

DIDASCALIAS

Ana Abregú



DIDASCALIAS

Ana Abregú

Abregú, Ana
Didascalias
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Julio 2024.
pag. 150; 15,24 cm x 22,86 cm

ISBN: 979-8334-402-60-7

1. Narrativa Argentina. 2. Críticas teatro. I. Título

Diseño de tapa: Ana Abregú. Imagen de tapa: Ana Abregú.
Diseño de cubierta e interiores: Ana Abregú.
Imagen de tapa: Wenqing Yan <https://www.deviantart.com/yuumei>
Metaliteratura www.metaliteratura.com.ar

© Ana Abregú julio 2024 - Reservados todos los derechos.

Impreso en Amazon

Queda rigurosamente prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación total o parcial de esta obra sin el permiso escrito de los titulares de los derechos de explotación.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin la previa autorización escrita de los titulares del copyright.

*A mi abuela Pola.
A Roberto Ferro.*

*El mundo es de inspiración Tantálica.
[Macedonio Fernández]*

PROLOGO

Esta es la relación con la literatura viva, la que va de persona a persona; arte en plenitud que va a dejar un rastro concreto, intransferible. El teatro se puede leer, comentar, describir, criticar y nada toca la relación de estar compartiendo ese preciso relámpago entre espectador y obra.

El presente libro es la señal de una traza, ni la pisa, ni la revela, es solo indicio; nace como un fracaso: no puede dar cuenta de la experiencia sensorial de esos momentos únicos y exclusivos; no vale más que como una rúbrica de que tales momentos existieron y alguien los vivió con la intensidad que requirió comentar sobre ello y compartir el asombro, la experiencia sensorial, la atmósfera en espacios teatrales; y agradecer a los cultores: directores, actores, escenógrafos y todos los que contribuyen a la magia.

Este material se ha publicado en la revista www.puestaenescena.com.ar, Directora Teresa Gatto. Y en la revista www.metaliteratura.com.ar Directora Silvana López, e *In memoriam*, Roberto Ferro.

Ana Abregú.

En mis versos siempre joven de Guadalupe Alonso, Luna Zaballa por Ana Abregú

[Puesta](#) en escena Agosto 07, 2023

Siempre William Shakespeare, eterno y nuevo a la vez. En el método Kairóz Teatro, El Salvador 4530, se presenta la obra En mis versos siempre joven, representación de la obra Como gustéis (Londres, 1599), en entrecruzamiento con personajes de otras obras del mismo autor, intertextualidades de diversos escritores, guiños. Gestos de la modernidad.

Por Ana Abregú

Además de los rasgos clásicos del autor, el contraste, la referencia a las clases, vicios, pasiones, el poder, la herencia, la puesta propone un entrecruzamiento con rasgos de la modernidad; el conflicto familiar y la instancia de primogenitura en esta comedia, que en su época podía leerse como una parodia a la corte; la corte como reino “natural”, entre el escenario de la nobleza y el escenario bucólico, personajes adaptados y desadaptados en el cruce de lo pastoril, artesanos, pastores y el retruécano de identidades.

En la composición de Shakespeare encontramos la influencia de Virgilio y los romances poéticos, así como el personaje femenino, Rosalinda –inspiración de Thomas Lodge–, que resultaría, en un interesante juego de género, femenino-masculino, el amor y cuestiones sobre la identidad.

En la obra *En mis versos siempre joven* se entrelazan personajes de *Sueño de una noche de verano* (1600), el procedimiento de *Ricardo III*; e intertextualidad que incluye frases como por ejemplo del Martín Fierro.

A la muerte del padre su hijo Oliverio, serio, preparado, el primogénito, se hace cargo del menor Orlando, descuidado, disoluto; se verán enfrentados por la herencia del título; a su vez, asistimos a la discordia entre hermanas, en otro telón de fondo, el ducado de Árdenas, donde la hermana menor, fuerte, empoderada, expulsa al bosque a la mayor, díscola, lujuriosa; en este punto se produce la bisagra con otra obra de Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, Titania , reina de las hadas, que ha provisto a Lady Lunática y su hermano de la habilidad de verter amor en los ojos.

Encuentros y desencuentros entre dos mundos, el de la corte y el pastoril, con la intervención voluble y carácter de cada personaje, hijos de la corte, hijos del bosque.

Shakespeare se caracteriza por los juegos lingüísticos, que en esta obra se actualiza con intertextualidad, pero con el espíritu de discursos tanto elevados como de la plebe que identifica asuntos de clase social e importancia del entorno, la corte, el bosque.

El amor, siempre presente, aparece entre Orlando y Rosalinda; uno expulsado por el hermano, la otra por la usurpadora; Rosalinda obligada a huir de la corte y acompañada de su prima, se disfraza de hombre y se hace llamar Ganimedes acompañada de su prima, Celia.

En la mitología griega, Ganimedes, príncipe troyano, fue raptado por el dios Zeus, quien lo convirtió en su amante y en sirviente de los dioses. Aquí hay una referencia a lo indistinguible que resulta enamorarse, sea hombre o mujer; y en la obra, se percibe como tema actual, Orlando se enamora de Rosalinda como mujer y también como hombre cuando es Ganimedes; la belleza está en los ojos, donde Lady Lunática y hermano –de *Fogata* y *Luna*, adaptación de Zangaro– han vertido el filtro de amor.

La obra repone la atmosfera de bruma y opacidad del mundo de los duendes, que se involucran en los

movimientos e ímpetus de los enamorados Orlando y Rosalinda, así como de los personajes de artesana, luchador, alegorías del Renacimiento y conversión del absurdo en aventuras románticas.

La puesta en escena, jóvenes actores realizan un despliegue de proezas físicas, música y movimientos. La obra comienza desde que se ingresa a la sala, los actores, estatizados, hasta que el último espectador ingresa y encuentra la obra en curso dando paso a la escena con la magia de la luz sobre el escenario.

En ese momento, se produce el gesto de cuarta pared, la ruptura de la pared invisible entre escena y público, el procedimiento es de *Ricardo III*, el cambio de foco de la narración, el *off* escénico donde los personajes asumen que lo son, que están en una obra de teatro; lo que habilitará el gesto de otro escenario: enfrentan al público, los actores revelan que saben que ahí está el espectador, y que se está por representar una historia; hablan al espectador y los episodios transcurren entre gestos de las caras, sonidos, poses, que forman un sistema de elementos de contacto; el efecto es de estar divirtiéndose con el espectador incluido, están contando la historia, están representando lo que cuentan; no están “en” el mundo construido, sino que están mostrando la historia, de allí que los saltos en frases reconocibles para la modernidad producen el choque hilarante del anacronismo. Hay algo del procedimiento de *Lady Macbeth*, cuando tres brujas aparecen al comienzo, contando el punto de comienzo de la historia un plan y vaticinio sobre los sucesos en la corte, para hacerse del poder.

La expresividad de las caras, el maquillaje, la “gimnasia” facial, es particularmente notable acompañada de la plasticidad de los cuerpos y el hechizante impacto de la luz en los movimientos de las manos –particularmente bellas imágenes–, las poses de los cuerpos y el contraste con el vestuario de época, produce una tensión permanente con la sensación de que algo se va a enredar, caer, resbalar y que funciona con una coordinación admirable de dominio del espacio.

Resulta interesantes el uso de los elementos, la construcción del clima y época con marcos de cuadros, vajilla, telas, detalles de reconstrucción del bosque, que prefiero no revelar para dejar que el espectador se sorprenda.

Como recurso del lenguaje el procedimiento permanente de la voz convierte la dinámica del sonido en un protagonista, de ahí que habrá juegos de chasquidos, voces, onomatopeyas, ironías, armonías vocales y musicales, y elementos que servirán a los efectos: objetos de madera huecos, metales.

Noté algunos detalles de vestuario, como guñíos al Simbolismo, el sombrero de copa, que aislado, podría significar en una referencia a la época, pero cuando se acompaña con tres personajes con sombrero excesivamente largos, en una obra donde hay magia, no es difícil relacionarlo con el sombrero de Alicia y con *Tres sombreros de copa*, de Miguel Miura, donde el Simbolismo es reacción al Naturalismo de Zola que en *El naturalismo en el teatro* se abre a la revalorización del lenguaje poético, de la imaginación y lo subjetivo, teatro comprometido y político, en el cual se manifiestan contradicciones de conductas, la sociedad, los discursos de choque entre clases, elementos que de forma fresca, divertida y eficiente se despliega en esta obra.

Las figuras femeninas en desafío a la mujer isabelina, se revelará en los diálogos, el desdén y la negación a las etiquetas, el ideal femenino pincelado con la lujuria y en libertad, lo antiguo en sincronidad con lo moderno.

La amistad, el amor, la identificación, son algunas de las cuestiones que se desarrollan, Shakespeare eterno.

Ficha Artístico/Técnica

Dirección: Guadalupe Alonso, Luna Zaballa

Actúan:

Lula Andrada-Duquesa

Lola Casas-Margot

Tomas Gabriel Gallo-Silvio
Darshan Gonzáles - Amiens
Rocío López Acuña- Lady Lunática
Nina Morriconi- Celia
Sol Muñoz- Febe
Matías Panaro-orlando
Indiana Pereiro- Rosalinda
Jana Quiroga- Titania
Mateo Ronn Abregu - Hermano
Lautaro Stork- Oliverio

Vestuario: Carolina Tisera.

Música original: Tom CL.

Publicado en: [Puesta en Escena.](#)





La Madonnita de Mauricio Kartun por Ana Abregú



(Publicada en: <http://www.puestaenesena.com.ar/2023/10/la-madonnita-de-mauricio-kartun.html>)

Por [Ana Abregú](#).

*«Yo sé que mi risa no es agradable, y por eso me gusta...
Estoy enamorado de mi risa.
La gente sufre sed de emociones fuertes...
por eso acude a verme con el interés mismo con que
escucha en Palermo los rugidos del tigre»*

Florencio Parravichini.

La obra despliega la biografía de La Madonnita (Natalia Pascale) como una música de fondo que va relatando Hertz (Fito Perez), desde la mujer real, esposa de Hertz, matrona, coja, desalineada, a modelo pornográfico; usada desde niña, sin voz, sin rebeldía, que se rindió a las palabras de su partenaire, “versero” oriental, negro

candombero –uruguayo–, de quién La Madonnita se enamora y con quien intenta escapar; pero, frustrada la huida, debe volver a servir –en todos los sentidos de la palabra–, al esposo.

Hertz –no puedo dejar de notar que el nombre es la medida de la frecuencia, onda o ciclos por segundo–, fotógrafo, explotador, nos colocará a La Madonnita en los ojos y la descripción a través de la luz; en un mundo plano en blanco y negro; recurre a la perversión del cómplice, vendedor de las fotografías pornográficas, como nuevo compañero sexual de su mujer.

Mientras, Basilio (**Darío Serantes**), el comerciante que la abusará para formar las fotos, persuadido por Hertz, la percibe en las manos, en tres dimensiones, el volumen de la anatomía de La Madonnita, como en una sinestesia hacia el tacto.

La mujer no es una persona es un imaginario que se comercia. Basilio percibe a La Madonnita como lo hace la cadencia del tango, la poética popular del lenguaje rantifuso, sin insultos bajos, sino más bien al estilo de Florencio Parravicini; este dispositivo comunicacional de época, atribuido a Discépolo, pariente del sainete, el grotesco italiano-criollo; la comunicación de lo patético sin la máscara social, el cocoliche, que en la maestría de Kartun y actuación de Basilio, exhibe el tema básico: la despersonalización de la mujer, el objeto cotidiano, pero erótico bajo la luz y las palabras, la humillación y la posesión con que se moldea a una mujer.

La escenografía, acorde a la época y escenario: un estudio de fotografía, disfraces que son la utilería con que se desfigura la realidad de los clientes, la máquina óptica y, como una metáfora de la hipocresía, destaco el reclinatorio, en el fondo, en el centro de la escena, todo un símbolo en sí mismo; como la comida “papas y caracú”, el vino, los olores; gestos de la pobreza, como cuando aparece una fojaina y un trapo que servirá para secarse las manos, servilleta de Basilio, limpiar el piso y las axilas y tetas de Filomena, La Madonnita; los objetos y acciones son alegatos en detalles que describen las circunstancias.

El diálogo del fotógrafo sobre la percepción de la luz, las descripciones de la química de la transformación, me resultó de una belleza lírica singular; la belleza: el infinito expresándose por medio de lo finito, diría Schelling, me dejó la impresión de estar presenciando la anfibología entre literatura e imagen, las palabras que construyen el objeto del deseo, el enmascaramiento de la realidad bajo la estética subvertida.

El espectador situado en la óptica del contexto, asiste a la conversión en el imaginario de los protagonistas inmersos en el diálogo que compone a la mujer, así como su entorno, la época a principios del siglo XX.

La intensidad y fugacidad de la luz, la conmoción del artista que convierte esa luz en el escenario de las fotografías, la luz que compone el cuerpo de la mujer.

La Madonnita presente suplantada por La Madonnita fantasía; la mujer como objeto despojado, cotidiano, y el relato del artista que la edifica con la luz pero se conquista con la palabra.

Extraordinario logro del guion al exponer la escena de la construcción del imaginario del artista y el comerciante; La Madonnita una mujer improbable convirtiéndose, por la fuerza del relato entre el fotógrafo y el vendedor, en un objeto del deseo que la perfección y exactitud del artista acomodan en los ojos del observador, el triángulo poesía, luz, mujer.

El fotógrafo aprovecha la experiencia sensorial que produce la imagen; Punctu, la fascinación por la emotividad, que provoca en el espectador el impacto de una fotografía, según Roland Barthes, Studium, la fascinación por la imagen, el hecho de posar, una teatralidad.

La puesta de La Madonnita es la puesta en expresión de un diálogo sobre la ilusión, la construcción de la fantasía; el relato de la mujer imaginada, la reverberación de la mirada sobre la fotografía.

No es de nuestra época, pero lo es, La Madonnita, un hecho histórico, vivencial, sobre la depravación y la conversión de la costumbre en naturalizar la degradación y la fuerza poética en contraste que convierte el conflicto

moral en una experiencia lúcida sobre el poder de las palabras en el imaginario colectivo.

No pueden perderse esta extraordinaria obra, dirigida con gran sensibilidad por Malena Miramontes Boim.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Dramaturgia: Mauricio Kartun

Actúan: Natalia Pascale, Fito Perez, Darío Serantes.

Diseño de vestuario: Cecilia Gómez García.

Diseño de escenografía: Micaela Sleigh.

Realización Audiovisual: @fiero.fuego.

Música original: Matías De Stefano Barbero.

Diseño De Iluminación: Javier Vázquez.

Fotografía: Lucas Suryano.

Diseño gráfico: Niko Fran.

Asistencia de escenografía: Guadalupe Borrajo.

Asistente Fotografía: Florencia Laval.

Asistencia de dirección: Vanina Cavallito.

Prensa: Cecilia Gamboa.

Dirección: Malena Miramontes Boim.

Duración: 60 minutos.

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos.

ITACA COMPLEJO TEATRAL

Humahuaca 4027

Capital Federal -Buenos Aires- Argentina Teléfonos:
75493926

Domingo - 19:30 hs - Hasta el 01/10/2023,
15/10/2023 y 29/10/2023

22 de Agosto de Sabatino Cacho Palma por Ana Abregú

Puesta en escena Septiembre 11, 2023



*Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!*

César Vallejo

Obra que asume el límite intangible entre géneros, material de ficción, tejido discontinuo entre vida, ensayo, autobiografía, epístola, documental, historia, geografías; instante pregnante que no reconoce amos en la memoria y que conjugarán sus amarras en el arte; hay imágenes, el tiempo las ha estatizado en el espacio, pero no han dejado de extenderse en el devenir.

Asistimos a la representación de un diario íntimo; al fin y al cabo el diario, la bitácora del escribiente no dialoga solamente consigo mismo, sino con los otros; en el caso con el público, con el escenógrafo, guionista, apuntador, utilero; Maurice Blanchot dice que el diario sella un pacto con el

calendario; 22 de agosto fija los demonios personales, provoca e inspira, bajo la intercesión de situaciones de impacto histórico.

El hilo conductor de esta obra, profunda, profusa, es la voz de los artistas de la música, del teatro; el arte del decir, poemas, señales que nos dejan para exponer el pasado, las heridas del presente, la tradición oral en palabras; el relato de la tristeza con la sonrisa del que expone lo que pudieron expresar los testimonios, la autobiografía del artista, y a su vez, el flaneur entre textos; Kafka, César Vallejo, Mercedes Sosa, Spinetta, Juan Baglietto, Piero, poetas, poemas, “Heraldos”, vates de la realidad, rompientes que van y vienen en las épocas aciagas; tapiz en un mapa temporal, sin contornos, reposición de un mosaico de incidentes, mestizaje de poemas, manifestación de Todas las sangres, como la novela de José María Arguedas, historias compuestas que enhebran la sustancia de la palabra.

Particularmente ingenioso el andamio, dúctil para convertirse en diferentes elementos que dan cuenta del espacio de representación, tribuna de arengas acorde a las sombras proyectadas en la misma pantalla con que comienza la obra –proyección de alocución de Norman Briski–, recitales; la cárcel para Cesar Vallejo, cama eléctrica de neuropsiquiátrico. Imágenes de siluetas que tenemos incorporadas en el imaginario, detención de personas, presencias, obras de arte pictóricas, personaje con poncho cargando un cajón –o como el campesino de Diego Rivera cargando guajolotes–, la cruz de América latina, la muerte, la desgracia; y los gestos del actor, el saludo hitleriano, la danza, los personajes se crecen en las diferentes formas del despliegue del cuerpo, cada transición de textos me hizo pensar en Elías Canetti: quien yace es otro; el artista está vivo, en el escenario, en este momento, en el receptor, en la cesión de la historia, el sobreviviente que se convierte en memoria activa.

Un diario es hablar sin interrupciones, o como el guión en una obra, los personajes están limitados por sus líneas y las de los otros personajes; este hecho se transgrede en esta obra y construye un procedimiento macedoniano. A

Macedonio le interesaba que el lector supiera que se está leyendo literatura, una construcción de mundo; en esta obra al actor, al narrador, le interesa que el espectador sepa que está viendo una obra, el apuntador, iluminista, escenógrafo, invade la representación: la realidad se entromete en la ficción.

Obra con dos actores, diversos roles, exponen la política y el contexto a través de las palabras de pasajes de diferentes épocas, al terrorismo de estado y a los discursos que intentan ser monovalentes y borrar la huella, la reversión de ideologías y tan carnalmente de este tiempo que asusta.

La interpretación de Mercedes Sosa, *Canción a Mi hermano Miguel*, del poema que César Vallejo escribe a su hermano, ofrece una pista sobre el título de la obra: Miguel, hermano mayor de César, muere un 22 de agosto, misma fecha de la fuga de Trelew, presos políticos, y estreno de una obra de teatro, donde el actor, adolescente, hace su debut, teatro para jóvenes, un momento fundante, los años se desdibujan en el pliegue de la evocación.

Los actores, padre e hijo, fechas que los relacionan, homenaje al oficio en común; especialmente inquietantes textos de *Cartas a mi padre*, y de la *Metamorfosis*, de Kafka; hay carteles en el escenario; la palabra: *MistKafer*, escarabajo; aunque no en la obra de Kafka, ni en ésta se diga que es un escarabajo –se dice insecto y se recita traducido del Alemán–, pero se hace hincapié en separar las palabras: *Mist-Kafer*, maldición-escarabajo. También la palabra *Trilce*, el poemario de César Vallejo, aunque lo refieren como un juego de palabras, no tiene significado más que el de título del maravilloso poemario; me gusta la definición del escritor, poeta, Marco Martos, peruano; el libro se firmaría como César Perú, derivó en César Trujillo, que son las letras: te, ere, i, ele, ce; en ocasiones más recientes, tri, de triste; poética de la melancolía, de la desesperación, del amor, elementos que la obra extrajo de la poética suculenta y vibrante de Vallejo; el actor dirá “tres tristes tigres”; Anatole France dijo: tres, tres, tres, tris, tris, tris –, la polisemia coincide con la intención de la “obra

total”, en el sentido abarcador y no de límite, con la contradicción de una palabra que significa sutileza, brevedad, imperceptible, tris: porción pequeña de tiempo o de lugar, causa u ocasión levísima; poca cosa, casi nada; golpe ligero que produce un sonido ligero; leve sonido de una cosa delicada al quebrarse; en peligro inminente, todas oxímoron de la monumental obra–, César Vallejo parece poder expresar las vicisitudes complejas de realidad, la poesía, el lenguaje superior que ningún otro alcanza.

«Yo no sé», frase que ya tiene dueño: César Vallejo, el mejor poeta del siglo XX, en la voz y personalidad de este hecho artístico en curso, neutralizar el mortal olvido, a golpes –a un tris– de poesía, de recuerdos, exhibir el gesto: actúo para que me vean – parafraseando a André Gide: escribo para que me lean–, para que escuchen mi testimonio del testimonio de artistas, poetas; la escritura el oficio de la evocación; el teatro, el oficio de la representación.

