede el montaje de una comedia musical) el discurso sonoro de un montaje no opera normalmente con partituras "de hierro". Todos los "objetos sonoros" (1) diseñados no pueden ser, metodológicamente hablando, más que provisionales, removibles, mutables, al menos antes de su fijación en un eventual soporte físico, por la sencilla razón que las variables compositivas para un músico de escena trascienden los parámetros técnico-musicales: los ordenadores estéticos de la sustancia teatral atraviesan (o en todo caso deberían hacerlo) el concepto sonoro / musical, sus factores estructurantes, su andamiaje lógico e imaginético, no para fosilizarlo ni engrillarlo, sino para asegurar una eficacia de existencia escénica mutua. Eficacia de tipo (entre otras cosas) morfológica que, aún actualizada desde la operación de un disco compacto, deberá resistir las microvariaciones de un proceso en el trabajo actoral que, generalmente no se detiene (pues tampoco sería conveniente que éste se fosilizara ni se engrillara) luego del estreno de la obra.

Estas microfluctuaciones espaciotemporales que, en el universo de la interpretación musical occidental académica son, salvo prescripciones de orden aleatorio (2), normalmente evitadas, en el caso de las disciplinas espectaculares presenciales devienen en su esencia. En el caso de la danza académica y con ejecución musical en vivo, estos cambios están acotados por la necesaria sincronización rítmico-métrica de una partitura que, incluso, adaptará sus *tempi* para hacer coincidir los comienzos y puntos cadenciales con el discurso coreográfico. La no presencialidad de la imagen cinematográfica permite, por el contrario que, con o sin "guión de hierro", el montaje (o edición) construya una grilla espaciotemporal definitiva sobre la cual sólo el director podrá anteponer un discurso didascálico para su eventual "sono / musicalización".

En efecto, lo presencial espectacular obliga a definir tópicos que le son propios tanto para la investigación cuanto para la composición. Desde la estructura del ámbito escénico, la adecuación dentro de éste del espacio de veda, la planta escenográfica, hasta las modulaciones escenoplásticas en tiempo real, para no mencionar la complejidad del lenguaje corporal, todos pueden condicionar y delimitar (mutuamente, claro está) los diseños, dispositivos y efectos "escenoacústicos".

De allí que para el músico (lo mismo que se supondría para el coreógrafo, el figurinista, etc.) las verdaderas didascalías se aproximarían más al metadiscurso que cada una de las disciplinas y todas a la vez, consciente o inconscientemente, deben tramar en conjunto durante la escritura de ese otro texto: el texto plural y singular a la vez de la puesta en escena, cuyo lenguaje, voluntaria o involuntariamente, será del orden semiótico.

(1) En el sentido de objeto sonoro que propone *Pierre Schaeffer* en el **Tratado de los objetos musicales**, es decir, no como instrumento u objeto para manipular sino como hecho acústico, como forma sonora.

(2) En oposición a las indeterminaciones o vacíos que se generan en las didascalías, la notación musical, convencional o no, persigue la identidad del objeto artístico (al punto de, a menudo, discutirse acerca del lugar donde éste se instituye, si en la misma partitura, o en el lugar de su enunciación) a través de un código de interpretación unívoco, a excepción de la composición aleatoria.







## ¿Un arte teatral independiente de qué? \*

por Soledad González (1), de [fundación el ciclOpe](#)

Abrimos esta reflexión con un interrogante etimológico: una palabra en el nombre de nuestra asociación, *Coordinadora de Arte Teatral Independiente de Córdoba*, nos problematiza a la hora de precisar su contenido. ¿Por qué Independiente? ¿Un arte teatral independiente de qué?

Es imposible no asociar el interrogante a las palabras ideología y política. Pero algo esta desapareciendo... No podemos fingir que aquí no ha pasado nada. Las vanguardias, el holocausto, los ochenta, el muro... todo eso ha pasado en los años del siglo que feneció. Ya no están. Y nos preguntamos: ¿están las ideologías?; ¿está la política? ¿Serán aún posibles en este nuevo mapa mundial que los medios muestran brutalmente globalizado y maniqueo?

Volvemos a inquirir e intentamos ordenar: ¿Cómo entender el nombre?; ¿desde una mirada esencialista, donde lo independiente se define como búsqueda y ruptura en lo formal expresivo; o más bien desde una óptica comparativa, por oposición a definiciones y ámbitos vinculados a la cultura oficial? Y no es tarea menor; es necesario conocer el nombre para llamar a las cosas por lo que son.

Busquemos entonces un punto de referencia atrás, en la historia del paradójico XX, que a veces, al igual que la palabra "independiente", puede sorprendernos por sus mutaciones incalculables. Este siglo Doble X, interpretado por economistas, estadistas y sociólogos, nos deja a la mayor parte de la humanidad sumidos en el interrogante. No es fácil diseccionarlo, y son intermitentes las luces que vienen en nuestra ayuda.

Habría que poder ablandar la mirada y dejar que se meta en los intersticios.

Hace unos setenta años, en plena crisis económica y política de los 30', un Movimiento heterogéneo muy comprometido, apareció en la escena de Buenos Aires para propagarse por las provincias, imponiendo un teatro de búsquedas creativas que producía sin ayuda del Estado y en oposición al teatro comercial: "los Independientes". En oposición también al concepto más clásico de Escuela, pues se autodefinían como un Movimiento diversificado que trabajaba por sustentar un teatro de arte. El compromiso avanzó en todos los frentes de la creación teatral: dramaturgia, puesta en escena, actuación, técnica, generando además escuelas de formación y publicaciones especializadas. Florecieron salas, construidas en muchos casos por los propios artistas, que albergaban a un público curioso, ávido de contenidos políticos y de búsquedas formales originales.

Pero, ¿cómo se definían "los independientes" entonces? Lo hacían por la vía de la oposición:



luchaban contra el conservadurismo intelectual y artístico que representaba la cultura estatal. Ese era el Norte imprescindible.

Claro que, trazando un arco, a medio siglo del esplendor independiente de los 50', el Estado, hoy, se desvanece ante nuestros ojos y los actores de este nuevo contexto, piden a los funcionarios estatales que definan y sostengan políticas culturales que apoyen "la producción independiente local", entendida ésta como proceso de construcción de individualidades y de identidades culturales. Lo independiente trabaja desde siempre en la creación y el descubrimiento de autores y de propuestas, abriendo nuevos espacios y es allí donde radica su fuerza. Si por alguna razón se cree obligado a trabajar en la conservación de los espacios ya existentes, entonces se vuelve conservador.

Supongamos, ahora, que penetramos con la mirada en los intersticios, en ese movimiento de gestión grupal que produce cultura, hoy como en los 30', abierto al descubrimiento de lo desconocido, de lo no explorado, de lo no consagrado. Desde esta óptica, sería imposible sostener que las ideologías han muerto. Están allí, generando conceptos y creencias acerca del mundo. ¿De qué otro lugar podrían nacer las obras de arte?