En esta obra el pasado, el exterior, la platea, conforman un contexto, al que quiero sumar el programa de la obra: en el reverso, podrá verse el cuadro de *Los comedores de papa*, de Vincent Van Gogh, se lo describe como tristeza y desolación en las miradas, “pinté las cinco figuras en colores tierra, algo así como el color de una papa muy polvorienta, sin pelar...”; lo que formará un sistema con los colores del vestuario, zapatos, elementos, de la obra, así como la descripción de lo que comía Vallejo en París, en la miseria, papa cruda –una ironía proviniendo de Perú, el país con la mayor variedad y riqueza de éste tubérculo–, ironías que el actor, personaje, señala y marca sincopada intensidad; Simónides, según Plutarco, expresó: la pintura es poesía muda, y la poesía pintura que habla, la dramaturgia neutraliza los límites convirtiendo el espacio en tiempo y al revés, potenciándose entre sí.

Agudo y conmovedor testimonio que deja mucho por reflexionar.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Autoría: Sabatino Cacho Palma

Actúan: Lautaro Palma, Sabatino Cacho Palma

Vestuario: Lorena Salvaggio
Escenografía: Néstor Aliani
Video: Juan Carlos Frillocchi
Fotografía: Martín Aguaisol
Entrenamiento vocal: Temis Parola
Asistencia de dirección: Néstor Aliani
Producción ejecutiva: Adriana Yasky
Dirección: Ale Casavalle
Duración: 65 minutos
Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

TEATRO EL EXTRANJERO

Valentín Gómez 3378. Capital Federal - Buenos Aires
- Argentina
Teléfonos: 39801147
Web: <http://www.teatroelextranjero.com>
Entrada: \$ 3.500,00 - Domingo - 20:00 hs - Hasta el
17/09/2023

Libertins de Patricia Zangaro por Ana Abregú

(Publicado en: <http://www.puestaenescena.com.ar/2023/09/libertins-por-patricia-zangaro.html>)



La obra escrita por Patricia Zangaro y dirigida por Gustavo Insaurrealde, encuentra en sus 3 protagonistas: Daniel Dibiasé, José Manuel Espeche, Mónica Felippa, un logro escénico para interpelarnos. En el CELCIT, los domingos a las 16.00 hs.

Por [Ana Abregú](#).

*Alain Badiou, ha denominado fidelidad al
acontecimiento,
por parte de César Vallejo,
en relación a los acontecimientos de las revoluciones
como fuerza liberadora a favor del Otro oprimido y
explotado de América Latina,
y el de la literatura como vehículo de verdades.*

Jessica Ramos-Harthun

Paralaje, se llama el error debido a la variación de la posición de un objeto, al cambiar la perspectiva del

observador; es la impresión que me dejó esta obra: los personajes eran demasiado jóvenes y demasiado cerca de momentos que serían determinantes para la historia, como para haber entrado en la revolución. Estaban más allá, en esa época, los setenta, y actualmente, más acá, en ésta época; más de cuarenta años de cambios en la conciencia y el compromiso, en la percepción del burgués como actor de cambio en la política.

Se han convertido en guionista (Mónica Felippa-Doña Elvira) y actores (Daniel Dibiase-Philiphs, Jose Manuel Espeche-Huascar) –actores-personajes –, se reunieron en un sótano –reencuentro luego de años– para discutir sobre un posible guion, que aún no está escrito; cajón de vino, sillas, butacas, recuerdos, conversaciones literaria, tertulia en la intentan ensayar una posible obra, cuyo tema debe referirse a una revolución, pero, el avance se ve elidido, permanentemente, por la sensación de capitulación de los ideales, por la indiferencia del posible público ante el arte, por las experiencias personales; aparece la idea de representar un guion anónimo, inspirado en textos del Marqués de Sade; nombre que anticipa situaciones escatológicas, pero también la idea de “liberación” usando como vehículo la depravación sexual. «El teatro de la crueldad», como diría Antonin Artaud, que moldearía una época en la que se expuso la violencia solapada hacia la mujer, los poderes económicos con los hilos invisibles sobre la moral aparente y que trata de otro tipo de revolución: la revolución sexual.

Si acaso los personajes asumen la derrota de aquella revolución en la que se proponían paradigmas para deshacer la interdependencia de clases, el sometimiento a jerarquías, los valores sociales; el texto los empuja en otra dirección, en aquella de los años de principio del siglo XIX que, justamente, se quiso neutralizar en las luchas sociales; la misantropía, la mujer como objeto y mercancía, el sexo explícito sin artificios; que a su vez, manifiesta la contradicción de los objetivos de la dramaturgia como elección de representación y oficio, con lo que significa la necesidad de atraer al público; hay una paradoja sobre el

desplazamiento en los intereses concentrados en la sexualidad, la pornografía, y el valor comercial como objetivo –la dicotomía cultura, comercio–, reemplazando a la calidad de los textos teatrales a los que la dramaturga aspira. Hay un corrimiento hacia el espectro depredador de la pornografía en detrimento de los valores de la virtud. Y lo intertextual que refiere a *Justine*, historia de hermanas, en donde la depravación es reacción, y se emite el concepto de cuando todo se ha vuelto corrupto, se aconseja el vicio, e inicia un referente a los dobles.

La asimétrica relación entre el pasado, donde se imaginaba cierto futuro, y el presente de ese futuro, un conflicto que atraviesa a los personajes.

Aparecen los dobles desde el imaginario sexual de la obra que se quiere reponer, los deseos y perversiones que Philip –personaje del guion imaginario– que planea el abuso a gemelas a las que espía que con la complicidad de Huascar, escenifican la violación con regodeo y perversión desnuda. El doble de Philip y su versión joven, en utopías que podrían decirse contradictorias; mismo Doña Elvira y Huascar, sus dobles de juventud y los actuales; y los dobles de nombres, la Doña Elvira, romance de Meléndez Valdés, poeta del siglo XVIII, de poética anacreóntica, como una cizalla de la Doña Elvira del presente, contradictoria, canta a la alegría y el hedonismo, dos realidades contrapuestas. Mientras, el doble mismo de la confesión de Huascar, en aquellos años, quince, cuando se enamoró del culo de gemelas, reverberación de aquella conversación, ahora dentro de la representación de la obra en donde también se hace referencia a las gemelas imaginarias como fragmentos de cuerpos, culos, lenguas, penes, piernas, la concisión numerativa, es una referencia al lenguaje despojado, crudo, el recorte del ser, la aspereza del lenguaje, la sordidez del mensaje. Notable transformación de este personaje en lenguaje y tono, pasando del acento porteño al acento norteño, el canto, el arrastre de las erres, imagen que acentúa con un echarpe con motivos incaicos, lo que evidenciará su doble incaico, Tupac Cusi Hualpa, el último emperador incaico; conocido como Sapa Inca, también una

revolución, en su historia personal, reformas, contrincante de Atahualpa; la historia entre poesía y revolución, el arte como articulador de cambios y cultura. Dobles sin paralajes, en sus destinos de revolución, en contraposición con los personajes que han quedado con la frustración de lo inconcluso que los ha llevado a este presente en donde el arte –dramaturgia para el caso– los convoca.

Los actores entran y salen del presente hacia la representación de la obra que ensayan, y al pasado de los años de dictadura, y a su vez, al pasado personal, en una suerte de liberación de un peso que nació en una época testimonial para la que eran «demasiado jóvenes», pero a la luz de la historia ha quedado como una deuda.

Subyacen dilemas textuales ante la materialidad de la escritura, se nombrará a Samuel Becket, dramaturgo y poeta español, cuya obra emblema, *Esperando a Godot*, como doble de la escena que presenciamos: esperando a definirse por la obra que se va a representar; a Juan Gelman, poeta, escritor, militante activo en el setenta, «expresionista del dolor», dirán de él, por su escritura del duelo, del vacío, a Vallejo, el mejor poeta del siglo XX, cuyas obras *Paco Yunque* y *Tungsteno* refieren a las mismas luchas sociales setenteras en Argentina: la iniquidad social, la explotación, el Estado indiferente o cómplice de las injusticias y represión.

Entre representación del guion, y lenguaje del personaje se revela un dilema del lenguaje entre expositivo o la poética de lo sensorial de metáforas. Sobrevuela el material histórico de estímulo, cuya tensión excesiva está en no haber formado parte, en haber transcurrido más de cuarenta años y la huella de la pérdida sostener el desaliento; no poder percibir de la revolución más que el habérsela perdido, una catexia de la experiencia.

De todos modos queda el arte. Y el vino.

Libertins (libertinos), la obra es ahora, sobre todo para jóvenes, para un presente de discursos distorsionados que caen un el paralaje, ahora no tan inocentemente o cuestión de edad.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Autoría: Patricia Zangaro

Actúan: Daniel Dibiasse, Jose Manuel Espeche, Mónica Felippa

Diseño de vestuario: Agustin Justo Yoshimoto

Diseño de escenografía: Agustin Justo Yoshimoto

Música original: Fernando Dieguez

Diseño De Iluminación: Luis Alberto Rivera López

Asistencia: Airton Santos

Asistencia de vestuario: Éstel Gómez

Prensa: Kasspress

Producción ejecutiva: Julieta Rivera López

Dirección: Gustavo Insaurrealde

Duración: 60 minutos

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

CELCIT

Moreno 431 (mapa)

Capital Federal - Buenos Aires - Argentina

Teléfonos: 4342-1026

Web: <http://www.celcit.org.ar>

Domingo - 16:00 hs - Hasta el 08/10/2023

Segismundo de Luis Alberto Rivera López por Ana Abregú

(publicada en: <http://www.puestaenescena.com.ar/2023/09/segismundo-por-luis-alberto-rivera-lopez.html>)



Por [Ana Abregú](#).

*Chuang Tzu soñó que era una mariposa.
Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que
era una mariposa o
si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.*

Zhuangzi

Convocante con un procedimiento preteórico, con la variedad discursiva del planteo del comienzo, de otro comienzo que comienza con un hipogrifo —la repetición es intencional, teatro, dentro del teatro que habla de teatro—; se dirá «por qué un hipogrifo»; criatura híbrida, de apariencia mitad caballo y mitad grifo, que se asemeja a un equino

alado con la cabeza y los miembros anteriores de un águila; figura que podría provenir del bestiario fabuloso de los persas y del simurgh, a través del grifo; en la descripción metafórica el narrador describirá al hipogrifo con «escamas», que evoca una civilización de hace más de cinco mil años, un amuleto de jade, cultura Hongshan, con la representación más antigua, se dice, de un dragón. El dragón chino (en chino tradicional, 龍; en chino simplificado, 龙; pinyin, long) es un animal mitológico y legendario de China y de otras culturas asiáticas que dispone de partes de nueve animales: ojos de langosta, cuernos de ciervo, morro de camello, nariz de perro, bigotes de bagre, melena de león, cola de serpiente, escamas de pez y garras de águila.

El hipogrifo de esta obra, vuela, mueve las alas que agitarán la tela del tiempo, desde El Zhuangzi un texto chino antiguo se estima entre 476 y 221 a.C., Sueño de una mariposa, "Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu", hasta Segismundo, personaje de *La vida es sueño*, escrita en 1681; se adelantaría en más de trescientos años al paradigma de las formaciones del inconsciente, el sueño que se convierte en el cumplimiento de los deseos reprimidos de Sigmund Freud que coloca a Calderón de la Barca como un adelantado visionario; sistema dinámico entre la «antigüedad» y el «destino» que se representa en la bellísima puesta de Rivera López; que comienza y «empieza», en palabras del actor, con una historia que vuelve a comenzar con una marioneta de un hipogrifo, el mensajero.

Hay un juego entre la utopía, la necesidad de imaginar características favorecedoras como el bien común, proviniendo de un rey y legado al hijo, sin que éste haya recibido instrucciones para ello y el poder y la responsabilidad como antagónicos: el mando que deviene en iniquidad, intermediado por una realidad que será tomada como sueño.

No puedo dejar de ver esta obra del Siglo de oro español con el condicionamiento de la actualidad, la reversión entre condiciones y sueño; en referencia a lo onírico como organizador de la realidad, como en un sentido de abordaje conductual, de lección, de elección.

Fascinante el montaje de marionetas, el deslizamiento de voces entre personajes, el conjunto de fuera de la obra, dentro de la obra, el contexto escénico y el vestuario, el cuerpo multiplicado en cada rol, Segismundo, Rosaura, rey, el pueblo, nobles, ejércitos, guardián, narrador.

El detalle de los cortesanos, exquisito: una circulo que gira, los personajes sobre la superficie unidos por lo que se percibe como "colgados" de un eje transversal; imágenes sujetas en la rueda, que remiten a naipes de las barajas francesa, inglesa y española, que representan a nobles, iconografía asociada a Europa de los siglos XVI y XVII, que tienen valor de jota, usualmente dibujadas las caras de costado, que en el diseño de esta obra están de frente, sostenidos de tal forma que al bascular la rueda representa genuflexión ante el príncipe, así como movimiento de masas, servilismo; admirable desborde imaginario y simbólico de las figuras, la forma, el dispositivo, la idea.

La concisión de elementos que reproducen las escenas es especialmente ingeniosa: el actor, en el rol del narrador, convierte los escenarios con precisión; escenografía y vestuario que muta según el personaje, con una economía de recursos que complementan cada rol y los hace inconfundibles.

Segismundo está confinado porque una profecía le dijo al rey que su descendencia lo destronaría.

La escena de Segismundo en la cárcel me hizo pensar en la cultura gitana, la experiencia formada por la imagen, Segismundo dibuja –no escribe–, la percepción del entorno es información que extrae del mundo natural, pájaro, pez, carnero, «bestia»; la observación como validación de vida; el cielo, el mar, las planicies, ansias de la inmensidad, la acción y la situación, el planteo de los contrastes; el hombre implicado como ser vivo, animal, clausurado, aislado de la naturaleza y de los hombres. La realidad de Segismundo se

asemeja a la realidad de los gitanos, las fechas no tienen significado, el relato replica la sensación de inmanente presente, las palabras para contar están en el presente, independiente del tiempo verbal o la circunstancia de referencia histórica.

El rey, ya anciano, ordena que coloquen a Segismundo en el trono, bajo la expectativa de heredarlo, para lo cual es dormido. Segismundo, despierta en el trono, como la mariposa de ChuangTzu, es Príncipe pero no sabrá si es verdad o lo sueña.

No hay transgresión a normas de comportamiento cuando de metafísica trata, la especulación inquisitiva sobre quién es, de repente príncipe, libera al monstruo, Segismundo se comporta despóticamente e incluso intenta abusar de Rosaura; la corte repudia su actitud, el rey se arrepiente de haberle dado la oportunidad y lo retorna al confinamiento, nuevamente dormido; también creará que soñó –como la mariposa que no sabía si estaba soñando que era Tzu.

Notable transmutación entre actor, personajes y marionetas de tamaño natural, intérprete que oblitera su presencia cuando es la voz y gesto de los muñecos, la jerarquía de personajes se construye con detalles de vestimenta, Segismundo es importante, en la cárcel se abriga con una piel.

El receptáculo de la cárcel, se desplaza y el público puede ver dentro de ella y fuera de ella como la torre de un castillo y con una construcción escueta, deslumbra la magia del teatro; el elemento expresa el frío aislamiento y las circunstancias de Segismundo encadenado, su psique irruptora, con la pregunta «por qué», las comparaciones, la pena, la perplejidad, la filosofía de la existencia y la interesante homología entre el onirismo y el psicoanálisis; el inconsciente penetra la excentricidad del naturalismo, y convulsiona en un comportamiento arcaico, libidinoso, abusivo, que se asocia al proceso de dominar.

El rey asume su equivocación y otra vez, por intermedio del sueño, retorna a Segismundo a la cárcel; ahora, la creencia de haber soñado toma la forma de

recapacitación en Segismundo. Mientras, una guerra y la conciencia colectiva y la herencia de la sangre, juegan su destino.

El interesante final colocará la historia fuera del foco histórico para introducir la extensión de la obra en el presente.

La complejidad de la obra está en expresar los asuntos de época y circunstancias con un actor que toma todos los espacios, dentro y fuera de los personajes y la historia, y convertir una obra y textos profusamente recorridos en una bella y potente representación, excepcional actuación de Luis Alberto Rivera López y extraordinario diseño de títeres.

Imperdible.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Autoría: Luis Alberto Rivera López

Títeres: Luis Alberto Rivera López

Intérprete: Luis Alberto Rivera López

Diseño de vestuario: Alejandro Mateo

Diseño de escenografía: Alejandro Mateo

Diseño de títeres: Alejandro Mateo

Realización de escenografía: Melina Filossi, Andrés Manzano, Luis Alberto Rivera López

Realización de vestuario: Titi Suárez

Realización de títeres: Melina Filossi, Andrés Manzano, Luis Alberto Rivera López

Música original: Alberto Bonacera

Operación de luces: Cristian Domini

Fotografía: Lucía Rivera López

Diseño de imagen: Mathias Carnaghi

Asistencia De Producción: Julieta Rivera López

Prensa: Silvina Pizarro

Producción general: Grupo Libertablas

Dirección general: Gustavo Manzanal

Duración: 60 minutos

Clasificaciones: Teatro, Adultos, Unipersonales, Artes Escénicas, Presencial.

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

Corrientes 1543

Capital Federal - Buenos Aires - Argentina

Teléfonos: 5077-8000 int 8313 en horario de venta

Web: <http://www.centrocultural.coop>

Entrada: \$ 3.000,00 - Domingo - 19:00 hs - Hasta el
29/10/2023

#teatro #actor #dramaturgia #DramaAlert #actors
#escenografia

El Camino de la Fuente II Sabatino Cacho Palma por Ana Abregú



(publicado en
https://www.puestaenescena.com.ar/teatro/2903_el%20camino%20de%20la%20fuente%20ii.php?fbclid=IwAR23hqTSvH2N1mXHtHuiPDz3whwz5Cc1g5HuY07e3Z8sRcYjpENp_KjuCkA)

Por [Ana Abregú](#).

Romance de luna, luna

*La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.*

*El niño la mira mira.
El niño la está mirando.*

Federico García Lorca.

Parafraseando a Rulfo, vine al Picadilly porque me dijeron que aquí estaba Lorca. A las cinco de la tarde.

Comedia sin título convoca en esta obra: *El camino de la Fuente* nos conducirá por las inseguridades de quien debe colocar un final a una obra que Lorca no pudo concluir; habrá un juego requiriente entre actor y público a sentir,

decir, pensar la situación del artista, del director, en la reconstrucción del hecho artístico.

La obra comienza a las cinco de la tarde, el actor, sentado en la escalerilla que conduce al escenario, está en papel, mira al público, antes de empezar, pero ya ha comenzado. A partir de allí, público, vida, biografía, y obra, se irán entrelazando; realidad y ficción retruécanos en el relato, Federico García Lorca, presente, en memoria, en poemas, en biografía; teatro, dentro del teatro, con sus arcanos y desafíos.

El actor mira a los ojos de los espectadores, más allá de la cuarta pared, registro de la práctica de leer miradas, condiciones de la materialidad como de un mediunismo y apropiación de circunstancias, conecta con las escenas de los poemas, trasiego de biografía, elisión y suspensión en el que el espectador será incluido.

Solo con otro poema, o el mismo poema, se puede hablar de un poema; estaríamos tentados de escribir el propio poema y no lograrlo. Los poemas revelan una verdad secreta que necesitaremos seguir buscando, por eso continuamos evocando a Lorca, inquirimos esa develación en la obra de Lorca; la poesía, en su inquietante soledad de altura, esconde alguna fidelidad que va a necesitar para concentrar toda una vida, y las que le siguen, y las que convocan al artistas, al actor (Pablo Razuc), al director (Sabatino Palma); el poema no se dice, se viaja sobre los versos como en órbita hacia otras realidades por vía de las interioridades del espectador y se concentra en los intersticios personales. El poema ha hecho aquello que no se puede neutralizar o prevenir, ha tomado al espectador.

Los elementos de escenografía, el molinillo de café, reloj de arena, espejo, escalera, como objetos a los cuales asirse, la historia pesa, objetos como el hilo de Ariadna, conduce por el laberinto de la reposición de las vicisitudes de Lorca. Vida, obra, sexualidad, objetos atravesados por *Bernarda Alba*, *Yerma*, *Llanto por Ignacio Sánchez*, *Romancero gitano*, entre otros, dimensiones de la intimidad turbulenta de Lorca, torero, toros, sangre, muerte, luna, luna, como para llegar a un punto temporal, primero hay

que llegar a la mitad, y antes, a la mitad de la mitad, poema tras poema, un punto de acumulación, la vorágine, crean un centro neurálgico alrededor de hechos que se inmunizan contra limitar su potencia, y crecen, se integran, se vuelven inmortales en otro cuerpo y voz y nombre.

El Camino de la fuente el nombre de la calle que conduce al fusilamiento de Lorca, callará una voz, pero la volvió inmortal, en reposición del actor, arrasado por la intensidad, cuerpo, canción, personaje, **Pablo Razuc**, se hizo título para convertirse en su propio mito. Un romance elegíaco. Al que mataron fue a otro; al poeta lo seguimos viendo, escuchando, sintiendo. El actor interpreta, a *capella*, canciones que escuchamos con Serrat, poemas de Lorca, de los que sale airoso creando una atmósfera integrada a la época; una dimensión metaficcional disuelve la frontera entre representación y biografía, los elementos del escenario y cambios de ropa, suponen el travestismo entre géneros que operan como una figuración del yo, con la función de la mistificación de ese yo, enfatizando la dualidad, el actor que representa, recita, en el original castizo de los poemas de Lorca y la voz fantaseada de un guion que se va desenrollando; el artificio de la impostura es parte de la escenificación.

La puesta neutraliza los efectos del desenlace que ya conocemos, desactiva el tiempo en línea recta para quedarse dando vueltas en sí mismo, algo inconcluso ha mutado para quedar perpetuo.

Hay poetas que no solo nos hacen sentir la vida, sino que también nos vuelven inteligentes, le ponen dimensión tangible a algo que resuena en el cuerpo, nos revela una voz interior. Poemas psicopompos, conducen almas hacia una cosmovisión; *Romance de la luna, luna*, setenta y cuatro enes, setenta eles, cuarenta y nueve eses, treinta y nueve eres que articulan la lengua en fonemas alveolares, torrentes en los fluidos del cuerpo, efecto directo de la luna que provoca las mareas, en el setenta por ciento de agua que es el cuerpo; un oleaje que Pablo Razuc moviliza con gran histrionismo.

Como nota de color, en la platea estuvo Patricia Palmer, Damián de Santo, y probablemente otros actores y nos distribuyeron un *souvenir*, pequeña bolsita de arpillera «para una tarde de café y poesía»; aplausos de pie.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Autoría: Sabatino Cacho Palma

Actúan: Pablo Razuk

Vestuario: Pablo Razuk, Vera Rinaldi

Escenografía: Pablo Razuk

Realización de video: Marcela Marcolini

Fotografía: Nacho Pared

Diseño gráfico: Roy Cifre

Asistencia general: Antonella Fagetti

Producción: Korinthio Teatro

Dirección general: Sabatino Cacho Palma

PARTICIPACIONES

- Este espectáculo formó parte del evento: Argentina Florece Caba- Int
- Este espectáculo formó parte del evento: VILLA CRESPO AL TEATRO. Ciclo de Artes Escénicas - 2º Edición. TEATRO EL CRISOL - 20 AÑOS -

Duración: 55 minutos

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

Ricardo III, Shakespeare otra vez por de Analía Mayta por Ana Abregú



(Publicada en: <http://www.puestaenescena.com.ar/2023/08/ricardo-iii-shakespeare-otra-vez.html>)

*«Ya el invierno de nuestra desventura se ha transformado
en un glorioso estío por este sol de York», dice Ricardo,
deforme, desequilibrado, celoso de la felicidad
en el reino después de las batallas
que le consiguió el trono al hermano
Eduardo IV.*

Las obras de Williams Shakespeare permanecen en el imaginario del público en forma de anecdotarios, frases, obras, películas, conversaciones y series de TV.

Cómo se repone *Ricardo III*, la más larga de la tetralogía de la historia de Inglaterra –cinco horas, el original–, con cinco actores en poco más de una hora: con ingenio, ductilidad y la magia de Shakespeare que, como clásico se restaura, pero novedoso cada vez: *Ricardo III, Shakespeare otra vez*.

Ricardo es contrahecho, feo, deforme, una aberración – un festín para la teoría lombrosiana–, perverso, malo y un encantador de serpientes. Para ser coronado rey, siembra en la mente de cortesanos, y parientes, palabras que apelan a las ambiciones que son el soporte de la corte, alianzas y traiciones.

El procedimiento de hablar al público revela al verdadero Ricardo, cruel, sin compasión o sutilezas y rasgos de desmedido orgullo por su inteligencia para comprender los puntos débiles de los cortesanos y utilizarlos para propósitos personales.

En esta interesante propuesta, los elementos y transformaciones forman parte de la obra, cobran un sentido de diferenciación del teatro tradicional: las bambalinas se incorporan como otra obra en curso así como el artificio de la metamorfosis; los elementos de ropaje, utilería: lo que en la obra tradicional estaría cubierto por un telón, aquí forma parte de la puesta en escena; el escenario es el recuadro pintado en el piso, fuera de él, se cruza la cuarta pared.

Ahora hay dos paredes invisibles, la del escenario y entorno: proscenio, fondo, vestuario, barra y bambalinas; y proscenio y público: y ambas se rompen convirtiendo el traspasso de los actores entre unas y otras con extraordinaria habilidad performativa.

El lienzo donde se pinta el cuadro de tragedia y sangre es la ropa de los personajes: blanco, como un bastidor de cuerpos. Rojo y negro las pinceladas. El color contará la historia con elementos como capas, vestidos, sombreros, plumas, textiles, vestimenta de época, en rojo; así como se verá recorrer los cuerpos como el fluir de la sangre, de la muerte.

Negras las cadenas, elementos del verdugo, la barra de vestuario; lo que debiera ser el escotillón: a los costados en el mismo nivel del escenario; todo visible, así como los cambios de ropa y caracterizaciones de los personajes de vista al público. Juegos de luces y sombras, que aunque dirigen la atención al escenario, permiten la apreciación de los preparativos y cambios en el fondo.

La puesta en escena contiene las estrategias de conversión de personajes y coordinación de la caracterización, que incluye la manipulación del volumen de ropaje de época y artilugios ingeniosos y sorprendentes que introduce el género de teatro de marionetas.

Es interesante el pasaje entre diálogos y soliloquios, los unos en “argentino” –lo que produce un efecto de cercanía,

desdibujando el encorsetado lenguaje de traducción—; y la narración en neutro, restableciendo, precisamente, el texto de traducciones, como si a su vez, los personajes entraran y salieran de los diálogos de Shakespeare a la escena y viceversa: atributos de la adaptación.

Acertados los detalles de identificación; como por ejemplo, la esposa del rey, madre de Ricardo, la reina Margaret, la condenación hacia el hijo, maldiciones, insultos y repeticiones que apoyan con el habla sin dientes por lo anciana, y el contraste: débil, lenta, pero sorteando las trampas a su paso —o fuerza inesperada para aferrarse—; o el verdugo que se refiere a sí mismo como «nosotros», lo que impondrá una ambigüedad entre inestabilidad emocional, conciencia, otro personaje o múltiples personalidades; o los gestos que hacen presente los olores. Se apela a la interpelación de los sentidos, el sonido, el olor, el tacto, la mirada, el sabor: las lenguas se exhiben con pasión y desmesura.

El espectáculo comienza con un encantador homenaje a Shakespeare, nombrando las obras en armonía como un mantra y un ritmo de metrónomo, —metrónomo real, señal acústica que impone no sólo cadencia y sonido, sino ampliación de espacio envolvente, hipnótico—, con el tictac de compás musical y temporal a la vez, que marcará un movimiento sistólico, mimesis de la forma poética de la obra; así como el sonido de agua o del peculiar instrumento —jaulas de chapa— que los actores accionan con notable precisión métrica, en los momentos de tensión dramática.

Atinadas interacciones con el público generan momentos amenos de integración hilarante y complicidad.

Salpicada de detalles divertidos, como la incorporación de procedimientos de *Stand Up* con palabras anacrónicas, gestos, miradas, muecas, marionetas, recursos paródicos divertidos.

Recomendada para todas las edades.

Conspiración, ambición, y el recurso de la modestia y la piedad como instrumentos políticos; envidia y corrupción, que en definitiva parecen acomodar el final trágico de Ricardo III, con una introspección en el

parlamento final que deja flotando una atmósfera de habernos trasladado al campo de batalla.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Versión: Analía Mayta

Traducción: Analía Mayta

Actúan: Luciana Cervera Novo, Pablo Goldberg, María Ema Mirés, Ezequiel Olazar, Natalia Pascale

Movimiento: Yamil Ostrovsky

Vestuario: Ana Julia Figueroa

Sastrería: T. Suarez S. Saez

Objetos: Ayelén Betti, Daniel Betti

Accesorios: Baltazar Roser

Diseño de escenografía: Ayelén Betti

Diseño de luces: David Seiras

Diseño sonoro: Sebastián De Marco

Realización escenográfica: Ayelén Betti, Daniel Betti

Realización de títeres: Damian Garcia

Fotografía: Evann Violeta

Diseño gráfico: Juan Cruz Alvarez

Entrenamiento corporal: Ruth Pezet

Asistencia de dirección: Soledad Ayardi

Producción: Grupo Matrioshka

Dirección: Analía Mayta

Duración: 75 minutos

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

ITACA COMPLEJO TEATRAL

Humahuaca 4027

Capital Federal - Buenos Aires – Argentina

Teléfonos: 75493926

Viernes - 22:30 hs - Hasta el 29/09/2023



Proyecto Garland – inspirada en la vida de Judy Garland de Marina Murilla por Ana Abregú

(publicada en:
<http://www.puestaenescena.com.ar/2023/10/proyecto-garland-inspirada-en-la-vida.html>)



Conocida por interpretar el papel de Dorothy Gale en *El mago de Oz*. Judy Garland alcanzó altura internacional como actriz en papeles musicales y dramáticos, como artista de grabación y en el escenario, con el objetivo de fábula infantil, el reverso de la vida de Garland, el Proyecto Garland desnuda la realidad de una industria que devora personas y personalidades.

Por [Ana Abregú](#).

*Te quiero conocer saber a dónde vas...
Alegre mascarita, que me gritas al pasar:*

*"¿Quién soy? ¿A dónde voy?"
"adiós... adiós... adiós..."*

Siga el curso
A. Aieta y F. García Jiménez

La puesta utiliza elementos de video, sonido, imagen, fotografía, memoria, y presencias; la identificación y fuerte transferencia orientada hacia la biografía de Garland, se advierte como una experiencia que relata y que transmite al espectador la psiquis íntima y con sensibilidad y agudeza los conflictos de uno de los íconos de Hollywood: procedimiento de mixtura entre relato y personificación, rescata el valor de testimonio, haciendo invisible la distancia histórica que impone en la obra un dispositivo de permiso, dirigido a un público universal; «esto pasa ahora», se dirá.

Advertimos el esfuerzo al crear escenas literales, un pasaje entre historia y relato, la mirada del espectador presente y el de Garland, el referente de una época, pero es actual.

Casa, hotel, manicomio, espacio de entrevista en medios, espectáculo, los elementos revelan al utopismo de las máscaras, subversivo o subvertido en cada contexto, narración, personaje, actriz; pareja y representante; y la inquietante presencia de una entidad, algo fantasmal, con bata blanca.

«¿Ustedes están viendo esto?», dice Judy Garland (Marina Munilla), frase que atraviesa como un puñal al espectador; está sentada en las rodillas del personaje de Oz, el Espantapájaros, el actor Ray Bolder en la versión original, 1939; quien insiste en manosearla. Se está filmando la escena, todos observan el abuso; con el consentimiento de la madre; misma situación que se vio obligada a someterse por parte del propio Mayer y otros.

«Kansas no existe, me río de la gente que cree en Kansas», Kansas es el hogar de Dorothy, ha ocurrido un

accidente, un golpe en la cabeza, ella aparece en Oz, donde estarán el espantapájaros, el hombre de hojalata, el León; es notable que el personaje, Dorothy, haya conseguido salir de la fantasía y volver al hogar en la obra de Oz, pero persiste y persigue a Judy, en la realidad, toda su vida; le exigen ser Dorothy, la niña de Kansas; mientras la moldean como Dorothy cuestionan su peso, se burlan; cerda, monstruo, obesa, son algunos de los adjetivos con que se dirigían a ella los ejecutivos de la Metro.

Otro personaje, narrador es el tercer marido, el productor Sid Luft (Gastón Biagioni), el cambio de foco coloca a Judy como un objeto, un nombre, una fantasía, la mirada retrospectiva que salta al presente del relato y a la biografía; intenta salvar su rol. Cómo describe, qué representa él mismo: organiza el cuadro verbalizando el efecto y no el síntoma; mientras a Judy somete, golpea, es cruel.

La extraordinaria performance de Marina Munilla nos lleva a presenciar la evolución de la decadencia de Judy, así como la magia de su voz; Judy, una mujer de la que se decía débil, alcohólica, entregada a los excesos de las anfetaminas, al sexo, de la cúspide a la declinación: Munilla nos conduce por un desbarrancadero de emociones, en voz, relato y cuerpo, se emplaza entre vida, muerte, vicios, con el pulso de su voz –extraordinaria cantante– y los encadenamientos causales como una operación de un entorno que la manipulaba y explotaba. La encarnación de Judy toma forma en cada gesto de Munilla, rostro, miembros, plasticidad del cuerpo; con el efecto de los excesos y la maniobra de transformación radical que opera en Judy la relación con el dinero, el público, el espíritu que sobrevuela: el consumo y el consumismo, la persona es como mercancía; apoyada en las incertezas en donde la muerte es una intrusión dinámica que atraviesa sus acciones.

«¿Ustedes están viendo esto?», nadie escucha el grito de auxilio; anfetaminas para que estuviera despierta, barbitúricos para que durmiera, sexo con directores, actores,

ejecutivos; dieta a caldo de pollo y cigarrillos para mantenerse delgada y con aspecto aniñado.

Se verán imágenes de la vida de Judy, la máscara de la felicidad y la épica de la farsa, el montaje del esbozo provisional de la narrativa histórica, el instante, el documento.

En el escenario, cuidadosos detalles, nada hay para “mirar”, objetos que atrapan la atención por ser una obra, con apariencia de interrelaciones discontinuas entre sí, arte sin comunicación, hasta que se resignifican en el relato, y se reproduce un concepto que decantará en el análisis de la unificación y sentido, la relación sensorial escandalosamente insoportable; un hotel transitorio donde Sid se refugia con objetos de menaje antiguo; camilla de hospital, neuropsiquiátrico, máscara del espantapájaros; en el centro de la escena una bañera antigua –que produce desasosiego, una presencia central que se asocia al ahogo, a la imposible limpieza de lo sucio, a la ablución, a borrarse huellas del cuerpo, un refugio donde no la se la ve, un espacio fuera de la mirada externa donde puede ser ella misma; espacio donde se permite no ser colectiva, y se exhiben las marcas de declaraciones de género–, guitarra para los musicales; notable el efecto de las llamadas, que se escuchan en un contestador antiguo; mensajes de la madre y otros, que sugieren el origen de las voces en la cabeza que la aturdirían durante las internaciones.

El tercer narrador y personaje, el Doctor Kuper (Leonardo Murúa) ofrece el punto de vista desde un panóptico: el público, entrevistador, falsa moral, terapeuta, dealer; narrador que rompe la cuarta pared y habla al público sobre el abuso a niños; su presencia como un espectro.

Hay un cuidadoso contraste que evita los clichés, lo blanco es inquietante –sábanas, bata del médico, bañera, polvo que se aspira–, las sombras atenúan la realidad dolorosa –lobreguez durante los musicales, los cambios de ánimo–; el verde, relajante en la naturaleza significa una regla mnemotécnica que Judy debe asociar a las amfetaminas que consume de día; el azul –que asocia al

mar– los barbitúricos que consume por la noche; el negro es el brillo del éxito; zapatos rojos, zapatos negros, la realidad, la estrella, el arcoíris el camino de su destrucción.

A Judy no sólo la moldearon por dentro, sino también por fuera, la gestualidad de diva, de caprichosa, el descontrol, la farsa de la presencia pública edificaron sus gestos y Munilla sale y entra del cuerpo de Judy a la narradora con asombrosa conversión que sostiene la conmovedora cadencia eficiente que sostiene la tensión.

La ausencia de ética y conciencia es atenuada por la época, sin embargo se articulan situaciones que se reconocen en el presente, “juzguen ustedes”, parecen decirnos los ojos de la actriz, caracterizada como Judy, bajo la perspectiva de que siempre hay alguien mirando, público, entorno; asistimos al proceso de colectivización que reemplazan al individualismo del mercado –idea de Lukács–, experiencias de la vida cotidiana como modelo en el presente, que se instauró en ese pasado, el nacimiento de las grandes productoras cinematográfica, máquina de picar personas; en donde la capacidad de inacción del espectador es cómplice.

El movimiento de los actores en el escenario es un montaje de fragmentos entre biografía y relato que no son sucesivos, sino simultáneos, se canalizan en apotegmas que anuncian.

Mientras, como una epifanía, puede leerse en un cartel, por arriba del escenario diferentes mensajes, palabras de Judy, pedido de auxilio, fragmentos de las canciones, y una de las más audaces: “Dios es un hijo de puta. Me hizo lo suficientemente inteligente para darme cuenta de que tengo una vida de mierda, pero no tanto como para huir de ella”.

Judy Garland crecía en dimensión apenas comenzaba a cantar; Munilla no produce menor emanación, una increíble y bella voz, inesperada, Judy misma. Impresionante; además de compositora de los temas y guion.

El teatro es una experiencia intrasmisible, hay que ir y dejarse conducir y desmontar su característica artificial para aspirar a la profunda humanidad esencial que somos, discurso vivo de una realidad inmanente.

Seguí a Proyecto Garland

IG: @proyectogarland

FB: /proyectogarland

Este espectáculo cuenta con el apoyo de PROTEATRO.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Dramaturgia: Gerardo Grillea, Marina Munilla.

Actúan: Gastón Biagioni, Marina Munilla, Leonardo Murúa.

Voz en Off: Osmar Nuñez, Rita Terranova.

Vestuario: Gerardo Grillea, Marina Munilla.

Maquillaje: Aylén Perossi.

Diseño de vestuario: Fernanda Pérez Delgado.

Diseño de escenografía: Gerardo Grillea.

Diseño de objetos: Mora Amigo.

Realización de vestuario: Fernanda Pérez Delgado.

Música original: Gustavo García Mendy.

Letras de canciones: Marina Munilla.

Equipo Creativo: Gerardo Grillea, Marina Munilla.

Diseño De Iluminación: Adrian Grimozzi.

Diseño gráfico: Ryd Gráfica.

Asistencia de dirección: Andrés Sturgeon.

Prensa: Daniel Franco.

Producción ejecutiva: Cristina Sisca.

Dirección: Gerardo Grillea.

Duración: 75 minutos

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

#teatro #actor #dramaturgia #DramaAlert #actors
#escenografía

[#teatrocaba](#) [#teatroindependiente](#) [#teatrooff](#)
[#teatroalternativo](#) [#teatroargentino](#) [#teatrobuenosaires](#)
[#teatro](#) [#dramaturgia](#)

[NOAVESTRUZ ESPACIO DE CULTURA](#)

Humboldt 1857

Capital Federal - Buenos Aires – Argentina

Teléfonos: 4777-6956

Web: <http://www.noavestruz.com.ar>

Entrada: \$ 3.000,00 - Domingo - 20:00 hs - Hasta el
29/10/2023

Después del ensayo, dirección Daniel Fanego por Ana Abregú

Dirigida por Daniel Fanego e interpretada por Osmar Núñez, Vanesa González y Silvina Sabater, *Después de ensayo* de Ingmar Bergman, se estrena en 1984, considerada cuasi autobiográfica.



Por [Ana Abregú](#).

*La cuestión es ¿Qué es el tiempo?
Más en concreto: ¿Somos nosotros
mismos el tiempo? Y con mayor precisión
todavía: ¿Soy yo mismo mi tiempo?*

Martín Heidegger

«El texto, el actor y el público», dice Vogler (**Osmar Nuñez**), y aunque el personaje admite que en la puesta en escena neutraliza eso, menciona los elementos de representación, la escenografía – algo puede verse en el escenario, como fondo–, la actuación, el rostro, gestualidad, reproduce exactamente eso: diálogo y personaje reconstruyen el actor, su historia, reflexiones, la vida del artista; el estado ontológico o conceptual del rol. El director: el relato de lo que debe hacer el actor, pensar, sentir; e interpretar quién es el actor, lo que piensa, siente; la dualidad de la interpretación y realidad.

La obra trata del ensayo de la obra *El sueño* escrita en 1901 por el dramaturgo sueco August Strindberg; más que

el tema mismo lo interesante son los procedimientos que renueva Strindberg, lo individual en conflicto con la trascendencia; desplaza el foco de la cuestión de vida a problemáticas de la coyuntura, para el caso: un director con experiencia, maduro, mayor, explora los límites del sentido inestable de la condición dominante: el tiempo; la edad cronológica, propiedades fundentes del cuerpo y la duda subjetiva entre realidad y artificio actoral mediado por el texto, diálogo y palabra.