Pero hay que distinguir. Tal vez necesitemos cambiar la mirada para hablar de ideologías, ya que la expresión de éstas ha mutado con el siglo. No sucede lo mismo a la hora de observar las prácticas políticas. Las primeras pertenecen al campo de las ideas y las segundas al de los actos. Su visibilidad es inminente: si hay políticas se ven. Esta relación dialéctica entre lo ideológico y el hacer enmarca la comunidad entre los hombres y es lo que define, por consiguiente, al teatro independiente. De lo dicho se desprende que llamar a los artistas "hacedores" sería tomar una parte por el todo. Quien trabaja por un arte teatral o por un teatro de arte desde un lugar ideológico es también ideólogo.

Pero, ¿en relación a qué y cómo nos definimos "los independientes" hoy? Tal vez la esencia del artista no ha cambiado, pero sí la del Estado. ¿A qué nos oponemos hoy? Y ¿Cuál es nuestro Norte?. Quizá convenga no olvidar que para encontrar un lugar en un mapa tenemos que saber hacia donde miramos y cómo nos ubicamos respecto de lo otro.

(1) Soledad González ([soledad@elciclope.org](mailto:soledad@elciclope.org)) Traductora de francés y Licenciada en lengua y literatura francesa. Actriz, directora y dramaturga. Integrante de la **Fundación el ciclope** de la ciudad de Córdoba, Argentina, espacio de formación, producción y difusión de artes narrativas y visuales. Junto a la gran mayoría de los grupos de teatro de Córdoba integra la *Coordinadora del Arte Teatral Independiente de Córdoba*.

\*Esta nota fue publicada como apertura al Dossier del N° 5 de la revista de teatro EL APUNTADOR "Teatro, Política y Cultura", editada en noviembre de 2002 por la mencionada asociación.





"Los actores intentarán tener ademanes torpes,  
o de una rapidez extraordinaria, fulgurante e  
incomprensible".

Indicación de Jean Genet en "**Severa Vigilancia**".



## El cuerpo en escena.

por Cecilia Mazzetti, de **Andamio Contiguo**

Actualmente se recurre a diferentes técnicas y disciplinas a la hora de entrenar corporalmente al actor; a veces son los actores lo que eligen una u otra forma de entrenarse. En este momento, en esta realidad, podemos pensar en técnicas mixtas, variadas y completas para el entrenamiento, aunque acceder a las innumerables ofertas que hay de ellas se hace difícil por razones económicas. A pesar de esto no podemos quedarnos quietos, siempre hay salidas, sólo debemos plantearnos qué clase de actor queremos ser y qué lugar tiene en nuestra escala de valores la calidad estética de nuestras propuestas teatrales; entonces se pueden encontrar instancias de superación de las dificultades.

La antropología y la psicología han estudiado los tipos físicos de los seres humanos, según su hábitat y su cultura, y cómo estos factores condicionan y conforman determinada morfología, comportamiento y actitudes corporales.

Si nuestro carácter es producto de la educación, generada y alimentada en ciertas pautas culturales, costumbres, prejuicios, tabúes, prohibiciones y represiones, estamos hablando de límites internos-emocionales y externos-corporales, ya que la personalidad no sólo se reconoce en la exposición oral del pensamiento, sino también en nuestros gestos, movimientos, en el caminar, en lo postural, etc.

Mi propuesta trata de tomar los dos aspectos de la actitud corporal; con técnicas específicas se trabajan la musculatura, las articulaciones, el alineamiento osteomuscular; respetando lo orgánico y anatómico en favor de la relación espacio-temporal, movimiento ergonómico, retroalimentación energética. La búsqueda está orientada a encontrar un cuerpo neutro, austero, conectado, atento, alerta, relajado, preciso, preparado para responder de manera fluida a los estímulos.

He hablado sólo de "cuerpo", un cuerpo que se irá despojando de la prisión del carácter de quien lo habita, un punto que creo necesario abordar. Debemos estar entrenados para despojarnos de nosotros mismos, escuchar y respetar nuestro cuerpo, no subordinarlo a las propias emociones, es una tarea compleja por sutil, pero vale la pena intentarlo. Lo otro ya lo conocemos.

El polémico *Wilhelm Reich* definió al carácter como "forma estereotipada de movernos en el mundo". Esto parece una obviedad, sin embargo, si nuestra conducta corporal es el reflejo de nuestro carácter, la conducta corporal del personaje debe ser la manifestación del carácter de este. Lo interesante en el momento de crear un personaje es poder desarrollar conductas nuevas y tener un caudal de herramientas más amplio para poder decidir con la menor cantidad de límites posibles.





"Se sienta en el sofá. La música se torna más insistente. La joven procura fingir que no la oye, mirando con aire temeroso a su alrededor, mientras las luces se atenúan. Cuando la música llega a un crescendo, BLANCHE se levanta repentinamente de un salto, tapándose los oídos."

Didascalía de *Tennessee Williams* en "Un tranvía llamado deseo".



## El actor cero.

por *Ruben von der Thüsen*, de **Andamio Contiguo**

Como punto de fundación, el **cero** en un actor es una forma de transcurrir frente a la actividad en sí. Esta piedra fundacional se torna indispensable: se trata de una actitud que no puede aprenderse dado que sin este estado potencial se torna imposible encarar el trabajo.

Esta actitud se podría englobar en una sola palabra: **predisposición**.

Digamos entonces que el **actor cero** es aquel que antes de cualquier propuesta, indicación, o antes de empezar siquiera a moverse, trae consigo una suma de conceptos autogestionados, ya sea naturalmente o aprendidos en la etapa del *protoactor*.

¿De qué estamos hablando cuando decimos "predisposición"? Se trata de la *disponibilidad en estado potencial*, es decir, aquello con lo que cuenta el actor en el momento de empezar a trabajar.

La disponibilidad potencial puede ser analizada desde distintos aspectos:

- **disponibilidad temporal**

Que no nos parezca poco, el tiempo que un actor dispone para su trabajo es decisivo. Quien no dispone de tiempo o no se dispone a conseguirlo difícilmente pueda encarar esta actividad.

- **disponibilidad emocional**

Estar en una situación de equilibrio en este aspecto es de suma importancia, ya que el actor trabaja con emociones que, muy por el contrario de bloquear, debe dejar fluir y dominar con destreza.

- **disponibilidad física**

Nuestro cuerpo es el medio por el cual nos expresamos y comunicamos, es por eso que estar flexibles, respirar bien, tener un buen tono muscular, un cuerpo relajado y distendido, facilitará el trabajo. Por otra parte el problema de la resistencia física es medular: aquel que ha actuado sabe que en el escenario toda actividad o movimiento tiene un plus extra de desgaste.