El comienzo de la obra precede al final; la búsqueda de un reloj; resulta en aquel gesto donde el inconsciente traiciona y deja un algo personal en el lugar de donde no se quiere ir; un reloj, el objeto de síncope del tiempo; una constante en la obra de Bergman, el tiempo que será el "cuerpo", en reflexiones, personas, el análisis interior de seres, que atraviesa sus obras. El tiempo en planos del rostro del actor que asiste el relato; el recuerdo y el presente, narrador inmanente imaginando la escena futura, la de *El sueño*, que se ensaya y cómo será interpretada por los actores, la riqueza de matices que expresan sentimientos: un hombre que expone que se puede imaginar cómo es un asesino sin serlo –el espectador asiste a ver a un hombre dirimir la actuación de una mujer (**Anna, Vanesa González**) y cómo debe expresarse esa mujer, para parecerse a la mujer que él decide que debe representar, bajo la comparación de otra mujer, en ese rol, que la precedió, ahora fallecida pero con una performance a la que la muerte le neutralizó el carácter temporal, la interpretación de la mujer no está en el tiempo, es tiempo por fuera del tiempo del reloj, está en la memoria de ambos, condicionado la actuación a la joven en el presente. El hombre como el dueño de los efectos, estado inamovible de las aspiraciones para su actriz.

Hay algo en esta composición que establece la jerarquía de dominio de la mirada, el poder que otorga el tiempo en experiencia, por sobre la condición del género femenino; quizás el origen de la admiración hacia el maestro, el que revela cómo expresarse, qué transmitir y, que toma la doble dirección: el amor de la joven hacia el

maestro, el amor del maestro por la obra en que la está convirtiendo –*Pigmalión*– o la nostalgia de la juventud.

El tiempo de lógicas que se interceptan, el director joven, el antiguo amor a esa edad; la madurez como tiempo de comprender en uno, respecto al tiempo de sufrir en la mujer (**Raquel, Silvina Sabater**); mientras en ella es cómo se la percibe por el rostro avejentado y su conducta poco convencional, en él es el relato de la posibilidad del erotismo en el imaginario de un personaje, la actriz joven, la imagen de la mujer que amó en la juventud, madre de Anna; la obra que se está ensayando mantiene flotando los estereotipos: la mujer mayor, antiguo amor; la mujer joven el amor actual. Amor que recursivamente remite a Pigmalión, sugerencia que se menciona en la obra –en la negación se afirma–, crear el personaje, moldearlo.

Mujeres como sistemas accesorios, cuerpos sintagmáticos del presente y el pasado; lo que en Strindberg sería su infierno personal; para pensar la obra teatral que reflexiona el texto teniendo en cuenta al autor; la obvia pulsión de auto análisis que une al escritor con la obra, a su vez, el tema del director quién multiplica su mirada: la que tiene sobre sí, la de su capacidad para transferir el personaje a la performance de la actriz, lo que percibe de la actriz como talento que la misma actriz no distingue; la visión gran angular del director sobre lo que necesita que su actriz exprese; la vida personal del director atravesando, como una cizalla: más que el capricho de la memoria, el sesgo profesional: la vida como un relato de esa vida, la reposición de diálogos, sentimientos, circunstancias de los vaivenes que no otorga tranquilidad homológica, la significación del hecho artístico: ensayar una obra, la cercanía como un hecho fatuo: enamorarse de la actriz joven, la imposibilidad del tiempo cronológico que se impone, la irrupción de un espejo ineludible: la actriz mayor, ex amante.

Asistimos a la reflexión sobre si la vida es la que se observa y se representa y ese gesto pulsional es precisamente la vida: el que compone otras vidas.

Los destellos del diálogo, cargados de carácter y sombrío repertorio de dudas que la edad neutraliza en referencia a la experiencia que opera imponiendo lejanía y distancia al hombre y al proyecto que antes era futuro y ahora presente; y convierte en reflexiones objetos manipulables a disposición de un espectador que posiblemente se identifica.

Hay un instante epifánico donde la realidad irrumpe, se revela la inestable relación del tiempo invertido en el ensayo de una obra –otra vez el tiempo del reloj–, en relación al estado con el cuerpo; qué pasa si la actriz y personaje no pueden coincidir por asuntos ajenos a la obra. El contexto toma el haz de tiempos y revela su poder: sobreimprime la imposibilidad como una estocada a la imaginación, el personaje imaginado revela su calidad de ficción, derrotado por la realidad.

La dirección de Daniel Fanego es precisa y ajustada al elenco. El foco es Vogler, Osmar Nuñez, de brillante desempeño.

Anna y Raquel, respectivamente Vanesa González y Silvina Sabater, partenaires en reciprocidad para el sujeto en crisis.

Confluyen interesantes decisiones en el diseño del espacio escénico y de iluminación.

La mirada rompe su percepción de la distinción metafísica entre realidad y ensayo de obra; no hay categorías diferenciables, el desafío de diferir la vida del guion declina, no es importante, se genera un nuevo sistema de relaciones, la obra de Stringberg, el director, personaje, historia presente y pasada; las imágenes se objetivan, están en un escenario y en el texto se desdibujan como elementos accesorios de utilería; la experiencia de su recepción está pensada para aquello que Vogler expresa al comienzo: **El texto, el actor, el público.**

Eso es teatro.

[#teatrocaba](#) [#teatroindependiente](#) [#teatrooff](#)
[#teatroalternativo](#) [#teatroargentino](#) [#teatrobuenosaires](#)
[#teatro](#) [#dramaturgia](#) [#teatro](#) [#picadero](#)

Ficha Técnica

DESPUÉS DEL ENSAYO

Escrita por Ingmar Bergman

Director: Daniel Fanego

Elenco: Osmar Nuñez, Vanesa González,
Silvina Sabater

Diseño de escenografía: Diego Siliano

Diseño de vestuario: Daniela Dearti

Diseño Gráfico: Diego Heras

Diseño de Iluminación: Horacio Efron

Asistente de dirección: Luna Pérez Lenin

Funciones

Teatro El Picadero

Domingos 15/10, 29/10 y 5/11

16.00 hs.

<https://www.teatropicadero.com.ar/>

Tacaño es el amor de Patricia Suarez por Ana Abregú

(publicado en: <http://www.puestaenescena.com.ar/2023/10/re-tacano-es-el-amor-de-patricia-suarez.html>)



Dramaturgia Patricia Suárez, Dirección Pino Siano, intertextos de Williams Shakespeare. Tres mujeres se encuentran en el funeral de reconocido Director de teatro.

Por Ana Abregú.

*“...una envoltura lisa que ciñe a la Imagen,
un guante muy suave en torno del ser
amado...”*

Roland Barthes.

Las obras de William Shakespeare se han convertido en el arquetipo del amor; el amor apasionado de Romero y Julieta, el de los celos, el

filial; el amor desde el género. De Shakespeare, una especie de némesis para los actores, una aspiración, un objetivo, se convierte en lo contrario para estas tres mujeres, cuyo último acto como actrices dramática, fue la interpretación de una obra de Shakespeare.

Están en el funeral del director del que fueron amantes. La situación es propicia para embriagar el desconcierto interior interponiendo el relato de las circunstancias personales.

La pasión, como sistemática clausura; historias que puján por romper la anomia, y van con ellas a todas partes, han provocado la imposibilidad del hecho artístico, la vida de entrega de la actriz, para estatizarse en eventos de los que nada hay que inventar, se adivinan entre sí.

Las tres han amado al mismo hombre y reconocen en las otras la experiencia que ha producido una bisagra, el amor o Shakespeare; las palabras del escritor, en boca del Director, que a través de los años no pierden su magia; actrices en las obra de Romeo y Julieta, Otelo, Hamlet; que a pesar el tiempo, se han quedado con el diálogo de los personajes y reponen la caracterización en este encuentro, el funeral del director que dicen, se ha suicidado.

Hay un juego entre nombres, la memoria, y la elisión del recuerdo del nombre de la mujer, esposa del director, que odian en común.

Julia (**Roxana Randon**) recita “¿Qué hay en un nombre? Eso que llamamos rosa, lo mismo perfumaría con otra designación. Del mismo modo, Romeo, aunque no se llamase Romeo, conservaría, al perder este nombre, las caras perfecciones que

tiene”; el juego permanente de la palabra que nombra, sobreimprime el espíritu de cómo debe ser el amor y revestirlo de la forma en que Shakespeare lo expresó, calzar en las palabras, en los poemas, hacer del amor una entelequia; en el *Golem*, Jorge Luis Borges replica a Cratilo: “El nombre es arquetipo de la cosa,/ En las letras de rosa está la rosa/Y todo el Nilo en la palabra Nilo.”; polémica platónica que refiere a la naturalidad del lenguaje, que en esta obra se ha hecho biografía en estas mujeres, a través de las obras que representaron.

Lo que para **Julia** –cuyo nombre refiere a Julieta–, en Ofelia (**Chiara Francia**), será Hamlet; y en Dessiré (**Melody Llarens**) será Otelo.

Julia, Dessiré y Ofelia, como personajes de Chejov inverso, relatan las experiencias íntimas sorprendiendo con la ficción, que han reinventado su realidad.

Algunos artificios del diálogo, en que toma préstamo de Oscar Wilde –que se menciona en la obra–, expresan de cierta manera el punto de vista con que cada una percibe su interpretación del Director y la relación amorosa; recuerdan citas que acomodan a una verdad personal, cuestionando la de las otras.

Ofelia –que asume que su nombre real inspiró al director a convertirla en la Ofelia de Otelo, el nombre como un objeto concreto y designado–, con veinte años y supuesto amor último del Director, pone el foco en una realidad que orbita las obras de Shakespeare y a su vez las hace desafiantes: «Hamlet, una obra llena de citas»; la edad le hace percibir el tiempo en retroceso, no detecta que la

obra es previa y ahora son citas. Ese es el reto de los dramaturgos y directores en la era de la Internet: cómo se repone a Shakespeare ya convertido en un catálogo de citas; el fenómeno aislado de la disección en la anatomía de los textos de Shakespeare, diálogo de las mujeres de sus textos, inspiración, pero a su vez excusas que habitan el sentimiento como objeto deseado: el amor; como producción del pensamiento compuesto en las obras del escritor.

En el escenario hay pocos elementos, premios, y la Corona fúnebre, dejando a la luz el protagonismo.

La vida de tres mujeres en un sentido hagiográfico, toma el plano a través de la relación con la comida que es parte de la ceremonia del funeral; la comida como un dispositivo de presentación de características de los personajes; recursos de posturas de vida; el Director les ha calzado una vida, como un guante, al que ellas se han acomodado y dejado en estado atemporal, abandonando otras formas de relación, incluyendo disolver la realidad.

Quién es el hombre, director, persona, cada una invención utópica o el que ha creado ese escenario final, el de su desaparición y el enigma. El espectador tendrá que descubrirlo.

Las actrices crecen en la representación de los personajes femeninos de Shakespeare, como suele ser, la prepotencia de la intertextualidad poética de Shakespeare llena el escenario con elementos que nunca son complementos, sino el código proairético del que ninguna puesta escénica escapa.

#teatrocaba #teatroindependiente #teatrooff
#teatroalternativo #teatroargentino
#teatrobuenosaires #teatro #dramaturgia #teatro

FICHA TÉCNICA

Voces en off: PATRICIA SUÁREZ-
CLAUDIO APRILE

Escenografía: DT ESCENOGRAFÍAS / ANA
DÍAZ TAIBO

Vestuario: LUCIANO ROSINI

Diseño de Iluminación: DAVID SEIRAS

Ingeniero de Sonido: WALTER SOSA

Fotografía: NACHO LUNADEI

Creatividad y Diseño Gráfico: NAHUEL
LAMOGLIA

Dirección imagen pantallas: DANNAH
MICHINSKY

Videografía: MATÍAS S. DE BUSTAMENTE

Gestión y asesoría: A TIERRA
GESTIÓN/TATIANA D'AGATE **Asistencia de**
Dirección: VALENTINA SANTELL!

Administración y Asistencia de Producción:
JAVIER MEDIN

Prensa: VALERIA FRANCHI

Asesoría en redes: PABLO LANCONI

Presenta: MAGNICABALLI MAROGLIO

Duración: 70 min.

Miércoles 21:30 hs.

Teatro Buenos Aires – Av. Corrientes 1699.

Modelo vivo muerto de Bla Bla & Cía por Ana Abregú

(publicado

en:

<http://www.puestaenescena.com.ar/2023/10/modelo-vivo-muerto-de-bla-bla-cia-por.html>)



Bla Bla & cía, compañía formada por Pablo Fusco, Tincho Lups, Manu Fanego, Julián Lucero, Sebastián Furman y Carola Oyarbide, dirección de Francisca Ure; espectáculo teatral que experimenta, como novedad, desde el género varieté a la comedia de suspenso.

Por Ana Abregú

*Intentar definir el humorismo
es como pretender atravesar una mariposa,
usando a manera de alfiler un poste telegráfico.*

Enrique Jardiel Poncela

Aún no ha comenzado la obra –o sí–; un enorme cuadro nos presenta la imagen de un personaje del renacimiento, por pose icónica, mirada, bigotes un gorro rojo tipo panecillo, semejante al Tudor isabelino; me hizo pensar en Eugène Delacroix; luego, cuando lo refieren como Altomir, refuerzo la idea, ya que un discípulo de

Delacroix, Paul Ratier, fue el que realiza las copias de las pinturas rupestres de Altamira, el concepto de cavernas, se incluirá más adelante, en el sentido Platoniano, el mito de la Caverna, cuya interpretación eludo describir para no revelar la importancia del argumento y escenografía. Las manos de las cavernas, los lápices para dibujar, las manos en donde crecen los signos.

Lo que produce extrañamiento en el cuadro son tres lápices que sostiene el personaje; lápices octogonales, negros y rojos, B2, tipo Staedtler; el detalle de solo el cuadro, ya nos habla de objetos anacrónicos; así como los teléfonos a disco, y otros. La utilería atribuye un contraste de épocas en un sentido lúdico que irán tomando significado.

La obra trata de la última clase en un curso de dibujo, el lápiz, con sus características de degradar o crear efectos de luces y sombras, como metáfora de los diferentes recursos que se utilizan en la obra, como procedimientos de reposición de los autores referentes del humor.

Se presentan diversos planos de narrativa, un itinerario por los procedimientos del humor, cada palabra que le asignemos para definirlo quedará holgada, humor del ridículo, del absurdo, histórico, alegre, del juego de palabras, irónicos, mimos, gags.

Comienza la obra y conocemos a Bastien (**Sebastián Furman**), que a la manera de las películas mudas se presenta como el musicalizador que dirige la tensión y expectativas entre drama y humor, además de anunciar las escenas –obra en tres actos– y el hilo invisible de la música que impone su tempo e imitación de Fito Páez en el piano. Remite a las películas de Chaplin, administra el mecanismo que el espectador ya tiene en el imaginario.

Ingresa Ernesto (**Julián Lucero**), el Director de la escuela, cuyo nombre convoca a Wilde, específicamente al juego de palabras por el nombre, en inglés "serio" y Ernesto es similar fónica; se hace referencia a la importancia de las especies para "sazonar" la obra de arte, en el caso la pintura; las múltiples remisiones a Wilde convocan el humor fino de la sonrisa en la aparente seriedad que el personaje parece

desdoblar: es el profesor serio, pero se divierte de sí mismo, de lo que dice, de lo que hacen los compañeros, la sonrisa wildeana, somera, de personas circunspectas, el gesto humorístico y la caracterización vendrá de la mano de la música, vestimenta y elementos; traje que produce extrañamiento; aspecto formal e informal a la vez, y la coordinación musical, como en La importancia de llamarse Ernesto: recursos del vodevil,

Juan Manuel (**Manu Fanego**), el modelo, ingresa al escenario. Ernesto lo esconde en una caja al fondo del escenario para hacer su entrada sorpresiva; el examen de fin de curso será dibujar al modelo vivo.

Los alumnos son Lucía, Sarabia y Sergio (**Carola Oyarbide, Pablo Fusco y Tincho Lups**)

Lucía –lúcida–, la contrapartida que neutraliza la idea de desopilante, con la intención de la mera risa, sino de poner en juego lo sensato; este personaje coloca el lado "normal" de las situaciones, en contraste con el humor de lo absurdo que está en la mente del espectador, dentro de la obra se construye mundo; Lucía aporta el sentido de normalidad de hacer las cosas, como ocurrirían en una situación real; por momento, organiza la comprensión de lo que dicen los otros personajes, teniendo cuidado de eludir las responsabilidades por lo que se dice, como el prototipo de la buena alumna; presta atención, es centrada.

Sergio, cuya performance me remitió a Buster Keaton, el humor de coordinación física y efectos de sátira; cuyo tema es la imposibilidad de controlar el destino, lo inesperado se interpone, desvía, interfiere.

Sarabia provee un estilo chaplinesco, en el sentido de inadecuado, de incomodidad, como si no terminase de comprender del todo la vida del artista que ha elegido; los gestos en la cara, la profunda integración en la mirada del gesto triste de Chaplin que juega en el límite entre la ternura y la resignación y la conversión en humor.

Ya la clase está por comenzar, la música impone un compás de ejecución de acciones –también un procedimiento de las obras de Wilde– Juan Manuel entra en escena, caracterizado, desnudo y cubierto con una túnica al

estilo de los modelos griegos; sube a la tarima donde se ubicará de cara a la clase, de espalda al público: el humor escatológico se detona, el género muta, instantáneamente desde la tímida sonrisa wildeana a las carcajadas al estilo de Stand up, el efecto sorpresa estalla el clima festivo que no decaerá.

Los diálogos y situaciones tomarán caminos disímiles, reversiones de películas, algunas de animación (**Mix entre Carmen Miranda, brasileña, y música de Celia Cruz, cubana, Scooby-Doo**), efectos especiales; imágenes que el público, de diversa edad reconocerá; en la obra hay un despliegue de alternativas del humor que recorre las épocas y personajes en una combinación hilarante, estentórea.

El modelo es asesinado, el género de thriller de suspenso se acomoda al esquema del clásico "cuarto cerrado", de Edgar Allan Poe: Un crimen imposible, nadie pudo entrar ni salir de la habitación donde se encuentra el cadáver. Entra en escena, María Luisa (**Manu Fanego**), psicóloga, devenida en investigadora del asesinato. María Luisa canta tangos –apariencia y gestualidad de Evita– propone una reposición de las historias personales, momentos en la vida de cada personaje como método para descubrir al asesino; presenta una dinámica entre el método del psicoanálisis para restaurar traumas, asuntos no resueltos en la niñez; el psicoanálisis con sus procedimientos contemporáneos como método distintivo para penetrar lo oculto de las personalidades; incluyendo el repertorio de juegos de roles e incluso infantiles.

En el relato de los alumnos se renueva el humor del gag, del clown, del mimo.

Interesante secuencia en relay de Sergio, que me evocó procedimientos de Buster Keaton y Marcel Marceau, el movimiento, el ingenio, la expresión corporal.

Se reconoce algo del teatro de Pirandello, Seis personajes en busca de un autor –son seis personajes–; algo chejoviano en personajes marcados por la insatisfacción, y se nombra incluso *La gaviota*, historia de desencuentros amorosos, que introduce el hecho actoral, en paralelo a las

artes plásticas, el actor y el alumno, simultáneamente aludidos.

Se incluyen referencias a la actualidad, y señales como la botella con pico rociador, o las plantas –Thalía, Xipolitaquis, homófonas de nombres científicos– o menciones a la tecnología.

Una obra en la que confluyen elementos desde diferentes fuentes artísticas que no determinan su sentido en la interpretación conceptual; el esquema representativo rompe el molde convencional de limitarse a una época, al arquetipo, a la identificación metafórica del espejismo por el discurso de confesión.

Obra divertida, actores con habilidad en el oficio que se divierten con el público.

¿Quién es el asesino?: habrá que verla para enterarse; la intrepidez compleja nos arroja hacia un giro, el develamiento del misterio sostiene una dinámica que conduce a la revelación inesperada.

La obra es como un sentido homenaje a grandes del humor, a los artistas, a los compositores en clave de diversión, sin dejar de lado la reflexión sobre el valor de los gestos, la creación, la palabra, la cultura, incluyendo la actualidad política; alegoría de emociones que la risa vehiculiza.

#teatrocaba #teatroindependiente #teatrooff
#teatroalternativo #teatroargentino
#buenosaires #teatro #dramaturgia #teatro
#carasycaretas

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Dramaturgia: Creación Colectiva

Intérpretes: Manu Fanego, Sebastián Furman, Pablo Fusco, Julian Lucero, Tincho Lups, Carola Oyarbide

Diseño de vestuario: Sandra Szwarcberg

Diseño de escenografía: Sol Soto

Diseño de luces: Gustavo Lista

Redes Sociales: Diego Bocha Fernandez

Música: Sebastián Furman
Diseño gráfico: Manu Fanego, Patricio Vegezzi
Producción: Maribel Villarosa
Colaboración en dramaturgia: Gustavo Lista
Colaboración coreográfica: Jorge Thefs
Dirección: Francisca Ure
Duración: 90 minutos
Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

CARAS Y CARETAS 2037

Sarmiento 2037 (mapa)

Capital Federal - Buenos Aires - Argentina

Entrada: \$ 5.000,00 - Viernes y Sábado - 22:30 hs -

Hasta el 28/10/2023

UNA de Giampaolo Samá por Ana Abregú

(publicada en: <http://www.puestaenescena.com.ar/2023/10/una-de-giampaolo-sama-por-ana-abregu-iii.html>)



Adaptación de la novela Uno, ninguno y cien mil, de Luigi Pirandello que el autor definió como un texto de «descomposición de la personalidad» en 1927.