- **disponibilidad a la recepción**

El saber escuchar lo que nos dicen y poder comprender, así como tener la posibilidad de dejarse invadir por las emociones y reacciones del otro, nos permitirá interactuar y hacer viva una futura representación.

Podríamos ampliar esta enumeración de disponibilidades, pero los cuatro puntos expuestos y enmarcados en la **predisposición** nos dan una buena visión del **actor cero**. La predisposición también nos habla de *ganas*, de *más*, es por eso que intentar ponernos a punto en lo que

flaqueamos es estar predispuesto a crecer.





**Gobernador Candiotti 1331, (S3000AQQ) Santa Fe, Argentina.**

**Tel.: +54 (342) 474-3121**

[correo@andamio.freeservers.com](mailto:correo@andamio.freeservers.com)

<http://andamio.freeservers.com>

**Andamio Contiguo** nace en el año 1992 con el objetivo de generar un espacio de creación propio frente a las tendencias que separan el teatro de texto del teatro de imagen. En lo que sería una posición intermedia, intenta desde sus inicios producir **teatro de arte** y **teatro de autor**, elaborando en forma semejante los elementos textuales y los relativos a la música y la plástica en la puesta en escena, privilegiando ese lugar único del teatro en el que es posible articular cualquier interés estético: *el cuerpo del actor*.

Obtiene el reconocimiento internacional en dos oportunidades por su dramaturgia: el *Premio Antonio Buero Vallejo*, de España, para "**Luna Negra (Amanecer del último día)**" y la *Mención Especial del Concurso Internacional de Obras Dramáticas Tramoya 2000* para "**Plato Fuerte (O la historia como un proceso de cocción)**", organizado por la Universidad de Veracruz, Méjico.

Tras más de diez años de trayectoria se ha consolidado como un colectivo artístico intensamente interdisciplinario, cuya singularidad quizá esté fundada en que sus integrantes combinan la actividad actoral con la práctica de los lenguajes artísticos participantes del hecho espectacular, revelando esta dinámica un peculiar control estético e ideológico sobre sus productos.

Actualmente **Andamio Contiguo** proyecta una nueva etapa de apertura cuyo propósito es comunicar los procesos de trabajo y enriquecerse con el intercambio y los desafíos implicados en la diversidad, incursionando para ello en tareas tales como la actividad pedagógica, la elaboración teórica o la producción de arte digital.



*Este grupo cuenta con el apoyo del **Instituto Nacional del Teatro***





## Fundamentos para una declaración de principios.

por *Marcelo Romer*, de [El Séptimo Fuego](#)

Nos llamamos Asociación de Promoción y Fomento del Arte y la Cultura "El Séptimo Fuego".

Este nombre es muy impreciso en cuanto a definir nuestros objetivos. ¿Qué es lo que queremos fomentar? Cultura es todo lo que hacemos, pues aún lo que es instrumental y sus fines, están ahí en tanto tienen sentido para nosotros. Entonces cultura es todo. Y no queremos fomentar todo.

Cada cultura es en tanto construye un mundo y éste mundo es "la realidad". Puede vivirlo clausurando el sentido: el mundo es como es y no puede ser de otra manera. El sentido es atribuido a una fuente extrasocial (los antepasados, Dios, las leyes históricas, las leyes del mercado). pero cada cultura es una creación histórico-social, una de las posibles formas de la sociedad humana. Aunque no lo sepamos, hacemos la historia y creamos valores y significaciones.

En el ámbito de la creación cultural distinguimos sus productos (valores, relaciones sociales, instituciones, normas estéticas) y la actividad creadora en sí misma.

En las culturas de tipo tradicional el arte y el pensamiento sirven para dar vida a lo ya instituido. En las culturas "posmodernas", la tradición es transformada en "museo", en "turismo", es trivializada y muerta; lo histórico es un presente eterno y lo "nuevo" dura un día, o si las leyes del mercado lo permiten, dos, sin crear ninguna tradición relevante.

Nosotros pretendemos apoyarnos en una tradición, pero para criticarla, alterarla y por lo tanto, mantenerla viva.

En el terreno del Arte, pretendemos crear, con todos los recursos de nuestra subjetividad (emoción, representación, reflexión), en cada obra, un mundo "imaginario", "ficticio", de donde posibles significaciones acerca de nuestra realidad social y subjetiva puedan acceder a la reflexión.

Además, en nuestro Centro Cultural, pretendemos crear espacios de reflexión y crítica sobre todos los ámbitos de nuestro universo social. No pretendemos competir con otros grupos en el "mercado" cultural existente, bastante reducido. Nuestros principales objetivos son crear un espacio que nos permita entregarnos al arte como compromiso radical con lo que somos. Como ámbito donde se descubren e inventan las palabras que nos permiten actuar y pensar. Ser un lugar de intercambio de nuestros pensamientos, con el fin de repensar, es decir un lugar para comprender.

Posibilitar la acción de cada uno, en un espacio común e igualitario, es decir, el surgimiento de la Libertad...





## **Cuarteto Prozac o el teatro como idea**

por **Cuarteto Prozac**

La propuesta de Cuarteto Prozac se ofrece como un estímulo, no fija definitivamente el curso de una vivencia, sino que provoca una intensificación de la atención y de la capacidad conciente de la experiencia, suscita una especie de irritación y provocación a las costumbres convencionales de la experiencia perceptiva y creativa.

Un primer momento de su creatividad estribaría en un aprovechamiento consciente de los materiales predados, de los mecanismos estimulantes y el recurso a sus efectos de sorpresa. Superada la irritación inicial, se despierta un segundo momento: el distanciamiento, una especie de acto de emancipación de lo que ocurre ante el espectador a través de una reflexión independiente que cuestiona la irritación experimentada.

El comportamiento convencional y lo presentado por las distintas partes de la propuesta pueden entrar en conflicto. Los espectáculos de Cuarteto Prozac se convierten en acontecimientos "casuales", improvisados en una vida cotidiana, monótona, en algo inesperado en un mundo dirigido por las expectativas calculadas.

Creemos que nuestras propuestas artísticas no pueden comprenderse en términos de agrado o desagrado, sino en el marco de una iniciación a una autoactividad práctica y a una concientización del individuo; a un entrenamiento práctico de la conciencia a través de la activación de una observación que intenta liberarse de los prejuicios habituales, de los condicionamientos, de las intencionalidades (en un sentido fenomenológico) socializadas de nuestra percepción y comportamiento.

Por este motivo nosotros subrayamos la recuperación y ampliación de la percepción, "problema clave del arte contemporáneo", en palabras de Lebel, "la renovación e intensificación de la percepción ha llegado a ser la cuestión más urgente del arte contemporáneo". La ampliación perceptiva dirigida a varios sentidos, se conjuga con la liberación del funcionamiento de las actividades creadoras. El hecho de que la autoactividad estimulada sea crítica o emancipatoria en un sentido más o menos radical depende de la naturaleza de la propuesta. La yuxtaposición y las combinaciones de los diversos elementos, propios de su estructura, configuran significados que normalmente no están asociados con tales cosas. Sin detenerse en los significados puros de cada elemento, potencia su nuevo contexto en la multiplicidad de asociaciones inesperadas.

No obstante la propuesta no se ha centrado tanto en la presentación de contenidos explícitos, como en la exploración de mecanismos de comportamiento, en las posibilidades de una

conciencia abierta que reivindica ámbitos de decisión personal. Pero tanto la conquista de la autoiniciativa en el creador y en el espectador como la ruptura con las convenciones del comportamiento, convierten al espectador en configurador de un acontecimiento creativo de improvisación, permanecen en el ámbito neodadaísta de la apropiación objetual de la realidad y de la provocación del arte.

Por último una de las afirmaciones más reiterativas es la de integración, la fusión del arte y de la vida, la fluidez de sus fronteras e incluso la desaparición de sus diferencias.





por Teatro del Bardo

***"No fui a buscar a otro  
sino a mí mismo,  
nacido de un útero  
donde nada tenía que hacer  
y con el que nada tenía que ver.  
Sé que nací de otra forma,  
de mis obras y no de una madre".  
A. Artaud.***

El **Teatro del Bardo** es hijo y nieto de sí mismo. Nació de una contradicción similar a la de los dioses: de Crono, hijo de Urano, que castra a Urano y lo destrona. De Urano, padre de Crono, que se come a sus hijos y luego los vomita. Nosotros somos hijos, nietos o bisnietos del teatro de grupo. El teatro de grupo es un verdadera familia, sanguínea y divina, que no conoce el tabú del incesto. Familia endogámica y onanista que encontró en su exclusión la panacea de la sobrevivencia. Es inevitable que nuestros hijos nazcan deformes.



Dos hermanos envueltos en una pegajosa tela blanca. Cenizas de arena en un cajón de hueso de vaca. Espirales de sal. Un silencio de sal.

Tras promesas de fantasmas marchan nuestros espectáculos. A manotazos entre penumbras. A ideas políticas, preguntas irresueltas. A indignaciones de un día, historias que perduran a través de la representación. Es claro que nuestro teatro es político, como todo teatro, claro. En una época en la cual la palabra "política" ha dejado de ser clara. Es evidente que el teatro como fenómeno ha dejado de tener resonancias a nivel social. ¿Puede entonces ser político aquello que le interesa apenas a un puñado de personas?

Una montaña de zapatos viejos, vacíos. Una chica cargando a un muchacho en un carrito de supermercado. Un hombre contemplando en silencio las estrellas.

Para nosotros, para el grupo de personas que conformamos **Teatro del Bardo**, nuestro oficio - la actividad teatral - es la operación que nos hemos inventado para construir una disección (ficcional pero efectiva: como todo buen drama) que nos permita diferenciarnos de los mecanismos sociales imperantes. Es decir, un oficio artesanal que nos permite establecer - hacia dentro y hacia afuera del grupo - relaciones económicas distintas a las que estamos habituados: dominador - dominado; explotador - explotado; bien de servicio - consumidor.

Dos juglares tras banderines. Montañas de arena. Sábanas blancas ocultando formas. Una cena en silencio. Una mujer sola mira a través de su pasamontañas.

Construimos espectáculos en la búsqueda de una poética y una estética propia. Porque si nuestro "problema" con el mundo es ético, parece ser que la única resolución al conflicto vendrá a través de una autoprovocación, de una conmoción estética.

Banderines. Arena. Sal. Pasamontañas. Zapatos vacíos. Contemplación y silencio. Una estética de lo ético. Luna nueva, teatro abierto. Un lenguaje propio con el cual nombrarnos...





por Manojo de Calles

**Manojo de Calles** nace en 1993 como un grupo de investigación y producción teatral con la idea de indagar en los distintos métodos y técnicas del trabajo del actor en búsqueda de un lenguaje propio que reflejara nuestras raíces latinoamericanas. Su nombre, **Manojo de Calles**, hace referencia justamente a esta búsqueda que llevó a cada uno de los integrantes a lograr una forma de trabajo personal en el seno del grupo.

Actualmente el grupo cuenta con una amplia trayectoria en nuestro medio, dirigida específicamente a la **investigación y producción teatral de nuevas formas estéticas** y su labor durante 10 años ininterrumpidos ha aportado a Tucumán 11 puestas en escena que a partir del cuestionamiento de los parámetros estéticos hegemónicos, han decantado en una estética propia y ya bien definida que conjuga diferentes géneros, estilos y lenguajes en lo que nosotros definimos como “**Teatro del Borde o Nuevo Esperpento**”.

Nuestros principios fundamentales son:

- **Un actor lanzado con todo su organismo psicofísico al riesgo del vacío.**  
Esto nos ha llevado a elaborar una metodología propia del trabajo del actor que conjuga varias técnicas tendientes a destapar y poner en crisis permanente el cuerpo, la voz, la afectividad y el pensamiento del actor en forma integrada y con todas sus posibilidades, y que estas se plasmen en imágenes y acciones de alto contenido sígnico que hunden sus raíces en nuestra cultura *tercermundista y periférica*. En los últimos tres años hemos intensificado en las técnicas de improvisación alcanzando un dominio en la *actuación performática* (el personaje concebido como máscara social es lanzado a la improvisación a partir de una mínima estructura situacional)
- **Un espectador lanzado también al riesgo de su propio vacío.**  
Un espectador crítico y en crisis permanente, un espectador que vivencie el hecho estético con toda su subjetividad puesta en juego y que sea capaz de deconstruir los principios sostenidos por la lógica de la cultura, para crear una nueva y más crítica relación con su contexto histórico, político y cultural.
- **Un espacio vacío.**  
Donde toda significación sea alcanzada mediante la creación en pugna de los actores con el público, y el sentido de la obra sea siempre nuevo y cuestionador. La seducción del teatro para nosotros radica en el choque de dos miradas, por ello buscamos la incomodidad y el riesgo tanto en el actor como en el espectador. El espacio es el espacio total y todas sus dinámicas posibles, el espacio del sueño y la poesía, el espacio inhóspito y ausente.