Por Ana Abregú.

*Nada perdura,
excepto las cualidades personales.*

Walt Witman.

Me he asomado a la magia y no he salido indemne.
Extraordinaria experiencia de cuerpo, luz, silencio y voz con las mismas potencias de significación.

Si la poesía se pudiera representar, esta sería la forma, la belleza en un máximo: gestualidad plástica, energía extrasensorial.

Si me hubieran dicho que una sola persona sin desplazamiento ni más recursos de escenario, sentada en

una silla durante setenta minutos despojados de toda estridencia de vestuario, descalzos, sin maquillaje, me elevaría el espíritu hasta dejarme temblando, no lo hubiera creído.

El efecto mariposa de Lorenz expresa que un leve aleteo produce una tormenta en otro lado del mundo; este aleteo es la nariz de Angélica Moscarda (**Miriam Odorico**) a quien su esposo informa que la tiene torcida. Parece un comentario banal, pero para ella es revelador: la introduce en la vorágine desde el auto análisis hasta la extrospección; el hecho de ser otra para alguien más detona el sentido aporético de la auto percepción; se desenrollan dilemas formales que plantea la noción de la mirada ajena y la propia como sistemas enfrentados, emerge un conflicto representativo de la operación transcendental de la existencia.

Esta tremenda actriz convierte el breve espacio de una silla –de la cual no se levanta– en un contexto utópico y revierte el concepto de límite de desplazamiento en la libertad expresiva con que construye personajes y relato.

Asistimos a la conversión de un cuerpo en objeto narrativo; la voz en voces y naturaleza; la luz (**Giampaolo Samá**) en argumento.

Emerge la cuestión de la cosa nombrada, la palabra como contenido, definición y profundidad: la imposibilidad de vernos vivir coloca a la palabra vida en una abstracción que solventa su existencia extra objeto, fuera de él, para el caso de ella, Angélica, la persona que otros perciben o la que ella mira en el espejo; proyección de si, proyección en los demás, desde el sentido polisémico: atribuciones de persona física e incluso intenciones que no se reconoce en si; o resonancia de características, cualidades de la personalidad; o aquello que resulta reconocible como sólido, persona sobre la superficie plana reflectante que no exhibe el ser o su condición. Lo real no es tal como se es, las palabras imponen sus reticencias y sobre todo, cuando hay un espejo reflectante que no arbitra la diferencia entre la persona que se mira y la que es por dentro: pensamiento, personalidad. La protagonista irá desandando el camino de

estas hipótesis sobre las múltiples facetas en que tanto su vida, como sus intenciones, se van diseminando en suposiciones y van volviéndose características inalienables.

No es un cambio en su atención a los detalles personales como una mera diferenciación que alguien más da por hecho, sino la experiencia artística con que la actriz expresa las equivalencias entre realidad y representación: la actriz está meramente sentada en una silla y nos colocará en los ojos los personajes, las situaciones, los gestos; y como si no fuera suficiente la limitación de espacio: lo lleva al asombro de hacerlo hasta sin emitir sonidos; mucho más que una glosa metafórica, la dialéctica del cuerpo se coordina con la narración y la luz el vestuario de la abstracción del hecho artístico que excede la propuesta de Luigi Pirandello, la obra en que se basa esta adaptación.

La reproducción híbrida del adentro y el afuera, el singulto, la coordinación estereofónica entre palabras y gotas de lluvia impactando en el techo de chapa, la luz como testigo, producen una epifanía a la que no cabe otra palabra más que extraordinaria. Y no es la única.

La pertinencia de la palabra sobre el relato caerá en una dicotomía, el cuerpo se vuelve palabra, sin sonido; el cuerpo nos pondrá el significado de la escena sin necesidad de sonido o relato porque desde el comienzo nos han ido sembrando un lenguaje nuevo, compuesto de luz y gestos.

Cuerpo y luz sinónimos de pura invención heteróclita; argumento de tres proposiciones: sonido, cuerpo y luz, silogismos que se deducen entre sí; hasta ese final que el espejo no reproduce: el eco en los espectadores; el eco que queda vibrando ante una atmósfera irreal pero táctil.

Miriam Odorico (**protagonista, esposo, inquilino, inquilina, recepcionista del banco, administrador del banco 1, administrador del banco 2, amigo y sacerdote, superior del sacerdote, pueblo, suegra, naturaleza, gotas de lluvia, perro, etc.**) y Giampaolo Samá (**luz, sombras, argumentos, vestuario, venablos**) nos han maravillado con una puesta minimalista en la que el talento es el mayor protagonista, aquello que perdura.

#teatrocaba #teatroindependiente #teatroalternativo
#teatroargentino #teatrobuenosaires #teatro #dramaturgia
#teatro #timbre4

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Dramaturgia: Giampaolo Samá

Actúan: Miriam Odorico

Vestuario: Julio Suárez

Diseño de luces: Giampaolo Samá

Diseño gráfico: Paola Bilancieri

Dirección: Giampaolo Samá

TIMBRE 4

México 3554 / Boedo 640 (mapa)

Capital Federal - Buenos Aires - Argentina

Teléfonos: 4931-9077 (escuela)

Web: <http://www.timbre4.com>

Entrada: \$ 4.500,00 - Sábado - 20:00 hs - Hasta el
25/11/2023

Antígona dirigida de Carlos Ianni, por Ana Abregú



Adaptación de Antígona de Sófocles, por José Watanabe, basada en el mito de la antigua Grecia, con Ana Yovino y dirección, sonido y luces de Carlos Ianni. Escrita hace más de 2000 años en Grecia, cuna de la democracia. La primera representación data del año 441 a. C. Se sigue reponiendo debido a los temas fundamentales que toca: el rol de la mujer, la definición de justicia, la cuestión de la divinidad, entre otros.

Por Ana Abregú.

*Es bello obtener la realeza
como premio a la justicia;
pero es más bello aún
preferir la justicia a la realeza.*

Plutarco

Dos fuerzas representadas por un hombre con todo el poder, Creonte (**Ana Yovino**), y una mujer, Antígona (**Ana Yovino**), dirimen el rasgo distintivo de la tragedia en posturas de razones opuestas, bajo la «palabra de los dioses»; dos caras del mismo gesto de hacerse de la ley, bajo el designio de entidades metafísica.

Polinices –en griego: pendenciero, *Polis*, que refiere a la noción de estado, en el sentido de voluntad del pueblo– y Eteocles –éteos: "verdadero"y kleos: fama, rumor, gloria–, hermanos de Antígona se han matado entre sí; el primero atacando a Tebas, el segundo defendiéndola. Las relaciones entre los personajes de la tragedia, hermanos, tío, hijo del tío, consolida la efectividad de la simbología de las situaciones endogámicas como modelo de tensión entre razón y conveniencias; Creonte, el rey, elige castigar el atrevimiento de Polinices negándose a enterrarlo mientras que honra a Eteocles con honores y sepulcro. Los elementos en juego son el desafío a ese designio, por parte de Antígona que hará lo necesario para tratar de enterrar a Polinices y el rey que ha emitido un decreto en contra de ello.

La tierra, la madre, el reino de Hades se revela como una aspiración para la vida en ese otro momento que es la muerte, otro estado del ser, con el que Antígona dialoga, le debe el acto de enterrar al hermano, mientras Creonte, por el contrario, el acto de dejarlo pudrirse sin entierro. En la Grecia antigua los ritos funerarios aseguraban que las almas de los difuntos llegaran al Hades impedidos para volver y atacar a los vivos. Morir sin sepultura

los condenaba a ser comido por los pájaros y las bestias, el alma torturada y vagando sin fin.

La obra comienza con la narradora y tres elementos: sogas colgadas en la barra de luces como toda utilería; así veremos que aunque son las mismas en grosor y luz directa, que ofrecen la ilusión de conexión con el arriba (Olimpo, Zeus) y el abajo (Hades) son el símbolo de origen místico, común en la cintura de las túnicas en épocas de la antigüedad. Una de ellas, termina en un cíngulo, típico de toga de sacerdotes; la escena se presenta contundente intermediada por la luz.

La ductilidad en el uso del elemento es notable; la actriz la usa para representar la característica etérea de Antígona; se mece en una de las sogas –el cíngulo como sostén y apoyo de fuerza motriz, una interesante resolución que sobreimprime el uso alegórico– y desaparece la impresión de solidez para volverse fluida, tenue, delicada, una mujer de la época: insignificante y ajena a la importancia de los asuntos de los hombres; así como cuando en representación de la pared de la cueva donde encarcelan a Antígona se apoya en otra de las sogas y se vuelve la roca de las paredes de una cueva: el mismo elemento en funciones opuestas; liviandad, solidez; como también los nudos para hacer y deshacer pactos durante las cavilaciones de Creonte –que en esta época, remite a los nudos de la unión fraternal que se reproduce en los ritos de las logias Masónicas.

Destaco la contundencia actoral en el uso de las manos de Ana Yovino y las luces; Antígona meciéndose en la sogas (**manos de Ana Yovino**), Antígona abriendo la puerta del Hades para

enterrar a Polinices (**manos de Ana Yovino**), Antígona apresada (**manos de Ana Yovino**), paredes de la cueva (**manos de Ana Yovino**), Creonte colérico (**manos de Ana Yovino**), aparición de Tiresias (**manos de Ana Yovino**) el adivino que advierte a Creonte el enfado de los dioses por la injusticia.

Creonte, guardia, mensajero, adivino, hermana menor de Antígona –Ismene–, Hemón –hijo de Creonte y prometido de Antígona–, queja del pueblo, polifonía de voces con que Ana Yovino desovilla la tragedia que repone este clásico de Sófocles que enfrenta dos aspectos fundamentales: el cumplimiento de leyes, representadas por decretos del Rey, y leyes de dioses; ambas basadas en un deber ser, que refiere a lo público –el pueblo– y a lo privado –el deber familiar.

El cuerpo insepulto de Polinices, objeto que detona la crisis, pone en juego decisiones, juicios, discernimientos, elecciones que reponen una maquinaria de eventual cambio en el rol de la mujer y el impacto de su determinación.

“Qué tiempos serán los que vivimos, que es necesario defender lo obvio.”, dijo Bertolt Brecht; qué es lo obvio en esta obra: tanto Antígona como Creonte delegan la razón en la divinidad, la diferencia antitética está en las intenciones; Antígona del lado de la compasión, por mandato divino; Creonte del lado del poder, también por mandato divino. A los ojos de nuestra época: una mujer empoderada que pone en juego la vida, voz y acción; en Sófocles un rasgo de provocación, mujer contra el poder, ambos esgrimiendo las razones de la divinidad.

Excelente texto de Sófocles con artificios poéticos que halagan el oído, acompañado de recurso como instantáneas; estética despojada y profunda identificación entre personajes y actriz que representa esta compulsa alegórica entre el poder del pueblo y el de la monarquía como derecho divino mediada por el relato. Enorme potencia actoral de Ana Yovino.

#teatrocaba #teatroindependiente #teatrooff
#teatroalternativo #teatroargentino
#teatrobuenosaires #teatro #dramaturgia #CELCIT

Ficha Artística/Técnica

Unipersonal:Ana Yovino

Fotos:Soledad Ianni

Diseño cartel:Agustín Calviño

Musicalización y diseño de luces: Carlos Ianni

Escenografía y vestuario: Solange Krasinsky

Dirección:Carlos Ianni

Moreno 433

Ciudad de Buenos Sin intervalo

Duración: 60 minutos

Este espectáculo cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro

CELCIT. Temporada 2006-2007-2013-2014

Aires, Argentina

Tel: 4342-1026

<http://www.celcit.org.ar>

Sábados 19:00.

Aurora Trabaja, de Mariana de la Mata, dirigida por Leonor Manso, por Ana Abregú

Espectáculo comisionado por Gladis Contreras y Jorge Dubatti, resultado de la Convocatoria de Proyectos Escénicos del TNC para CABA y Gran Buenos Aires Temporada 2023-2024, con la participación en la curaduría de Alejandra Darín, Alfredo Badalamenti, Beatriz Lábatte y Agustín Serruya.

Por Ana Abregú.



*Todos los objetos de la razón
e investigación humana pueden,
naturalmente,
dividirse en dos grupos,
a saber: relaciones de ideas y cuestiones de hecho.*

Atmósfera setentera, la escenografía abigarrada, apretada; orden y desorden, profusión de objetos que establecen la época y el anarquismo de las cosas que se acumulan cuando se vive demasiado tiempo en un mismo lugar y lo estatizan en el tiempo. Espacio de confrontación con el agobio de la estrechez, sofocación en sentido figurado y real, como si se quisiera llenar con objetos la vida. Por momentos refugio para almas desvalidas que han confluido; Aurora (**Paloma Contreras**), dos niños con capacidades diferentes (Juan Garzón, Mariano Garzón) de los que cuida –sin que se sepa cómo llegaron a la casa.

La escenografía me remitió a la puesta en escena de Ana Frank, *The Diary of Anne Frank*, Thesis Project, Mason Gross School of the Arts, dirigida por Amy Saltz; que no es difícil asociar al ambiente de esta puesta. Hay bruma espesa –como el humo de los incendios nazis que invadían la buhardilla de Ana.

La anciana (**Ingrid Pelicori**) está en papel, mientras el público ingresa a la sala, así como los niños, que están con una TV a tubo, con videojuegos del tipo ASCII; el sonido de los juegos se mezcla con el sonido ambiental, rodeados de naturaleza que acentúa la sensación de aislamiento a pesar de la impresión del consumismo, e incorpora un dispositivo que sembrará un extrañamiento: el sonido remite al imaginario de naves espaciales, así como los sonidos repetitivos –sonsonete de fondo–. El Loro (**Gabo Correa**) – el jefe de Aurora– merodeado entre los árboles.

La anciana teje, mientras tararea, mueve la boca, canción con cadencia que asimila la cuenta de los puntos; teje como Penélope, como en espera, tejido interminable; tan extenso que puede salir al exterior y un extremo quedar dentro de la casa como un cordón umbilical que se desenrolla y la mantiene unida a la casa. Relata sus sueños – pesadillas– que incorpora el fuego en la descripción y hará referencia a que "algo", imprime en el pasto un sello,

marcas, y la casa incendiada –descripciones de la época, en auge con las apariciones de OVNI.

Aurora trabaja en una gasolinera a la orilla de una carretera; desde la terraza de la casa puede ver la carretera y el bosque, su atención vuela hacia los ciervos, carne de cacería para turistas; cazados, lastimados, abusados, usados para la foto; un paralelo con el despotismo que Aurora sufre, por parte de su jefe y de los turistas. Los diálogos entre Aurora y el jefe, El Loro (**Gabo Correa**), sugieren "visitantes", en un doble sentido, que podrían "quedarse"; homología inquietante entre visitantes extraterrestres que vienen a invadir, o turistas a cazar.

Aurora presencia una escena que bien podría ser tanto una nave llevándose ciervos, los ve flotar hacia un luz lila, como podría estar describiendo a turistas cazándolos e introduciéndolos en un camión de congelamiento –luz fría o azulada–, lo que sugiere, también, actividad ilegal de caza de carne de ciervo; la ambigüedad permite reflexionar sobre los deseos de Aurora, sin explicitar que necesita ser defendida de su presente de abusos: o abducida o muerta; recortada contra el cielo azul, mirando hacia un horizonte limitado –analogía de los ciervos cooptados por la luz azul–; desde allí "escribe" su diario, nos cuenta su circunstancia. Las características simbólicas del ciervo, de regeneración, piedad y longevidad, relacionado con la independencia, la purificación y la espiritualidad parecen ser cualidades que Aurora expresa; animal protector, mancillado por la crueldad del jefe de Aurora y los "turistas".

Formas polémicas en el sentido de cuidados y responsabilidad, Aurora tiene un arma con la que fantasea matar a sus perseguidores, a la vez, el relato de los deseos se imbrican con la vida de venados, que nunca refieren a la libertad, pero la metaforiza sin nombrar; las palabras que faltan: libertad, extraterrestres, secuestros, violación, se diseminan en el espectador; aislada, cuidando sin ser cuidada –la anciana la impulsa a "trabajar" y no desobedecer al jefe o resistir–, su mundo de deseos se ve restringido a lo que ve: el horizonte de árboles, la carretera, los vehículos que transitan, los ciervos.

Mientras Aurora esgrime la necesidad de usar un arma real, la anciana maneja el arma de las palabras: la queja, la forma a la que se refiere a los niños; se excusa en la necesidad de la supervivencia inestable, los años, la debilidad; la parestesia, la sensación de hormigueo – también síntoma de abducidos, como las pesadillas reiterativas–; teje y vende el producto que en contraste con el ambiente sofocante, la extensa bufanda, y pullover ya realizado de diversos colores. Los colores, como de rejunte de ovillos, a rayas; o intento de introducir el arcoíris dentro de la casa; y a la vez, el vínculo con la casa –como cuando el astronauta de mueve al exterior y se mantiene unido a la nave por un cable.

"Los objetos son la voluntad en cuanto se ha hecho representación y el sujeto es el correlato necesario de todo objeto", dijo Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*.

Aurora y familia, como los objetos, en el mismo lugar, ideas y hechos inamovibles; como si no se pudiera salir de algunos términos, vocablos, relato, "elección originaria del ser", diría Sartre.

"La única verdad relevante sobre la creencia es que no podemos salir de ella", Michael y Knapp; refiere a mi interpretación de esta puesta en que la intervención de luces, sonidos y relatos me condujo por diacrónicos sistemas de significantes.



Escenario de *The Diary of Anne Frank*, Thesis Project, Mason Gross School of the Arts.

#teatrocaba #teatroindependiente #teatrooff
#teatroalternativo #teatroargentino #teatrobuenosaires
#teatro #dramaturgia #teatro #teatroCervantes

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Autoría: Mariana De La Mata

Actúan: Paloma Contreras, Gabo Correa, Juan Garzón,
Mariano Garzón, Ingrid Pelicori

Músicos: Pablo Jivotovschii, Ariel Polenta

Diseño de vestuario: Mariana Seropian

Diseño de escenografía: Laura Copertino

Diseño sonoro: Pablo Jivotovschii

Música: Pablo Jivotovschii

Voz: Nadia Larcher

Diseño De Iluminación: Verónica Alcoba

Entrenamiento actoral: Jimena Garcia Bal

Mastering De Audio: Martín Chebli Murad

Asesoramiento artístico: Mónica Paixao

Asistencia de escenografía: Juan Cruz Santangelo

Asistencia de dirección: Esteban de Sandi Sansiviero

Producción: Nadia Crosa

Dirección De Video: Mariela Bond

Dirección: Leonor Manso

La última sesión de FREUD de Daniel Veronese por Ana Abregú

La última sesión de Freud de Mark ST.
Germain- Dirección de Daniel Veronese por
Ana Abregú



1939, vísperas de la Segunda Guerra Mundial, el Dr Sigmund Freud convoca al escritor, crítico y catedrático de Oxford C.S. Lewis a un debate sobre la existencia de Dios; el objetivo parece ya recorrido, pero hay un bosque, no hay que quedarse en el árbol.

*La unidad es la variedad,
y la variedad en la unidad
es la ley suprema del universo.*

Isaac Newton

Por [Ana Abregú](#).

El Dr. Sigmund Freud (Luis Machín), convoca al profesor C.S.Lewis (Javier Lorenzo), prominente catedrático de la universidad de Oxford, en Inglaterra – donde se encuentra Freud, exiliado de Alemania prelude de guerra–, para tratar temas que asedian al famoso psicoanalista; el sorprendido Lewis, acude aunque, como el culpable que confiesa antes de ser acusado, declara que ha escrito denostando al "viejo", por sus ideas contrarias a Dios.

Freud manifiesta que no ha leído el libro, ironías sutiles que comienzan con la gestualidad de Machín, que sorprenderá durante toda la obra, la personificación de Freud que ya tenemos instalada por la reificación del imaginario sobre el famoso psicoanalista, los temas y pensamientos que no serán la cuestión principal, sino quizás, la excusa.