**Manojo de Calles** ha desarrollado una **dramaturgia propia** a través de las técnicas de la **creación colectiva** y también ha producido **textos de autor**, como así también **textos**



**teóricos** que reflejan sus investigaciones dentro de la práctica teatral.

En el año 2000 además el grupo ha decidido comenzar un trabajo de extensión con el objetivo principal de volcar sus esfuerzos en promover y aportar desde el **trabajo comunitario interdisciplinario**, los cambios necesarios para la construcción de una nueva subjetividad: el teatro es para nosotros además de nuestra profesión, una herramienta fundamental para generar transformaciones sociales, culturales y psicológicas que problematicen e historicen los tiempos que corren. Desde el 2000 y hasta el 2002 este trabajo se ha volcado en los barrios Echeverría, Villa Mariano Moreno, San Cayetano, El Manantial y Villa Muñecas, y a partir de este trabajo se ha elaborado un proyecto que se denomina "**Arte y Ecología en los barrios**". Para llevarlo adelante se ha creado "**Ala Izquierda**", un grupo con organicidad propia y diferente del grupo de referencia, con el que se realiza talleres de teatro, murga y plástica y se participa activamente en el desarrollo de la vida barrial, abriendo el espectro artístico a la comunidad en general y sus instituciones: comedores infantiles, hogares de ancianos, plazas, centros de jubilados, etc.

A partir del año 2001 hemos decidido también comenzar a volcar nuestros conocimientos en la tarea de formación profesional a través del **dictado de talleres** en los que transferimos nuestros conocimientos técnicos sobre el trabajo del actor, la improvisación y el montaje como herramientas para la creación colectiva.

*Para qué:*

- \*Profundizar en la capacitación y el profesionalismo de nuestros actores.
- \*Propiciar los medios para que cada uno pueda realizar distintas experiencias en el terreno de la docencia, de la investigación y de la dirección.
- \*Profundizar el estudio y la Práctica Teatral.
- \*Generar espectadores críticos explorando en el campo de la recepción teatral.
- \*Cuestionar la realidad y promover su transformación.
- \*Socializar el Teatro.





## Apuntes para una estética de la articulación.

por Norma Cabrera, de [Andamio Contiguo](#)

- ¿Qué eres?  
- Se lo diré. Soy el ganglio central de un organismo complejo compuesto por el bebé, un computador; Bonnie y Beanie, teleportadores; Janie, telekinecista, y yo mismo, telépata y centro de gobierno. Todo lo que somos ya ha sido documentado: la teleportación de los yoguis, la telekinesis de algunos jugadores, los genios aritméticos, y principalmente lo que algunos atribuyen a los fantasmas: los muebles que se mueven; el instrumento es una niña. Sólo que en ese caso cada una de mis partes es capaz de ejecutar un trabajo óptimo.

Theodore Sturgeon, "Más que humano".

### 1. Pasen y vean.

Hacemos teatro para hacer teatro. Eso es todo. Objetivo pero también oficio, un concepto que se constituye como recorrido, meta y punto de partida, círculo cíclico. Hacemos teatro para estar juntos haciéndolo, para encontrarnos con quienes lo espectan y lo practican, oficiantes de uno de los últimos rituales escondidos entre la condición posmoderna, la luz del shopping y el menú a la carta de la bolsa de basura del vecino.

En una sociedad en la que las instituciones han quedado colapsadas, donde el sujeto social insiste en autoproclamarse individuo, la apuesta por la actividad grupal es, lisa y llanamente, un escándalo, una especie de quimera superlativa. Podemos apelar a estos calificativos aún sin considerar que hemos dejado pasar por alto un detalle: la actividad grupal que nos interesa es *artística*. Y tenemos escondido un bono extra: se trata de un arte **presencial**.

Hacemos teatro para demostrar y demostrarnos que podemos hacerlo. Un gesto de generosidad para con las minorías, en un mundo plagado de ellas.

### 2. ¿Quién eres? El homo gestalt.

Embarcarse en la idea de transmitir nuestros procesos creativos nos lleva, indefectible e inevitablemente a analizar la composición y características del grupo. El grado de imbricación de las responsabilidades de sus miembros desdibuja los contornos habituales del quehacer teatral, asentado convencionalmente en roles definidos bajo la batuta de un director.

Para una imagen más acabada, veamos la conformación del equipo con el que desarrollamos nuestro último trabajo:

1. Un actor.
2. Un actor-maquillador.
3. Una actriz-dramaturga-escenógrafa-iluminadora-diseñadora gráfica.
4. Una vestuarista-entrenadora corporal-puestista en escena.
5. Una dramaturga-puestista en escena-directora-operadora de luces-diseñadora gráfica.
6. Un músico-operador de sonido.

El panorama da tres en escena y tres fuera de ella. Pero de los tres actores que forman el elenco, hay dos que tienen otras responsabilidades en la puesta. Y de los tres que no están en escena, hay dos que podrían hacerlo porque también son actores. Y a su vez, otro par tiene participación activa en la representación operando sonido y luz.

La multiplicidad y coexistencia de las especialidades provocan un control sobre el espectáculo que resulta muy diferente del que se obtendría con creadores invitados que no poseen la experiencia de estar en escena (por no ser actores) o carecen de la experiencia directa del trabajo diario para la conformación de la obra en sí (por no ser parte del grupo).

A la superposición de roles debemos sumar su dinámica e intercambiabilidad en el caso de la actuación, la dirección y la puesta en escena. No obstante hay terrenos ya "ganados" y llevados adelante siempre por los mismos especialistas. Es el caso de la dramaturgia, la escenografía, el maquillaje, la música, el vestuario y el entrenamiento corporal.

El grado de articulación derivado de esta práctica es nuestro factor principal de producción; es su "química" la que conforma la obra y le da cuerpo a lo que podríamos llamar nuestro *estilo*.

### 3. Reconstrucción de la escena.

El texto dramático suele ser el primer material que elaboramos cuando iniciamos una puesta. La aparente contradicción que encierra esta frase es superada por la mecánica de trabajo: escribimos sabiendo que, tarde o temprano, vamos a montar la obra. Nuestra lucha es inversa a la del movimiento teatral tradicional: el esfuerzo es hacer que el texto sea autónomo de la escena aún antes de que la escena se constituya. Nos protegemos utilizando el modo convencional de producción, escribimos frente a la pantalla del ordenador, sin el estímulo de improvisaciones actorales, pero definimos el espacio escénico cuando empezamos a trabajar y tenemos la imagen de los actores que llevarán adelante los personajes.

Uno de los principales puntos de la corrección del libro (y que más renglones elimina) es aquello que finalmente entendemos como parte de la puesta embrionaria y no como elemento necesario para la constitución del texto dramático. La realidad también realiza sus correcciones: el espacio se modifica, siempre, por motivos económicos. No hemos concretado ninguna de nuestras puestas desde el planteo original que concebimos en el texto.

Estas preocupaciones surgen especialmente de la valoración y respeto que tenemos tanto por la literatura como por las artes escénicas. Todos nuestros trabajos fueron generados desde una concepción intermedia, pero debemos ser sinceros y declarar nuestra verdad: somos definitivamente **escenocentristas**. En nuestro trabajo la palabra se constituye para encarnarse en el soporte fónico del actor, el texto es otra sustancia más al servicio de la puesta en acto, como la tela, el deltoides o la semifusa. La preponderancia de su carga en la producción de sentido a la hora de la recepción es un problema que no nos da tregua y con el que estamos habituados a batallar.

Consideramos el texto dramático en su conjunto, entonces, como una didascalía de la puesta en escena. No existe jerarquización sino articulación de todas las sustancias en una nueva: la híbrida, profunda y gestáltica realidad de la ficción teatral.

#### 4. La didascalía.

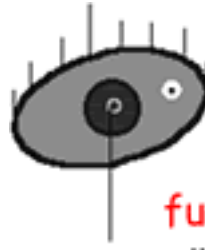
Corría el año 1991 y hacíamos enormes esfuerzos por construir el texto de nuestra primera obra. El material (cuya extensión hacía pensar más en una novela) se desarrollaba paralelamente a las imágenes que intentábamos hacernos de la puesta: una enorme estructura organizada con andamios para dar cuenta de un asfixiante sistema social, donde ningún actor podría tocar suelo.

**Prosumo (Spes Extenuatur)** finalmente se puso en escena en junio de 1992, a ras de piso. Fue un alarde más de nuestro poder de síntesis, otra manifestación de la capacidad de los artistas tercermundistas para producir teatro sin dinero.

Sin embargo, y aunque nunca hicimos una puesta con andamios, algo muy fuerte sobrevivió de ese texto, donde en un momento se aclaraba que algo sucedía en el "... *andamio contiguo*". De una didascalía nace el nombre de nuestro grupo, de una indicación que nos dimos a nosotros mismos, y que no respetamos.

Un **Andamio Contiguo** se constituye, entonces, como una estructura adyacente, conceptual, y forzosamente ligada a lo social. Esa misma noción recorre los procedimientos de trabajo y la relación entre sus miembros. La convicción, el placer y el esfuerzo de construir un espacio, contiguo a las resquebrajadas estructuras del poder, cuya articulación con lo social bregue por una ética y una estética fundada en lo grupal, donde pueda concluirse: "soy cada una de *nuestras partes*".





fundación el ciclOpe  
una mirada sobre el arte

Resolución 433/"A"/00

**Casilla de Correo 100, X5000ZAA, Córdoba, Argentina.**

**Tel./Fax: +54 (351) 468 - 4582**

[ciclope@elciclope.org](mailto:ciclope@elciclope.org)

[www.elciclope.org](http://www.elciclope.org)

**El ciclOpe, una mirada sobre el arte**, es un Proyecto Cultural Independiente sin fines de lucro. Sus socios fundadores: *Pablo René Belzagui, Soledad González, Emilio Garbino y Luciana González*, son responsables del desarrollo de actividades de producción, difusión y formación en el campo de las artes visuales y narrativas. La actividad comenzó en marzo del año 1999 con el alquiler de un local en Colón 350, Subsuelo 1, de la ciudad de Córdoba, donde en los años '60 *Jolie Libois y Aznar Campos* (responsables y generadores de un cambio fundamental en el teatro cordobés) fundaran el **Teatro de Bolsillo** de Córdoba.

Entre sus actividades teatrales están la instrumentación de Seminarios y Talleres coordinados por invitados de reconocida trayectoria en su materia; el apoyo a la investigación, producción y formación del grupo de teatro **El Ojo de la Majada**; el sostenimiento de un núcleo básico de producción de espectáculos escénicos (**El ciclOpe Teatro**) que produce sus obras invitando a directores o haciendo una convocatoria pública para la presentación de proyectos; el apoyo a la producción de grupos de teatro que se inclinen por propuestas estéticas novedosas o por el uso de formas narrativas-dramáticas inscriptas dentro de "nuevas dramaturgias argentinas"; el mantenimiento de un espacio dentro del sitio web ([www.elciclope.org](http://www.elciclope.org)) de la Fundación para la publicación on-line de dramaturgia cordobesa; la pronta aparición dentro del proyecto editorial de la Fundación de obras de teatro; el apoyo en la edición de la revista **El Apuntador** de la *Coordinadora de Teatro Independiente de Córdoba*. Además, la Fundación desarrolla actividades en otros campos de las artes narrativas y visuales que pueden ser consultadas en el sitio web antes mencionado.



**(staff)**



**Directoras**

Norma Cabrera y Silvia Debona

**Asesor editorial**

Mario Colasessano

**Diseño**

Norma Cabrera

**Colaboran en este número**

Soledad González, Marcelo Romer, fundación el cíclope, El Séptimo Fuego, Cuarteto Prozac, Teatro del Bardo, Manoj de Calles.

Las notas expresan el pensamiento de sus autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte de la dirección. Se autoriza la reproducción de los artículos citando su autor y procedencia.

**(didascalía)** es una publicación de **Andamio Contiguo**

Gobernador Francisco A. Candiotti 1331, (S3000AQK) Santa Fe, Argentina.

[didascalía@andamio.freeservers.com](mailto:didascalía@andamio.freeservers.com)

**(didascalía)**

número cero *28 de diciembre de 2002*

# Happenig Gran Embalaje.

El siguiente texto ha sido extraído de “El teatro de la muerte”, de Tadeusz KANTOR. Eds. De la Flor. 1984.

“Local en ruinas. Cielorraso hundido, de lo alto caen todavía algunos restos. En el medio, escombros. Toda una montaña de revoque, ladrillos, cal.

Sobre esos escombros, una masa de sillas. Apretadas, atravesadas, en desorden, dadas vuelta, rodeadas de tablas.

A lo largo de las paredes, en redondo, marchan soldados, con el equipo completo, pesadas mochilas, cascos, carabinas, marchan levantando muy alto las piernas, como autómatas.

Gritan órdenes militares: dos tres dos tres ¡adelante mar! ¡vista derecha! dos tres media vuelta, sin parar, automáticamente.

Las ventanas están herméticamente veladas por trapos, cerradas en parte por tablas.

Inscripciones: ¡no asomarse!

Luz débil de una lámpara por encima de los escombros unas sillas.

En la pared caja con cables eléctricos envuelta en trapos blancos; sólo se ve la inscripción ¡peligro de muerte! ¡alta tensión!

Un ramo de golondrinas muertas cuelga del techo.

Los soldados gritan sin descanso;

inscripciones en las paredes de la sala de espera:

“silencio”

“espere por favor”

“silencio”

“no dejen sus lugares”

Un guía de barba negra, mudo obliga a los que entran a ocupar sus lugares,

balbucea,

hace sentar,

corrige,

cambia los lugares.

Dispone a la gente

como a modelos o maniquíes.

Al final, la sala de espera está llena...



Masa amontonada de personas en las sillas, sobre los escombros, en poses absurdas.