El escenario, como refiere Freud, el de un coleccionista –palabra que usa el psicoanalista, ante la extrañeza de Lewis por la profusión de figurillas–, tanto en el escritorio como bibliotecas, se puede ver que hay todo tipo de estatuillas de entidades consideradas dioses o divinidades, tanto de mitos como de circunstancias históricas, Hermes, Buda, Akenatón, Adriano, faraón Keops –esfinge–, Venus, Bastet, etc.; la variedad anula el objetivo del telos, del casual o tendencia; lo que las une, no es el arte, sino lo que representan, que instala las relaciones conceptuales entre el significado de la "colección", y la afición; la elección de los objetos –que Freud confiesa buscar por el mundo–, coloca la búsqueda, como una fuerza que pone en tensión la Transestética de Baudrillard: revertir la función del objeto como arte, y preponderar el significado –quizá superioridad en relación a la inmortalidad– referir al simulacro de lo que representa el objeto con lo que simboliza ilusoriamente: la idea de deidad inmortal, que coloca el arte como cómplice de la propagación de la deificación.

Para los judíos dios no tiene representación, tampoco nombre, no se lo puede mencionar, se refieren a él con el genérico dios. Pero en la colección, tampoco hay representación de Jesucristo, la cruz o cosmogonía de

ángeles u otras entidades o signos del cristianismo, aunque entre los objetos está La Victoria de Samotracia, figura con ala sin cabeza, que no hace referencia a ángeles ya que es del período helénico de 190 a. C; el faltante coloca al dios cristiano y al judío en la misma categoría de ausencias. Y desde esta ausencia simbólica el diálogo entre los intelectuales fluye: el convertido a creyente Lewis y el ateísmo de Freud.

El diálogo, matizado de interesantes reversiones de argumentos que tanto confirman una postura como la otra, con un inconsciente que resulta en vibrar a través de las cosas; Freud dirá que los objetos son verdades, contradiciendo la subjetividad que la elección evoca, que para Lewis es significativa, y en apoyo de su concepción sobre un ser superior, en su caso el dios cristiano; mientras Freud intenta desarmar la vocación utópica del significado para reducirlo a afición, negando el nomadismo acotado de la representación de las estatuillas; se introducen en diferentes puntos de vista sobre la existencia de dios, recorriendo argumentos sobre la volubilidad del valor de la vida; la ingente defensa de Freud sobre la inexistencia de un dios se ve reforzada por su estado de salud: tiene cáncer de boca; la enfermedad como vehículo visual que interviene en las contradicciones sobre un ser "que cuida", las interrupciones tortuosas que impone la dificultad para hablar, realidad sin abstracción que carga sus consecuencias, la dificultad del órgano que interfiere: la lengua, la palabra; la enfermedad, la fuerza superior que la cancela.

Las referencias visuales son múltiples, Lewis relata un traslado en un sidecar, descripción que Freud repone con ironía por colocarse en posición fetal, disminuido, en vez de manejar el vehículo, que refiere a dejarse controlar, en vez de conducir –metonimia de cederle a la religión el control de su estar–; al mencionarlo por primera vez, Freud está parado, Lewis sentado, hay una instantánea entre superioridad de argumento en referencia a la ubicación de los actores y posición sentado-parado, Freud mirando desde arriba, Lewis desde abajo; pero, avanzada la obra, Freud lo

menciona por segunda vez, en tono irónico, es Freud el que está sentado en su sillón en la misma posición reducida que describe a Lewis en el sidecar –Lewis está parado frente a la ventana, ahora la relación de alturas se ha transpuesto, como los argumentos que presentan perspectivas invertidas–; Freud agotado por la enfermedad, cáustico, resignado; a lo que se agrega la información que se escucha en la radio, que eventualmente informados por Ana desde el teléfono –Ana la hija de Freud; teléfono, pieza de la época, con manivela–, interfiere el clima de tragedia personal con la maquinaria ineluctable de la guerra; el afuera interfiriendo en la gnosis obsesiva, la intervención de un ser superior.

Alguna forma elaborada de "por qué a mí", me dejaron la impresión que ante invisible interlocutor, dios, Freud impone a Lewis el rol de defensa o convencimiento, secesión del significado de las estatuillas por argumentación igual de sólida, "verdades" en su concepción, exigiéndole despejar la vacuidad de sus no creencias.

No asistimos a una discusión meramente teológica, sino a una lógica de circunstancias, de hechos. La posición de Freud respecto al condicionamiento social, como proceso de formación de creencias y supeditación del sujeto a sus circunstancias –teoría difundida–, expresa las diferencias y el interés de Freud en el encuentro, en particular con Lewis, al que declara intelectual a la altura del planteo y que se ha convertido en creyente; a pesar de condicionamientos de nacimiento y educación que lo asimilaban en otra dirección; un desafío a su teoría; "algo" lo convirtió, escribió sobre cristianismo, se acercó a la idea de la religión como concepción de la existencia lo que ha causado impacto en Freud, casi se diría, una singularidad en la teoría de Freud que el vienés intenta descifrar; también la repetición del proceso de búsqueda, obsesiones de Freud, la "estatuilla" que no está, la ausencia que le falta a la colección; ahora indagando en los porqués de Lewis, a quien considera a su altura intelectual.

Se nombrará a diferentes escritores, entre ellos a Tolkien, amigo de Lewis, se establece con ello una especie de desbalance entre fantasía –no se nombra la obra del

propio Lewis, Las crónicas de Narnia– y realidad, que a los fines de la discusión teológica representan géneros de lo fantástico; sobrevuela el sentido de invención apócrifa con la idea de dios, pero no se toma a la ligera; "la palabra de dios", con sus actos milagrosos como método, no se discute como género literario fantástico, y es notable también, que en el lenguaje de Freud tracciona frases como «gracias a dios», o, precisamente «milagro», términos que desde su visión se toma como una "manera de decir"; que impone la potencia del inconsciente como regulador del decir, teoría de creación de Freud, sin nombrarse, de igual modo habrá referencias laterales sobre el sexo, que también se asocia a Freud y la perspectiva de época, en referencia a la moral; pero revela la potencia de las formas de las palabras para introducirse en expresiones cuyo significado refiere a "algo" superior como consecuencia de sucesos; la excelente gestualidad de Machín consuman el diálogo de sus pensamientos, más allá de las palabras con que se desliza sobre el límite con la pelea por la forma de decir –el inconsciente lo traiciona–; Machín corporiza a Freud de manera notable, no hace falta que acompañe con argumentación en palabras, la gestualidad de los ojos, las manos, el cuerpo, la vacilación al caminar, las circunstancias de la enfermedad que produce el sangrado en la boca, el detalle de las manos, los dedos, que ya es como un significante en sí; una actuación que bien acompaña el partenaire, Javier Lorenzo, que no se deja ganar por lo que la realidad de Freud afronta; su fe, inamovible.

Muy interesante el escenario en cuyo foco central un ventanal deja pasar la luz del día, las escenas y sus sombras, y contraluces reconstruyen el perfil de sugerentes imágenes, como cuando Lewis se queda de espaldas al público, inmóvil y replica un cuadro de Magritte, el hombre reconocible dentro de un contexto alterado, el pensamiento vuelto cosa –el enigma del ser frente a la adversidad, de espalda a la mirada del espectador–, el hombre a contraluz; que tendrá su correlato en otra escena, al final, que prefiero no revelar.

Así como el diván, en donde se alternarán roles entre ambos, y el método de reposición de la niñez o traumas infantiles que pudieran explicar el sistema de creencias.

Mientras se da esta esgrima de argumentos, el discurso de Chamberlain sobre el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, pidiendo a Dios que los proteja produce un efecto de perspectiva social, frente al hecho de la guerra, la contingencia en relación a hechos monumentales: la muerte; dios como esperanza; Freud, apaga la radio cuando aparece música, confiesa que le produce una emoción a la que no puede poner nombre y no controla, lo que revela su necesidad de respuestas y de no dejarse llevar por la conmoción inexplicable y –en mi opinión–, clave de por qué no se deja ganar por la experiencia espiritual de la religión, que es del tipo de emotividad espiritual que produce la música; estos factores externos, como las llamadas de Ana, la enfermedad, los simulacros de la guerra biológica –tanto Freud como Lewis en su portafolio, cargan máscaras antigás– forman un sistema con un horizonte de expectativas que deja en claro que la obra no trata sobre un final, o disquisiciones ya recorridas sobre la existencia de dios, ni sobre la situación, ni sobre si habrá algún corolario para el debate que se plantea, sino que asistimos a una experiencia emocional, transmutación de época y un Freud carnal, real, gestual; compromiso estético, ritmo, producción de representación como prioridad por sobre la expresión ideológica, filosófica, con plenitud en los detalles argumentales que se revierten tanto para una tesis como para la otra; la progresión emocional que reajusta sus términos produce un estado de estupor que no se cancela con el aplauso, ni con el fin de la obra.

Asistí a una experiencia sensorial que, como la música que perturbaba a Freud, ha requerido de esfuerzo por levantarme de la butaca hasta emerger de la atmósfera y conmoción emocional e intelectual que proveyó la fórmula Luis Machín, Javier Lorenzo, Daniel Veronese.

[#teatrocaba](#) [#teatroargentino](#) [#teatrobuenosaires](#) [#teatro](#)
[#dramaturgia](#) [#teatropicadero](#)

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Autoría: Mark St. Germain

Versión: Daniel Veronese

Actúan: Luis Machín, Javier Lorenzo

Diseño de escenografía: Diego Siliano

Diseño de luces: Marcelo Cuervo

Fotografía: Nacho Lunadei

Supervisión de vestuario: Laura Singh

Asistencia de dirección: Adriana Roffi

Producción ejecutiva: Luciano Greco.

Producción general: Sebastián Blutrach

Dirección de Producción: Sebastián Blutrach

Diseño gráfico: Diego Heras

Prensa: SMW

Comunicación en redes: Bushi Contenidos

Dirección: Daniel Veronese

Clasificaciones: Teatro, Adultos

TRUCO de Gonzalo San Millán por Ana Abregú

(se publicó en: <http://www.puestaenescena.com.ar/2023/12/truco-de-gonzalo-san-millan-por-ana.html>)



Dramaturgia y dirección de Gonzalo San Millán. Obra de Compañía La Lobo con integrantes son de Rosario, Villa Nueva, Guillón y Bahía Blanca. Estrenada en 2022, la propuesta ofreció una primera temporada en Cooperativa El Perro (CABA), funciones en El Chalet Hereje (Villa María, Córdoba) y actualmente, se presenta en Animal Teatro (CABA).

*Noche, fabricadora de embelecos,
, imaginativa, quimerista,
que muestras al que en ti su bien
conquista los montes llanos y los mares secos;
habitadora de cerebros huecos,
mecánica, filósofa, alquimista,
encubridora mil, lince sin vista...
Lope de Vega*

Por [Ana Abregú](#).

Epígrafe de Lope de Vega, como comienza esta obra, un poema de Lope de Vega, *Esto es amor* “Desmayarse, atreverse, estar furioso,/áspero, tierno, liberal, esquivo,/alentado, mortal, difunto, vivo,/leal, traidor, cobarde y animoso...”; parece encajar en la condición del narrador, ([Laureano Lozano](#)), con lo que abre un procedimiento de cuarta pared, en la que parece una bitácora del proceso de representación; el narrador entrará y saldrá de la historia personal de una pareja; relato homodiegético que colocará en tensión el corte realista y la ficción.

La obra hablará del amor, de las formas quizás, y la sensación de saltos e interrupciones articulan con el proceso de crear, crear lo que dirán los personajes, la imaginación activa del creador, los estímulos de la música, las referencias a trama e identidad de género, intromisión de la política en la importancia del mundo narrado.

El argumento, por momento inconexo con anacronías, singulativo anafórico, resulta en una narración de la ficcionalidad narrativa, qué es importante destacar, cómo hacerlo, qué involucra la intromisión de la voz narradora y hasta la especulación del efecto usando prolepsis. Cuándo se es personaje, testigo, narrador y el intercambio de roles entre personajes principales y secundarios.

La pareja Lila ([Renata Moreno](#)) y Augusto ([Aimé Lezcano](#)), traspasarán la relación amorosa en las diferentes fases, el descubrimiento del amor, la convivencia, la intromisión de una actualidad compleja, la situación política, los discursos cruzados, celos, ambiciones.

Truco, el título de la obra, deja una señal muy precisa sobre las contradicciones del amor y la vida en general, refiere al juego, pero a su característica principal: “para ganar hay que mentir”. La vida –el amor –es como el Truco.

Hay gestualidades que remiten a diferentes medios de producción, como a la de cantantes, al Stand up, a la tribuna de discursos; la temática refiere a los puntos de vista desde los que los personajes en su rol, perciben la relación amorosa y la intervención del mundo exterior que impacta

desviando las suposiciones, propiciando los desencuentros que serán discursos, declaraciones, cuerpos, baile, a veces ironía, a veces sarcasmo, a veces dirección de diálogos y ubicación escenográfica.

El escenario, una mesa móvil, sillas, vestuario, sillón desvencijado, teclado, el abanico ecléctico que a veces funciona como obstáculos entre los personajes a propósito de destacar espacios verticales, cuando necesitan subirse a la mesa, o sentarse en la misma silla para molestarse entre los cuerpos pero imponerse, rechazarse o reconocerse entre sí, como suele suceder en las parejas en diferentes momentos de la relación; o micrófono para hablar al espectador.

Los naipes de juego del truco se introducen ordenadas, una propuesta del juego y la representación de los puntos de vista se convierten en mimesis de los comportamientos y en la interpretación o rechazo del otros y a revelarse a sí mismos, el amor como ese juego, ventajas y desventajas de comprender cuándo la mentira es ganar, el juego amplifica la personalidad de cada uno, las ideas sobre sí mismos, la necesidad de penetrar las conciencias ajenas de manera indirecta; lo que se propone como ocio o entretenimiento desde el arte de reinventar al otro como se desea que el otro sea. Del mismo modo se usará la comida, o su ausencia con recursos de metalepsis entre las diferentes formas de expresión, letras de canciones, recitación, introspección, los naipes en la escena se irán esparciendo, como metáforas de la disolución de relaciones, de sentimientos, de situaciones.

El narrador, como montaje de las funciones de Gérard Genette atraviesa la escena, cuenta la historia; organiza la articulación interna del texto, por momento hasta describe las acciones, lo que piensan, lo que hacen, la función comunicativa: diálogo, sentimientos, razones, testimonio del origen y diferentes interferencias en la pareja, incluyendo recuerdos y asuntos íntimos, ideológico, explicativo o justificación sobre el desarrollo de la acción, usando diferentes expresiones: baile, música, voz, traslación de elementos del escenario.

Una obra que abre interrogantes, diálogos con intertexto de algunas poéticas de la vanguardia, metáfora en la era de la Inter(ferencia)net, discontinuidad de discursos de las dificultades y tensión entre la individualidad, y esa cosa que es el amor que parece necesitar disolver identidades para poder sobrellevarse.

[#teatrocaba](#) [#teatroindependiente](#) [#teatroalternativo](#)
[#teatrooff](#) [#teatroargentino](#) [#teatrobuenosaires](#) [#teatro](#)
[#dramaturgia](#) [#animalteatro](#)

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Texto: Gonzalo San Millan

Actúan: Aimé Lezcano, Laureano Lozano, Renata Moreno

Vestuario: Laureano Lozano

Iluminación: Laureano Lozano, Gonzalo San Millan

Fotografía: Juan Chazo

Diseño gráfico: Juan Chazo

Dirección: Gonzalo San Millan Duración: 55 minutos

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

ANIMAL TEATRO

Castro 561.

Capital Federal - Buenos Aires – Argentina.

Entrada: \$ 3.500,00 - Domingo - 19:00 hs - 05/11/2023
y Del 26/11/2023 al 03/12/2023

[#teatrocaba](#) [#teatroargentino](#) [#teatrobuenosaires](#) [#teatro](#)
[#dramaturgia](#)

LUISA de Luciana Cervera Novo por Ana Abregú

(Publicado

en:

https://www.metaliteratura.com.ar/index.asp?pagina=notas.asp&con_codigo=491&titulo=Luisa%20de%20Luciana%20Cervera%20Novo%20por%20Ana%20Abreg%C3%BA&fbclid=IwAR3BLg9COC51JpVZyTq1A3FAwwotQ6rByeH_8lhPOg83_dLLQvVd35Y)



Homenaje a la bisabuela de la Dramaturga, Luciana Cervera Novo, presentada en CABA, Completo teatral Ítaca, Humahuaca 4027, CABA. Integrante del Grupo Matrioshka. Esta historia es nuestra historia.

“Queríamos reconstruir nuestro hogar, eso era todo. Habíamos perdido nuestro antiguo hogar, lo que significa perder la familiaridad con el mundo y habíamos perdido nuestro oficio o trabajo, lo que significa perder la sensación de que éramos útiles para el mundo. ”

Hannah Arendt.

Por [Ana Abregú](#).

Luisa ([Luciana Cervera Novo](#)) hace tintinear una bolsa de tela, extrae el contenido: un botón. El oro de las mujeres

de 1930 que cosieron la extensión entre la patria de nacimiento, España, y la Argentina del auto exilio; géneros textiles, música, campanadas, resonancias del mundo femenino con el que Luisa recompone su historia, que es la historia de las mujeres que migran, con hijo de padre desconocido; Luis, recién nacido, y que se acomodará en un mundo personal que para la época es reducido al hogar.

En el nuevo mundo, Luisa, junto a su hermana, verá crecer a Luis, se unirá a una relación con un hombre, con quien tendrá dos hijos más. La gestualidad de Luisa, es la gestualidad de la profesión, es costurera, el ámbito de la metáfora en los lienzos y las formas, rectángulos, triángulo blanco; las historias de vidas, las luchas, y el protagonismo de las mujeres, fuerza motora y de contención; la mujer, institución tribal y social a la vez.

El tiempo dará saltos al son de un crótalo, instrumentos de percusión, que se usa para marcar el tiempo de una pieza musical y en esta obra, el tiempo de vida; instrumento diófono que produce una sensación vibrátil; mientras Luis crece, en la actitud corporal y rostro de Luisa; la síncopa temporal está dada por la ejecución de los diferentes instrumentos que ejecuta [Agustín Mulet](#), presente durante la performance y hará la veces del transcurso del tiempo como una presencia humana, silencio y sonido a la vez, voces en Off ([Taty Almeida](#), [Matías Bertiche](#)); musicalizando con taconeo —que remite al flamenco, al cante jonto, tango, milonga, entre otros—, guitarra, cajita musical, introduciendo al otro personaje de la historia: la nostalgia.

Luisa, protagonista, no sabe leer, pero creó otro tipo de lenguaje, el de la experiencia, el “cuento que debe contar al hijo”, porque la historia acaecida obtura el presente; Luisa narradora, entrando y saliendo del presente de narrar al pasado narrado; diálogo homodiegético con el que podemos reproducir las circunstancias y situaciones del entorno familiar; con la precondition política de su pasado, niña embarcada por estar embarazada; el abuso en una categoría que implica el exilio para deshacerse del hecho, sin conciencia del significado de reparación que instala la culpa existencial que subsume a las mujeres a un conformismo en

un automatismo de criar, servir, como motivaciones del dispositivo obligatorio que le toca a las mujeres. Obligaciones sin derechos, o conciencia: Luisa está juntada, no “necesita” casarse, no comprende que la Pensión es un derecho y lo descarta sin objeciones; el choque cultural con Luis, comunista, que irá incluso a Rusia a formarse, produce una ruptura de contacto entre las realidad de Luisa, la bisagra del tiempo en que los derechos de las mujeres y los trabajadores, son síntomas que empiezan a instalarse en la sociedad; mientras ella vive entre el susurro corpóreo de la máquina de coser, y su experiencia de vida; cosas y sustancia de palabras, la ontología social de las circunstancias de su propia historia.

El escenario reconstruye, con utilería sugerente, la situación de viaje en el barco, el relato mecido por el mar, las circunstancias azarosas; la máquina de coser, un artefacto interesante que permite reproducir el gesto de girar la rueda, mover el pedal el ruido sincopado –la máquina de coser es uno de los símbolos del comienzo de la era industrial, bisagra de época en muchos sentidos–, cuyo componente más importante es la gestualidad física de la actriz, las manos en la máquina, los pies en el pedal, el costurero donde se guardan los botones y el rosario; detalles que componen la capacidad de Luisa de adaptación y a la vez la reproducción de objetos con los que creció en España; gestos y estéticas que aportarían su impronta en la configuración del ser argentino.

La obra establece un hilo conductor hacia la realidad actual, de las mujeres, de la política; una obra que abre su sentido hacia la subversión teatral como valor crítico, acerca de la viabilidad dialéctica del pasado como referente del presente.

Memoria y actualidad en esta sensible puesta de Natalia Pascale, directora, y la reconstrucción histórica con detalles y gestos sutiles que conmueven y dejan flotando asuntos concretos sobre la justicia, la ética, la épica, la actualidad y la condición autóctona de la biografía y una filosofía de vida que porta en los genes la actriz.