Inmóviles,

esperan, esperan,

los soldados marchan, gritan.

Después de diez minutos, cuando la sala de espera ya está completamente llena, todos pasan a los locales siguientes.

Comienza una circulación que dura una hora.

Inscripción sobre la puerta: sala de lectura.

### **Pequeño local oscuro**

Todo el piso está sembrado de masas de diarios.

Los diarios cuelgan de cuerdas como ropa, desde el techo hasta el suelo, sobre el suelo, en desorden, pilas de diarios, en el medio una bañera de chapa.

Corre agua hirviendo, moja los montones de diarios.

Ruido de agua, bocanadas de vapor, nubes enteras de vapor.

Delante de la mesa una mujer gorda plancha los diarios mojados.

Vuelca baldes de agua, el agua corre por todas partes, bocanadas de vapor.

La mujer gorda moja los diarios en la bañera, plancha los diarios, grita, deletrea, abre mucho la boca, sílabas, vocales, consonantes, todo el alfabeto a, b, c, d... luego cifras 1 2 3 4... luego las notas de solfeo do re mi... grita, vuelca agua, canta, plancha, bocanadas de vapor.

Desde un altoparlante, ruido confuso, entrecortado, de informaciones, noticias políticas locales deportivas criminales jurídicas de la bolsa previsión del tiempo entierros, casamientos, nacimientos, investigaciones policiales, arte.

Cada vez más vapor, y gritos de la gorda analfabeta.

### **Sala de las sospechas.**

Local oscuro, estrecho.

Lleno de cajas acostadas, de pie, derechas, oblicuas, unas sobre otras, herméticamente cerradas.

Un hombre cierra con un martillo una última caja, con clavos muy largos.

Lo hace mecánicamente y sin descanso.

De las cajas, por entre las maderas, sobresalen trapos blancos que parecen desbordar; mangas de camisas que se arrastran por el suelo; trozos de ropa colgantes, desgarrados.

En el rincón, sobre un taburete, se dibuja una forma envuelta herméticamente, inmóvil.

Vagamente se dibujan algunos volúmenes, como los de un cuerpo humano, salientes, inmóviles.

En el rincón, enorme montón de carbón polvoriento, pastoso, dos palas, los carboneros están medio desnudos, manchados de carbón, con bolsas sobre la espalda.

De las cajas llegan violentos golpes.

Los carboneros empiezan a recoger carbón con sus palas.

En el medio de ese interior oscuro hay un inodoro blanco de porcelana desde donde llega una risa encantadora.

En el rincón, sobre la mesa, hay una gran valija, cerrada, demolida, aplastada, con viejas etiquetas, muy grande. Muy cerca de ella, uno frente a otro, están sentados dos hombres, como en una sala de espera de estación, con servilletas alrededor del cuello. Muy lentamente, tirando a derecha e izquierda, inclinados, abren la valija. Todo el interior está lleno por una enorme masa de macarrones preparados; entre las cajas hay una muchacha desnuda, inmóvil.

Un hombre con un rollo de tiras blancas envuelve con ellas el cuerpo de la joven con precisión y una tensión anormal, con mucha precisión, con perfección, sin descanso, enrolla, enrolla las tiras la joven se mantiene inmóvil, poco a poco resulta cubierta por las tiras, ocultada.

Los carboneros semidesnudos, con sus bolsas de carbón sobre la espalda, caminan pesadamente en la escalera.

### **Gran granero**

En el medio una cama de hierro, viejos colchones, sucios, cubiertos de capas de polvo, hechos tiras.

De los agujeros del colchón sale crin y polvo.

Sobre una sábana blanca están acostadas dos muchachas desnudas, los brazos separados como maniqués, los ojos muy abiertos, la sonrisa fija, inmóviles.

Los carboneros semidesnudos vuelcan lentamente y con precisión el carbón sobre el cuerpo de las jóvenes.

En el rincón, una mesa. Sobre la mesa, espejos rotos, velas encendidas, cubeta para disolver el jabón, toallas, lavamanos, brochas para jabón.

Tres hombres están sentados a la mesa, elegantes, ropa negra, camisa blanca.

Se quitan las chaquetas, las cuelgan del brazo de las sillas, se arremangan, enderezan los espejos rotos, se ajustan, separan los codos, se examinan con gran atención. Comienzan con unción, lentamente, a disolver la espuma en los recipientes.

A un costado: entre harapos de calcetines hay un hombre descalzo, cerca de una mesa restaurante, con vajilla blanca. Al lado, una mesa con fuentes blancas. El hombre comienza a engrasar uno tras otro los calcetines, acomodándolos de manera pedante sobre una servilleta blanca. Con un cuchillo los unta de grasa de cerdo, luego los dispone sobre fuentes. Hace todo como un conocedor experto.

### **Sobre una escalera**

Hay un hombre calvo, en una pose de estatua, con una expresión patológica en la cara y gestos patéticos, vestido con un traje negro. Con ayuda de un cuchillo de punta, comienza a desgarrarse la ropa.

Sobre el piso se encuentran ocho paquetitos pintados de blanco como patíbulos.

En lo alto, una gran tela blanca con aberturas para las cabezas. El espacio por encima de la tela es invisible.

Sobre uno de los paquetes hay un hombre. No se ven más que sus piernas y su tronco en una camisa blanca, bastante larga; está descalzo.

De la tela blanca corre un fino hilo de sangre en un gran balde colocado allí.

La gente sube sobre los paquetes, pasando su cabeza por las aberturas.

Por encima de la tela se crea una realidad completamente distinta: sobre la extensión blanca aparecen las cabezas "cortadas" algunas de muy cerca, otras más alejadas. Está lleno de cabezas. En el medio hay una deformada, cubierta de sangre.

La sangre corre sin cesar al gran balde. Desde abajo, no se ven más que las piernas y los cuerpos sin cabeza.

Por encima de la tela, inscripciones: "libertad, igualdad, fraternidad". La luz, sin parar, se enciende y se apaga."



**Bolívar 3675 , Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina.**  
**Tel.: +54 (223) 459-9572**  
[septimofuego@ecolan.com](mailto:septimofuego@ecolan.com)

El grupo, surge a partir de un taller de teatro que dictan en el año 1994 *Viviana Ruiz* y *Marcelo Romer* y que tiene como culminación la puesta en escena de "**Lejos de la Multitud**", farsa satírica en un acto del autor marplatense *Mario Moyano*. A partir de allí, y como necesidad del grupo, se comienza un proceso de investigación teatral que podría decirse, está estrechamente ligado a la llegada a Mar del Plata del Sr. *Renzo Casali*, director del "**Instituto de Antropología Teatral Comuna Baires**" de Milán. Es entonces cuando el grupo realiza seminarios con el maestro *Casali* y a allí surge la puesta en escena de "**Agonía**", una versión libre sobre textos de distintos autores, la cual estuvo dos años en cartel. En febrero de 1997 realizamos el segundo seminario con *Renzo Casali*, ésta vez en "Willaldea" Pcia. de Buenos Aires, donde pasamos a formar parte de la "Confederación de Fuegos en la Tierra" que nuclea grupos independientes de distintas partes del país y el extranjero. La componen Milán (Italia), Willaldea, Valdivia (Chile), Villa Regina, Neuquén, Patagones y Mar del Plata con nuestro grupo. A partir de allí es inminente la necesidad de crear un espacio independiente, no sólo donde realizar las actividades del grupo, sino donde se abra un espacio de discusión, de ideas, un ámbito creativo que nuclea todas las artes y fundamentalmente donde exista un espacio de reflexión. Es entonces cuando nace "**El Séptimo Fuego**", en Catamarca 3448. En este espacio se dictan talleres durante el año 97/98 de teatro, dictado por *Viviana Ruiz* y *Marcelo Romer*, de literatura, por el escritor marplatense *Eduardo de la Rosa*, y de música para discapacitados, de armónica, guitarra, teclado y flauta por *Claudio Fumiere*.

Se inaugura la "**Biblioteca Teatral, Mario Moyano**" y se desarrollan funciones teatrales de producción propia y de otros grupos locales. Asimismo se abre el espacio a los artistas plásticos y se inauguran muestras de pintura, fotografía, etc., como así también se les da la oportunidad a los músicos locales con presentaciones de conciertos, charlas, conferencias y sala de ensayos.

En Febrero de 1998 éste espacio es clausurado por inspección General de la Municipalidad, lo que motivó a una protesta que duró ocho días durante la cual *Viviana Ruiz* permaneció encadenada y en ayuno. El intendente de Mar del Plata levanta la clausura por una decisión política y "**El Séptimo Fuego**" reabre sus puertas. Este conflicto determinó que hoy el Consejo Deliberante de Mar del Plata, esté discutiendo un proyecto que ampare a los Centros Culturales de ésta ciudad, ya que no existe reglamentación para éste fenómeno cultural.

El 30 de Abril de 1998, ésta sala fue cerrada por decisión del grupo en su conjunto y ante la imposibilidad económica de sostenerla. El 26 de Diciembre del mismo año, se inaugura el

nuevo Centro Cultural "**El Séptimo Fuego**" en Bolívar 3675, donde hoy funciona, todos los días de 10 a 24 hs.





## ***Cuarteto Prozac***



**Teatro La Máscara. Río Negro 1180, Montevideo,  
Uruguay.**

**Te.: +598 (2) 900-18-97 / +598 (2) 400-52-93**

**[maiana@adinet.com.uy](mailto:maiana@adinet.com.uy)**



**Francisco Medeus 1490, Paraná, Entre Ríos, Argentina.**  
**Tel.: +54 (343) 436-5741**  
[delbardo@hotmail.com](mailto:delbardo@hotmail.com)

**Teatro del Bardo** es una agrupación artística independiente, heredera de lo que fue durante 10 años el grupo **Viajeros**. Trabaja en torno a tres ejes básicos: la construcción de espectáculos, la investigación teatral y la pedagogía. Formado originariamente en Argentina, el grupo ha extendido su trabajo a diversos países de América Latina, España e Italia.

Nucleado en un principio en torno al cuestionamiento de las prácticas pedagógicas convencionales, el grupo fue consolidando su experiencia y su quehacer a partir del desarrollo de una intensa actividad autodidacta (orientada fundamentalmente a la formación de sus actores); confrontando permanentemente su trabajo con los escritos teóricos de los grandes maestros del siglo XX: *Artaud, Einseistein, Stanislavsky, Meyerhold, Grotowsky*, entre otros.

A esta primera época, en la cual lo primordial fue una intensa actividad en la cual se conjugaba el aprendizaje, con la construcción de espectáculos y la búsqueda de públicos para éstos; le siguió una segunda etapa signada por la fundación de una alianza de grupos, cuyos objetivos - la búsqueda de nuevas formas de transmisión de la experiencia y la conformación de una red teatral a nivel nacional- dinamizaron y contribuyeron a la difusión y multiplicación de nuestro trabajo.

Dentro del marco de dicha alianza, el grupo organizó varios encuentros pedagógicos con maestros de diversos lugares y tradiciones (*Eugenio Barba, Franco Ruffini, Bruno Bert, César Brie, Cristina Castrillo*, entre otros); además de giras internacionales de diversos grupos teatrales ("**Odin Teatret**", de Dinamarca; "**Teatro de los Andes**", de Bolivia; "**Teatro dei Naviganti**", de Italia; "**Millenium**", de Perú; entre otros). Dentro del mismo proyecto, emprendió la construcción de un *Centro Internacional de Investigación Teatral en Humahuaca*, al norte de la República Argentina.

Como agrupación artística, desarrolla desde hace aproximadamente ocho años un proyecto denominado "**Equipo de Educación por el Arte**". Este proyecto intenta explorar –tanto desde el punto de vista teórico como práctico – las implicancias pedagógicas que puede tener un hecho artístico dentro de una comunidad educativa. Se coordina entonces –con docentes y alumnos – jornadas de reflexión y debate acerca de distintas problemáticas; siempre teniendo como punto de partida un hecho artístico que el mismo grupo brinda.

**Teatro del Bardo** reside desde el 2000 en la ciudad de Paraná, Entre Ríos; donde coordina el área teatral del Centro Cultural "**La Hendija**", un espacio independiente con más de quince



años de prestigio en la ciudad. Desde ese espacio funda el Laboratorio “**El Puro Errar**”, un espacio de investigación acerca del trabajo del actor, de su oficio. Organiza, entre otros eventos, el *Festival de Otoño*, el *Festival de Teatro Independiente* de la ciudad, y el *Ciclo Teatro de Colección*.

Los espectáculos que actualmente conforman el repertorio de **Teatro del Bardo** son:

- **“El hombre acecha”**  
Espectáculo sobre la vida y la poesía de Miguel Hernández.
- **“Olvidado Cyrano”**  
Comedia en clave farsesca sobre la vida de Cyrano de Bergerac.
- **“La historia de llorar por él”**  
Una comedia de enredos y de equívocos sobre los amores de este siglo... imposibles e insatisfechos.
- **“Antígona, la necia” // “Amarillo” // “La Otra” //**  
Resistencia Trágica: Trilogía sobre mitos griegos, adaptaciones de tragedias.
- **“Dama Ciencia”**  
Un viaje hacia la aventura del conocimiento / Divulgación científica a través del arte.





## ***Manojo de Calles***



**Tucumán, Argentina.**

[manojodecalles@hotmail.com](mailto:manojodecalles@hotmail.com)