[#teatrocaba](#) [#teatroargentino](#) [#teatrobuenosaires](#)
[#teatro](#) [#dramaturgia](#) [#ComplejoTeatralItaca](#)

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Dramaturgia: Luciana Cervera Novo

Actúan: Luciana Cervera Novo

Voz en Off: Taty Almeida, Matías Bertiche

Diseño de vestuario: Anita Figueroa

Diseño de escenografía: Ayelén Betti

Realización escenográfica: Ayelén Betti, Daniel Betti

Realización de vestuario: Anita Figueroa

Músico En Escena: Agustín Mulet

Video: @fiero.fuego

Música original: Agustín Mulet

Diseño De Iluminación: @fiero.fuego

Fotografía: @fiero.fuego

Diseño gráfico: Ayelén Betti

Asesoramiento musical: German Fernandez

Asistencia de dirección: Soledad Ayardi

Producción general: Grupo Matrioshka

Dirección: Natalia Pascale

La VIS Cómica de Mauricio Kartun por Ana Abregú

[Puesta En Escena](#) Diciembre 05, 2023



Cuatro premios ACE, y diversas representaciones en otras tantas salas, hacen de esta obra una de las más esperadas en las diferentes reposiciones. En la que presenciamos, el protagonista: Horacio Roca. Memorable. En el Centro Cultural de la Cooperación.

Por [Ana Abregú](#).

*El hombre sufre tan terriblemente en el mundo
que se ha visto obligado a inventar la risa.*

Friedrich Nietzsche

Vis como sustantivo, fuerza, potencia “vis a vis”, cara a cara, y “cómica”, que acomoda el significado a la inspiración súbita de una persona

para hacer reír, sinónimo de “veta cómica”; cuyas dobles acepciones son como un *a priori* de lo que la obra presentará: múltiples interpretaciones semánticas, entre otros valores.

Obra con cuatro actores que darán cuenta de las jerarquías –el cara a cara, vis a vis– del poder y la política transversal a las épocas, desde las perspectivas de artistas en el género más antiguo: cómico, el lenguaje de la excentricidad cultural.

La acción transcurre en la época del Virreinato, Angulo, el malo, (**Horacio Roca**), dueño de una compañía itinerante se embarca desde España al “nuevo mundo”, arrastrando a Ignacio (**Luis Campos**), vate, escritor, dramaturgo, guionista y financista de la aventura; Doña Toña (**Stella Galazzi**) esposa, vestuarista, conciencia y Berganza (**Cutuli**), perro, y narrador, recalando en el Puerto de Buenos Aires –las be, bandidaje, barro, bergantines, Barataria, borrachos.

Al estilo de **Mauricio Kartun**, diálogos, historia, relatos, homenaje a escritores, textos, obras musicales conformarán un poliedro de significantes con recursos del teatro, literatura, poesía en roles dobles entre actores, personajes, polisemia que remiten al recorrido de la evolución del teatro de diversas épocas.

Se hará referencias a imaginarios instalados, la obra de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* así como recursos escenográficos.

La obra comienza con Berganza, narrador que habla con el público, rompiendo la cuarta pared, y a su vez perro de la compañía; expone los recursos del teatro, así como literatura; lo que se dice, por

qué se dice, introduciendo el personaje relator de los recursos del teatro, además de narrador de los acontecimientos; le asigna a la puesta una estrategia de contención que pone en plano las contradicciones de las situaciones; hace concreto el lenguaje, el artificio de la función y características de las escenas; con un sentido comunicacional, pero a la vez sarcástico que habilita las expectativas hacia la interpretación referencial: el mismo teatro; mientras que los personajes revelarán el continente articulando las paradojas de los roles: Angulo, el malo, actor, director, embaucador, sumido en la “lógica del mercado”, con la habilidad de colocar los discursos dentro de un sentido o el contrario, según conveniencia.

Doña Toña e Ignacio, instalarán “el derecho” de los discursos de Angulo, el malo, el individualismo en la intención y no deja de ser una reflexión de las pocas opciones de las mujeres, e incluso del dramaturgo que financia la expedición con el único propósito de «estrenar»; se dirá a sí mismo poeta; que colocará sus aspiraciones y su espejo en Góngora –que porta el título del mejor poeta español de Siglo de Oro–, así como Francisco de Quevedo–el “Anacreonte español”, poéticas del conflicto; alegría, hedonismo y la relación con la sociedad y el estado y sus reformas–, auge durante el descubrimiento de América, la España literaria que abandonaba el grupo.

Doña Toña, a la manera de Isadora –notar que el dramaturgo se llama Isidoro– personaje de *El letrado desengañado*–González del Castillo, Sainete– colocará las intrigas de Angulo, el malo, en la medida de la realidad y revela sus intrigas.

Ignacio –también en apoyo de Doña Toña, expone las falsedades de Angulo, el malo; apoyo en diversos sentidos– proviene de la escuela de escritores que componían romances, poemas satíricos y religiosos, décimas y letrillas, sonetos amorosos y filosóficos en piezas teatrales; y podrá encontrarse en la obra los guiños a estos modelos, atravesados por alegorías musicales, morales, políticas.

Permanentemente se exhiben gestos del posmodernismo, la metateatralidad y gesto de los actores que se posicionan fuera y dentro de la narrativa, según el apuntador, narrador, Berganza, quien funciona como componedor, revelador, e incluso juzga y presenta al espectador detalles que los personajes ocultan en su doblez, propósitos y efectos.

La obra abreva en géneros populares y, a la vez, se apropia de modelos renacentistas: en esa articulación Kartun reconfigura el lenguaje aplicando del barroquismo por un lado, y el lenguaje bizarro –en el sentido de la RAE: generoso, lucido, espléndido– y se reconoce el gesto del modernismo, que tensa la relación hacia y desde la tradición del lenguaje moderno del teatro que revela sus recursos de producción como parte de los procedimientos narrativos y que asume a Góngora como predecesor, leído en línea con Stephan Mallarmé, como base separada del reflejo o copia de la naturaleza y la vida, escrita por fuera del momento de inspiración y tomando elementos Cervantinos; Berganza, el perro –personaje de *El coloquio de los perros*, de Cervantes–, entre otras referencias, como la ínsula –término que usa

Cervantes en el texto, como metáfora de isla en el sentido que se empleaba en los libros de caballería; el artificio establece una relación con el sentido cervantino: una fantasía salida de lo “real”–Barataria de “*El ingenioso...*”, que remite a la situación en que Angulo, el malo, cree que “ha tomado el poder”, como Alonso en Barataria.

El humor se apoya en los juegos semánticos, alusiones, rimas, incluso al nombre y figuras estilísticas que establecen el modo en que la noción de las perífrasis se convierten en argumento para sustentar lo mismo que se afirma en un sentido, en el opuesto, desde el punto de vista moral: el lenguaje desnudo en su utilitarismo y a la vez en el carácter opuesto, el arte, el cifrado poético.

La obra se presenta como una especie de Sainete, donde la anormalidad y la normalidad invierten sus relaciones; la ambición y necesidad impone sus circunstancias. Estos “cómicos de la lengua”, eslabonan situaciones quiméricas en momentos y geografía quimérica, en el sentido que no cubren las expectativas que se habían formado; la condición factual le da sentido al lenguaje subvertido y deslumbra con el desarrollo de las circunstancias; las operaciones lingüísticas jerarquizan la obra.

El desarrollo verbal podría alinearse hacia los sainetes que basan primordialmente su gracia y desarrollo en las palabras.

El diseño del vestuario es interesante y toma su protagonismo en los roles de Angulo, el malo, según actor, según director, según funcionario del virreinato y caracterización de la época, peluca francesa, el protocolo de la corte; vestuarios que

confluyen según las opciones de interlocutor: la compañía –el carromato–, el virreinato –la corte; la dinámica circulante de roles, el itinerante y construcción de la realidad como escenario.

Angulo, el malo, cuenta con un espectáculo opcional, una cautiva, esclava, que usa tanto para exhibir de “cacatúa parlante” –oscura o indígena– como amante; la situación y contexto de la cautiva atraviesa la obra como un sistema de referencias de época, la yuxtaposición moral aumenta la tensión en la resolución que evidencia una normalidad forzada, y objeto a su vez, de pertenencia, se dirá a sí mismo que tener una esclava le da estatus al poseedor; no se puede dejar de ver la referencia al poema de *La cautiva* de Echeverría, en un sentido cultural, donde se dramatiza la situación misma de la esclavitud; lejos del sentido norteamericano de la posesión para quienes la cautiva es expansión, ocupación; para Angulo, el malo, simbolismo de engrandecimiento de clase.

Los objetos de escenografía: piedras, telón de fondo, exhiben la realidad del cómico de la lengua, ambulante, errante, errabunda utilería, el efecto del nomadismo, la rotación de los géneros teatrales; como expresa Ignacio, el dramaturgo, al enumerar su atuendo: abrigo de *Fuente Ovejuna*–Lope de Vega–, toga de tragedia griega, etc., nunca una obra propia escrita por él; y que aportarán al funcionamiento retórico y alegorías a los nexos literarios del teatro y literatura, mediados por la extraordinaria imaginación de Kartun.

Notable actuación de Berganza, que no solo ladra, y relata, sino que “habla” con la armónica.

Las múltiples referencias ofrecen un momento mágico de todas las latitudes y épocas de la historia del teatro; obra reflexiva y divertida.

[#teatrocaba](#) [#teatroargentino](#) [#teatrobuenosaires](#)
[#teatro](#) [#dramaturgia](#) [#CentrodelaCooperación](#)

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Dramaturgia: Mauricio Kartun

Actúan: Luis Campos, Cutuli, Stella Galazzi,
Horacio Roca

Diseño de vestuario: Gabriela A. Fernández

Diseño de escenografía: Gabriela A.
Fernández

Diseño De Sonido: Eliana Liuni

Diseño De Iluminación: Leandra Rodríguez -
Adea-

Meritorios vestuario: Sofía Andreozzi

Meritorios escenografía: Sofía Andreozzi

Asistencia artística: Malena Bernardi

Asistencia de escenografía: Valentina
Durante, Agustina Filipini

Asistencia de iluminación: Sofía
Montecchiari

Asistencia de vestuario: Valentina Durante,
Agustina Filipini

Coordinación de producción: Federico
Lucini Monti

Dirección: Mauricio Kartun

LAS MOIRAS de Mariana Chaud por Ana Abregú

Puesta En Escena Febrero 16, 2024



La obra atraviesa los diferentes tópicos del “ser judío”, la reunión, tejer, el juego de rummy –que incluye hacer trampas–, la torta de miel (*leicaj*), etc. Precisa dirección de Mariana Chaud con un elenco que acompaña a la perfección.

Por Ana Abregú.

En la vida, los destinos están casi siempre separados: quienes comprenden no son los ejecutores, y quienes actúan no comprenden.

Stefan Zweig

Moira (μοῖρα), palabra griega, significa ‘destino’ en referencia a la existencia e incluso luego, en el infierno.

Controlaban el destino y vida de cada ser humano desde el nacimiento hasta la muerte, y aún después en el Inframundo, el Hades.

Tres esposas de rabinos están en la reunión de los miércoles –las Moiras–, en la tarea de encontrar esposos a las mujeres de la comunidad; hacen y deshacen vidas y destinos bajo argumentos que tanto son ventajas como lo contrario; el objetivo es evitar la soltería de mujeres –soltera, palabra injuriada con el acto de escupir como gesto de neutralizar la desgracia de la soltería, el peor resultado.

La puesta es una combinación de procedimientos del teatro de sombras, manos, muecas en caras, movimientos extendidos de los cuerpos; iluminación que destaca las poses que acentúan la exageración de magnitud y exacerbaban el drama; vestuario que representa una estética en el imaginario sobre la moda de las mujeres judías casadas, peluca, cuellos cerrados, medias, que dan la impresión de reproducción de realidad aumentada.

El mito y sus figuras evidencian la circulación del lenguaje; formas y palabras que ya tenemos en el imaginario, filosofía que antecede a los hechos; la construcción visual, aborda una trama interlúdica, a propósito de la organización de matrimonios, consensuados o no.

Hasta que interfiere lo inesperado: ingresa una joven (**Fiamma Carranza Macch**) –me reservo el nombre porque habrá un interesante juego en esa dirección–, que se rebela contra el dictamen de las Moiras, y con ella ingresa la computadora, la modernidad de la tecnología bajo el argumento que los algoritmos encuentran mejores soluciones; intenta convencer a las Moiras de su utilidad. Además de la computadora, ingresa el Dibbuk –"adhesión" en hebreo, interesante relación: intromisión de la tecnología, intromisión de un demonio–. Extraordinaria conversión de Carranza Macch entre la dulce, modesta y menuda joven en el demoníaco Dibbuk.

Dibbuk, mito judío sobre una entidad errante que toma cuerpos y pone en tensión las conveniencias; lucha por el derecho a permanecer entre los vivos, en el mundo

contemporáneo donde se niega a quedar atrapado en las tradiciones judías; los matrimonios arreglados, un sistemas que mantienen los judíos bajo la idea de solución para la comunidad y protección gregaria, en intransigencia con el advenimiento de la diversidad y convivencia con los cambios del mundo moderno; puesta en contradicción y a la vez en certezas de que el método tradicional es el mejor.

Las Moiras coinciden en que el apego de las tradiciones les ha resultado a su sociedad por milenios; cuentan con reglas y procedimientos para todo tipo de intervención que proponga desvíos. El ingreso de la computadora es planteado como un apoyo a las condiciones que dirimen entre las Moiras; como método, suelen mostrarse abiertas a las ideas e innovaciones, pero con el arte y labia que se les conoce a los judíos, logran conducir las ideas hasta encastrar en las propias y las del principio; no se puede dejar de pensar que milenios de sostenerlas no han sido por apoyar improvisaciones.

En el judaísmo no existe el mal como entidad, no le reconocen profundidad espiritual, de manera que podemos ver al Dibbuk como una urdimbre en el lábil vínculo entre drama e hilaridad y representación de un sistema precedido por las palabras, en idish, en códigos de tradición, alrededor de la importancia de unir destinos con la capacidad práctica de convertir lo negativo en enseñanza o moraleja.

Las Moiras, concentradas en el objetivo de hilar destinos, intentarán desactivar al Dibbuk con la orientación de la tradición, ritos y filosofía de la practicidad, con humor y desenfado.

La obra atraviesa los diferentes tópicos del “ser judío”, la reunión, tejer, el juego de rummy –que incluye hacer trampas–, la torta de miel (*leicaj*), la comparación entre objetivos y resultados, la importancia de las señales, la liturgia judía impresa en libros de oración, el libro azul, canciones como método de ordenar el mundo; cuestiones halájicas que serán evacuadas con el servicio de deprecación.

Me resultaron interesantes los detalles que por motivo de la decoración, podrían pasar desapercibidos como

cuando la joven ingresa, hace un gesto hacia algo que el espectador no ve; en la tradición judía, cada casa cuenta con un objeto: la Mezuzá, “jamba de la puerta”, es un pergamino que tiene escrito dos versículos de la Torá; por lo general, se encuentra en una caja o receptáculo que está adherido a la jamba derecha de los pórticos de las casas y ciudades judías. Desde los espectadores vemos el gesto en señal de respeto y beso de la joven, a la izquierda de la entrada –a la derecha de la entrada de la casa.

Al ingresar el personaje de Tamar, que lo hace vocalizando una canción, puede verse el enorme colgante en el cuello –supuse que sería para que el público lo percibiera a la distancia–, el símbolo *Jai*, de los más populares. *Jai* significa "vida" en hebreo, יָי, se incluye en joyas y otros objetos judaicos, afirmando uno de los valores más importantes en la religión judía; preservar y celebrar la vida. Una forma habitual de brindar en ocasiones festivas, es decir Lejaim, lo que significa "por la vida". La palabra *Jai* se compone con los caracteres *Jet Yod*. Cada letra hebrea tiene un valor numérico, *Jet*=8 y *Yod*=10. La suma del valor numérico de *Jai* es 18. La importancia de los números también tendrá su injerencia en la historia que se cuenta, el hecho de que los rabinos no puedan apersonarse a ayudar a las esposa refiere a un rito en el que deben estar 10 rabinos; sin importar el grado de gravedad que represente un problema, los judíos están sujetos a sus obligaciones y la practicidad para resolver. Zippe tomará el *talit gadol*, especie de manto sagrado utilizado por los hombres en el momento de la oración en la sinagoga y en la oración de *Sajarit* –la primera oración de la mañana– y por la mera intervención de los objetos simbólicos, junto con la oración del libro correspondiente, se intentará el exorcismo del Dibbuk. Desacralizar y transferir la responsabilidad a la oración y objetos es parte de la practicidad judía para sobrellevar las tradiciones sin menguar la confianza en sus efectos.

A Zippe le gusta el olor del cabello de la joven, que al ser soltera lo luce; exhibir el pelo para una mujer casada emite señales equívocas, de manera que las casadas llevan

peluca; sin embargo Zippe revela el encanto de esa libertad que extraña.

La escenografía de la casa, presenta arcos; la relación de arcos y el mundo judío se relacionan con la vitalidad económica de la población desde la Edad Media. Los arcos no sólo eran lugares de paso de peregrinos y mercaderes, sino que también se cobraba allí el peaje de paso entre Navarra y Castilla. El vigor comercial favoreció el establecimiento de población judía, esta referencia ofrece una señal interesante sobre la leyenda del errante, ahora convertido a Dibbuk, relativa a la vida del peregrinaje «Tengo 1.800 años» –nótese la relación del 18 con el *Jai*. «...tenía doce cuando nació Jesucristo [...] Cielos, qué penosa es mi ronda. Doy la vuelta al mundo por quinta vez; todos van muriendo, y yo sigo con vida ». En el siglo XIX aún se publicaban coplas y volantes con grabados del judío errante que contaban su historia. Condenado a errar por el pecado que cometió al maltratar a Cristo en la Cruz; con el propósitos de controlar, mediante historias, mezclas entre relatos orales y escritos desde diferentes orígenes, por lo que el Dibbuk es una suerte de evolución de los mitos del Golem y el Judío errante, una forma de sostener las variantes de intimidación para el observación de la congregación respecto a las transgresiones.

Los símbolos, diálogos, y el ingenio para enfrentar las situaciones más desopilantes se congregan en esta puesta. Para disfrutar en familia y promover el traspaso de las tradiciones, la historia, las épocas.

Notables destreza de cuerpos, voces, gestualidades, forman parte de este combo de humor. Zippe (**Analía Couceyro**), Tamara (**Flor Piterman**) y Ruth (**Luciana Mastromauro**), en clave de grotresco y parodia, guion de la escritora Tamara Tenenbaum, bajo la dirección de Mariana Chaud.

No deja de ser una reflexión sobre el judaísmo ortodoxo en el siglo XX.

Sesenta minutos de entretenido humor que produce el efecto hilarante aún para quienes no reconocen o saben traducir el idish.

No puedo dejar de nombrar, especialmente: «es un pots». Escribí esto riéndome.

#teatrocaba #teatroargentino #teatrobuenosaires
#teatro #dramaturgia

CARAS Y CARETAS 2037

Sarmiento 2037

Capital Federal - Buenos Aires - Argentina

Entrada: \$ 6.000,00 - Sábado - 21:00 hs - Hasta el
24/02/2024

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Dramaturgia: Tamara Tenenbaum

Actúan: Fiamma Carranza Macchi, Analía Couceyro,
Luciana Mastromauro, Flor Piterman

Diseño de vestuario: Cecilia Zuvialde

Diseño de escenografía: Matías Sendón, Ariel
Vaccaro

Realización de escenografía: Ariel Vaccaro

Música original: Ian Shifres

Diseño De Iluminación: Matías Sendón

Fotografía: Sebastián Freire

Diseño gráfico: Nicolás Galanzino

Asistencia De Producción: Loli Crivocapich

Asistencia de dirección: Carla Grella

Prensa: Antonela Santecchia

Producción ejecutiva: Gabo Baigorria, Carolina
Castro

Producción: Compañía Teatro Futuro

Coreografía: Manuel Attwell

Dirección: Mariana Chaud.

Malinche de Cristina Escofet dirección Andrés Bazzalo por Ana Abregú



La Malinche, fue una mujer indígena de origen nahua, México prehispánico antes de la llegada de Hernán Cortés en 1519. Malinalli fue hija de un cacique y creció en la región de Tabasco, en el sureste de México. En ésta propuesta, **Cristina Escofet** expone el punto de vista de Malinche, como mujer y protagonista; dirigida por **Andrés Bazzalo**. En el Teatro Nacional Cervantes.

*La historia de México es la del hombre que busca su
filiación, su origen...
En su excéntrica carrera ¿qué persigue? Va tras su
catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la
vida de donde un día —¿en la Conquista o en la
Independencia?— fue desprendido.*

Por Ana Abregú.

La historia se ha ocupado de relatar la prosopografía de Malinche (Ana Yovino), rasgos exteriores, acto y presencia; esta obra asume la intensidad de la prosopopeya de Malinche, solemnidad de su pueblo de origen, Nahuatl, sociedad espiritual con importantes ritos religiosos, observadores y adoradores de la generosa naturaleza y sus colores; Cuando llegan los Españoles de la conquista, encuentran un pueblo preparado para la espiritualidad.

La épica de Mallinalli, princesa de Paynata, es la épica de la identidad que le va confiriendo los nombres por los diferentes trances a que la somete la esclavitud, la apropiación, el abuso; la gravedad de la supervivencia; desde el barro de la sangre de las masacres a la pomposidad, ampulosidad y engolamiento de una sociedad que la reviste de apariencias para no desencajar en la altisonante afectación de la sociedad española, ahora Doña Marina, una líder por la palabra.

El rol de Mallinalli, Marina, Malinche en la historia ha dado vencedores y vencidos, su relación con el lenguaje se desarrolla por los impulsos radicales del saqueo, impacto que se enfrenta a los procesos culturales previos, donde las luchas locales servirían, convenientemente, a los planes de la conquista.

Nace la princesa Paynata y en vez de enterrar su ombligo en la tierra —que representa el arraigo a la tierra—, se le dan de comer a los chanchos el ombligo: «significa que naciste sin tiempo», afirma la Huesera. Las Hueseras, almas que componen canciones para dejar en la historia, en el viento y las memorias el devenir del destino.

La magia de la obra está en la reproducción del escenario de 1500 —cuando un 30 de diciembre nace Mallinalli—, con la cosmogonía de colores propia de las culturas Mayas y dos personajes cuyo despojado vestuario y extraordinario relato —guion de Cristina Escofet— son el marco de la atmósfera exuberante y poderosa de la arquitectura Maya y sus ritos.

Por sobre el análisis cultural, la voz de Malinche, una mujer moldeada por su rol, sobreviviente en inmersión en las diferentes producciones de representación de lo sagrado desde perspectivas e ideologías políticas que la llevan a posicionarse en un panóptico de objetivaciones, que por momentos es la épica del fracaso de las tradiciones y de la fe en contraposición al lenguaje.

Ni los hombres, ni el oro y riquezas, ni las armas, ni los ritos, fueron los protagonistas de la conquista, lo fue el lenguaje, la capacidad de Malinche de asumir, y poner en juego cuerpo, inteligencia, la evolución ontológica de su presente y coexistir con el ritmo intenso de las transformaciones y convulsión que la conquista española imprimiría al continente.

Es el lenguaje el que ha vencido y, eventualmente, favorecido a Hernán Cortés, quizás traición, quizás adaptación, Malinche, por sobre los hombres y sus ambiciones es una mujer que ha hablado, ha tenido la palabra, ha gestionado destinos.

La presencia de la Huesera (Maia Mónaco), voz, lecturas del futuro –extraordinaria imagen desde el punto de vista del hueco donde se ve el rostro de la Huesera leyendo en los granos, imagen desde los maíces; al comienzo de la obra que abre un horizonte de expectativas sobre los puntos de vista inusuales que nunca decae– imprime una atmósfera prodigiosa; las decisiones estéticas de la obra, video, música en vivo (Maximiliano Más), elevan el espíritu con la fuerza ineludible del sentimiento de lo sagrado, del dolor, de la monumentalidad en una puesta hipnótica.

El efecto de iteración, luces, movimientos, la voz de la Huesera, amplifica la proporción de épocas, el escenario como un cono atravesado en el tiempo, la perspectiva histórica en la brevedad sugerente de los códices mayas, la despojada y a la vez pródiga puesta aporta argumento y encantamiento donde se crecen las actrices con la pulsión utópica de la distancia histórica, pero en presente.

El rasgo más célebre de Malinche es el haber propiciado las herramientas para la conquista, el haber sido dueña de la palabra, lenguaje nahua, maya, español; pero,

qué pasó con ella para haberlos incorporados, qué fuerza transestética y rupturas ideológicas como la “heterogénesis secuencial” (Bruno Latour), línea de heterogeneidad, traducción, red, armas semánticas en que Malinche flota y adquiere los innumerables sistemas de signos: pasó la sensibilidad de la escritora, guionista, sublimaciones íntimas de una mujer en las interioridades de otra mujer, artífice de su historia y actora en los acontecimientos bisagra de la historia del continente; Malinche no sólo un instrumento, un artefacto, un territorio, sino una mujer; no sólo pródiga en palabras, sino también en la importancia de su intervención en coordenadas políticas fundamentales para el nuevo mundo.

El guion de Cristina Escofet nos traslada a la etopeya de Malinche, la implicancia de su fortaleza, la mujer in situ, su voz, sus demandas, sus desconciertos y la fuerza vital.

Extraordinario recurso audio visual y música en vivo, de los que dejo a la sorpresa del espectador para su estremecimiento y sorpresa y no menos protagonista que las actrices.

Una puesta memorable que no escatima en sentimientos por manifestarse en un emocionante desasosiego.

#teatrocaba #teatroargentino #teatrobuenosaires #teatro
#dramaturgia

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Autoría: Cristina Escofet

Actúan: Maia Mónaco, Ana Yovino

Diseño de vestuario: Adriana Dicaprio

Diseño de escenografía: Alejandro Mateo

Diseño Audiovisual: Lucio Bazzalo

Músico En Escena: Maximiliano Más

Realización Audiovisual: Lucio Bazzalo

Música original: Gerardo Morel

Diseño De Iluminación: Soledad Ianni

Asistencia de dirección: Vanesa Campanini

Producción: Sofhi García J, Lucía Quintana

Dirección musical: Gerardo Morel

Dirección: Andrés Bazzalo

Duración: 75 minutos

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

TEATRO NACIONAL CERVANTES

Libertad 815 (mapa)

Capital Federal - Buenos Aires - Argentina

Teléfonos: 4816-4224

Web: <http://www.teatrocervantes.gob.ar/>

Entrada: \$ 3.500,00 - Domingo, Jueves, Viernes y
Sábado - 19:30 hs - Hasta el 28/04/2024

Salvajada de Mauricio Kartun dirección de Luis Alberto Rivera López por Ana Abregú

[Publicada en Metaliteratura 2 marzo 2024.](#)



Dirigida por Luis Rivera López, adaptación de Mauricio Kartun del cuento Juan Darién, de Horacio Quiroga. Belleza y encantamiento en este espectáculo musical, versión que se repuso en el Metropolitan. Sala llena.

*¿cómo ser
y estar, sin darle cólera al vecino?
vales más que mi número, hombre solo,
y valen más que todo el diccionario,
con su prosa en verso,
con su verso en prosa,
tu función águila,
tu mecanismo tigre, blando prójimo.*

César Vallejo

Por [Ana Abregú](#).

Hay una paradoja ancestral en el diseño de esta adaptación del cuento *Juán Darién*, de Horacio Quiroga: la dicotomía cultura humana, propensión animal, la transmutación de almas, la especificidad de la educación por sobre el instinto; asistimos a la interpretación de dos miradas, escritor (Horacio Quiroga), adaptador (Mauricio Kartun) sobre los condicionantes de la naturaleza para cada especie y el comportamiento filogenético actuando como protección de la propia. Un cachorro tigre –yaguareté–, convertido en humano desde niño (Pablo Mariuzzi y títere), sometido al control de la educación, costumbres, convivencias; pactos que el hombre hace con el hombre como sistema evolutivo gregario; y el tigre, el animal que porta barrotes en la piel para mimetizarse, que parece no ser útil en el mundo del hombre, donde los cerrojos son otros.

Konrad Lorenz, el padre de la etología –el comportamiento comparado–, en su libro *La agresión el pretendido mal* revela la necesidad del componente de agresión para subsistencia de la especie, este hecho se corporiza en la obra: el humano no necesita ver las rayas para notar el intruso; y al intruso se le pide que anule su naturaleza, la que le sirve para su propia sobrevivencia, con el objetivo de encajar entre los hombres.

La evolución del hombre necesita de instrumentos, entre ellos: la manada, la que se defiende del diferente, del que no pertenece; la crueldad es la herramienta que detona el desequilibrio social; el intruso emite señales, paradójicamente, el intruso es intruso por no participar de la crueldad, por tratar de morigerarla, por eludir las agresiones y discriminación; el combate territorial del hombre contra lo distinto no puede escapar a la mirada: el pelo del intruso es extraño, fuera de norma, por momentos en el límite de su paciencia, algún gruñido, muecas, asistimos a la cooperación como elemento de resistencia frente a la amenaza. Hay cierta paradoja con el paralelo del significado del pelo en desorden, hirsuto, determinado a sus propias

normas de rebeldía: el bigote del cazador de tigres (Gustavo Masó), tan desnormado en tamaño y forma como el pelo de Juan. Qué lo hace pertenecer a uno y no al otro: la violencia. El cazador mata tigres es la norma, Juan es pacífico, dócil.

Juan (Pablo Mariuzzi) es provocado por los otros niños, que por momentos detonan sus mecanismos ancestrales de tigre –por otra parte, paralelamente el de los niños con los suyos, los niños son crueles con el diferente, aún no tienen el condicionamiento social para tolerar o respetar al distinto, sin embargo, en esta obra, los adultos tampoco–, que asoma a la superficie en gestos, sonidos, en la apariencia de su pelo; la analogía de comportamientos con diferentes armas se reconocen como un reflejo de la sociedad, cada uno replegado en su propio sistema: contra el otro; así como para el tigre –luego aparecerán los colegas de especie, otros tigres–; situación desigual que no ha cambiado cuando una especie ha podido “calzarse” en la otra, las apariencias no ocultan los hechos.

Las otras máscaras son numéricas: títeres de arte figurativo, el peso de la multiplicidad contra uno, produce reflexión, ternura –relación con el monstruo de Frankenstein huyendo de la incomprensión.

Juan sutura el alma en el corazón vacío de una madre (Valentina Bassi) a la que se le ha muerto el niño; el amor maternal se abstrae de lo verosímil y resurge en la metáfora de pacto entre naturaleza y justicia u oportunidad, dos hechos coinciden: el cachorro tigre, huérfano por la crueldad de los hombres, el amor de una madre con anhelo por el niño muerto, natural y consecuente, lo amamanta. Como si la naturaleza hiciera y deshiciera bajo un sentido de justicia humana.

Desde donde estaba se veía claramente la mano de un bebé, que asoma en la cuna y tocar los dedos de la madre, allí donde ella dejó al cachorro de tigre. Fue un segundo, y no estoy segura que se pudo ver desde toda la sala, pero me produjo un estremecimiento porque podría jurar que vi moverse la manito, real y conmovedor gesto.

La puesta en escena es intensa en colores y volumen; la selva misionera, los matices; al borde de la selva, Juan crece, hasta que su madre muere, aún él en edad escolar. Aquí aparece un elemento desconcertante –en la adaptación de Kartun–: la culpa, el de acto u omisión que dicta la pacificación que ha aprendido de la madre, el juicio moral de la conducta a la que Juan se somete incluso de pensamiento y dictamina su comportamiento social solo es respetado por el propio Juan. Juan ha intentado defenderse, el descontrol, piensa Juan, produce lo trágico: la madre muere –la muerte, un tópico quiroguiano que en el guion de Kartun se convierte en un narrativo visual esplendoroso, ajeno a la melancólica fatalidad de Quiroga –. Juan hará lo que le enseñaron: seguir yendo a la escuela, soportando las burlas, tratando de contener el acto de defensa.

La ropa, las situaciones, me hicieron pensar en aquella novela de Arguedas, Todas las sangres –representación del aporte de la inmigración en las personalidades y valores de la sociedad en la que Juan está intentando encajar– podemos ver en los detalles de cada personaje y las voces y diálogos que con aféresis, instalan en el espectador la denuncia contra la presión de la sociedad.

Los hechos se relatan con la narradora (Mónica Felippa) que rompe la cuarta pared; hay un artefacto de construcción de títere incorporado a este personaje que es extraordinario, leves movimientos y por momentos, humana, otros, pitón, boa, pitonisa, que habla, alternativamente con la configuración humana o como el ofidio, la bicha, la anaconda. No trata de alguien que lee el futuro o lo adelanta, sino que relata el suceso, a veces interpreta, a veces revela, a veces acompaña lo que ocurre en el escenario.

Simbólicamente, las serpientes erigidas por druidas y navajos; chinos; brahmanes y apaches y en las cosmogonías del continente americano es representación de sabiduría, prudencia, fortaleza, longevidad, inmortalidad, linaje de etnoconocimiento; personaje admirable en el artificio del cambio entre humana y ofidio. Arte y diseño del titiritero, Alejandro Mateo –aquél de la genial puesta, *Segismundo*.

Este compartir el cuerpo entre un ofidio –la anaconda, propia de las zona misionera, el mayor ofidio del mundo– y humana, no deja de tener relación con la conversión de Juan, él –como la pitonisa– lleva adentro a otra especie; la narradora, voz envolvente, propicia el ambiente que aporta el efecto de espacio inmanente. El ofidio, como ser encantador capaz de interferir con seductores argumentos decisiones de humanos.

Hasta que ingresa el “otro” (Carlos Belloso), pero otro distinto a Juan. El inspector es humano, reviste otra característica de lo humano: la deshumanización por el cargo: el Ministerio. El “otro”, pero de la misma especie: humano. Se presenta amenazador, altivo, agresivo, tiene autoridad. Detecta en Juan su “animalidad”. Hay sobreexposición a la naturaleza ética de la “etiqueta”, el inspector, el tigre, los gurises –niños de la escuela–, la maestra, la Cooperativa; elementos del nominalismo, convenciones que dan cuenta del poder, la autoridad, la sustitución de la naturaleza por concertaciones entre los hombres.

La escenografía es espectacular: movimientos de bastidores, el pueblo, el circo, la cascada, los ojos de la selva, el contexto. Nada que se describa, ni la más detallada écfrasis puede suplantar el estar inmerso en el exquisito trabajo escenográfico.

Los personajes, lujuria de lenguaje y vestuario: tipos de género de tejidos, alpargatas, cintos, ropaje del dueño del circo, carromatos; notable composición del fenómeno de siameses: movimientos en 360 grados en articulaciones que no parecen posibles; así como los fenómenos, mujer barbuda, duende.

Las elecciones de elemento modulan el espacio y enfatizan las interpretaciones, el guión, los gestos, la ropa; el dueño del circo (Carlos Belloso), trasciende el espacio, lo llena, lo constituye; el marco escénico se expande y adquiere una dimensión sobrenatural, como si el escenario se oblongara hacia el público. La narradora por momentos aparece en los costados del teatro, lo que amplifica el escenario.

El guion de Maurio Kartun, alto calibre, con complicidad intertextual, guiños de picardía, citas, apropiaciones, produce hilaridad con un humor “imperfecto”, al borde entre la ironía y el sarcasmo. Notable la composición de dicción de los personajes y la gestualidad de los cuerpos y movimientos que mantienen la atención sin declives.

La obra despliega la reinención de utopías entre el amenazante desconocido exterior, la animalidad interior, el otro, el antagonismo cultural como hechos que se miran entre sí y producen el extrañamiento y paradojas del significado de la normalidad.

Humor, ternura, encantamiento que se corporiza con elementos del teatro negro, de títeres, musical, coro, danza; no parece que hubiera recursos sin aprovechar; lo estrafalario se percibe como belleza que desestabiliza el sujeto individual frente al conjunto con un aceitado elenco que compone el todo.

Y nada he escrito que se pueda suplantar por la experiencia de estar ahí, en la selva misionera en el teatro Metropolitan, la improta kartuniana y elenco; arte antiguo y entrañable, los títeres abren un mundo ilimitado donde la física y la realidad se hacen a un lado. Bella combinación de la estética del constructor y puntos de vista del escenógrafo consecuentes.

[#teatrocaba](#) [#teatroargentino](#) [#teatrobuenosaires](#)
[#teatro](#) [#dramaturgia](#)

Elenco (Por orden alfabético)

Valentina Bassi (Madre-Alumno-Pueblo)

Carlos Belloso (Inspector-Domador)

Mónica Felippa (Anaconda)

Diego Ferrari (Alumno-Pueblo- Hombre rata- Tigre viejo- Manipulaciones varias)

Carolina Guevara (Maestra- Siamés albino- Tigre)

Pablo Mariuzzi (Juan Darién-Tigre)

Gustavo Masó (Tape Chamorro- Tapecito)
Julieta Rivera López (Irupecita- Pueblo- Tigre- Manipulaciones varias)
Carolina Tejeda (Alumna- Cooperadora- Mujer barbuda-Tigre-Manipulaciones varias)
Blanca Vega (Alumna- Siamés albino- Pueblo- Manipulaciones varias)

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Dramaturgia: Mauricio Kartun
Títeres: Alejandro Mateo
Escenografía: Alejandro Mateo
Diseño de vestuario: Alejandro Mateo
Realización de títeres: Guillermo Bechthold, Juan Bernabé Castillo, Jorge Crapanzano, Andrés Manzoco, Manuela Mateo, Francisco Sánchez Recondo
Música original: Daniel Garcia
Diseño De Iluminación: Luis Alberto Rivera López
Entrenamiento vocal: Fernanda Lavía
Asistencia de dirección: Marcelo Mendez, Alejandro Pellegrino
Preparador Físico: Marina Svartzman
Producción: Silvia Oleksikiw, Anabella Iara Zarbo Colombo
Coordinación artística: Sergio Rower
Coreografía: Marina Svartzman
Puesta en escena: Luis Alberto Rivera López
Dirección musical: Daniel Garcia
Dirección: Luis Alberto Rivera López
Duración: 95 minutos
Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

Una vida en otra parte de Sebastián Suñé por Ana Abregú



Lucrecia y hermano, dipolos que orbitan entre sí, tiempos y circunstancias diferentes. Obra sobre el amor fraternal, el recuerdo y nostalgia. Dirección de Rodrigo Rivero en el Teatro del Pueblo.

[Publicada en Metaliteratura 27 marzo 2024](#)

“El virus no tiene nombre todavía, pero el efecto sí: asexualidad. Que significa olvido de, desinterés por, rechazo a, repugnancia de, desconcierto ante, terror de... la vida sexual. Un invierno largo, con tempestades de nieve que batieron récords”

“Asexualidad” en Estertores de una década, Nueva York '78.

Manuel Puig

Por [Ana Abregú](#).

Presente y pasado estructura en simultánea, Lucrecia (Viviana Suraniti, María Lourdes Varela) dialoga con Primi (extraordinaria caracterización de Lara Singer) sucesos de su juventud con el hermano, Muni (Eloy

Rossen), quién se ha ido del pueblo, un poco por huir de la discriminación en la provincia –otro poco porque la familia objeta su condición–, para cambiar por otras persecuciones en la Capital.

Son los ochenta, hay moda de usar cognomentos –renombre que se adquiere por virtudes o defectos–, el afecto y la época se revela en la elección de nombres; es también la cosecha de Manuel Puig, con *Boquitas pintadas*, *El beso de la mujer araña*, fuentes de la cual abreva esta obra; literatura de vanguardia que producía un encuentro entre el lenguaje común, de la calle, y la manera de contar. Mientras para Puig la escritura crea el escenario, visual, cercano; ya estamos en el escenario, en el melodrama de un tiempo después y la reproducción del tiempo anterior en el mismo instante.

Las voces de la época son el dispositivo de sentido, citas, ese saber popular que tranquiliza y establece un compromiso con la realidad, proceso de arquitectura de la palabra con que se construyen las frases hechas y la vida en concordancia con el saber popular, o el proceso de desarmar los dispositivos de representación directa de la experiencia para desplazarse hacia la representación de discursos, proponiendo la distancia irónica con que se disimula la tristeza; Lucrecia, en su juventud, iconoclasta, enfrenta normas y modelos, y viaja eventualmente a visitar al hermano que vive con Arnaldo, o Mileidy (**Lalo Moro**).

Mileidy, un vocablo que tiene su reflejo en el modelo de mujer, lady, dama, espejo extranjero de la femineidad, que inundaban las revistas. Se muestra la tapa de la revista Siete días de 1984, con título importante, casi cubriendo la tapa: “los riesgos de ser homosexual en Argentina”, Carlos Jáuregui, en donde en el borde superior, en letras más pequeñas –menos importante y lateral–: “¿Sabe usted cual es la fortuna de Isabel Perón?” con intención de escándalo en pos de ventas y contribución de los medios en sembrar intranquilidad y desprecio–. Estos elementos conforman un conjunto, adyacente con la pila de libros en el presente, debajo de la mesa del teléfono, desde lejos y antes que comenzara la obra, me pareció el lomo de

un libro, por color, tamaño, formato de letra: *El beso de la mujer araña*, el hecho que se mencionara en la obra, me encajó con la impresión –tuve la oportunidad de acercarme y espiar los libros. El escritor rondaba mis pensamientos durante la obra –cuando la vayan a ver, tendrán la misión de averiguar si se confirma.

Los dobles se revelan en las edades de Lucrecia, joven y mayor; Muni, el que es y quien no quiere ser, el que otros quieren que sea; Armaldo y Mileidy, su personaje Queer, *Crossdresser*, se expresa en el género contrario al que ha nacido sin que esté directamente relacionado con tu identidad ni orientación sexual, transita de un género a otro. Mención especial para “la” Primi –el artículo antepuesto al nombre, propio del registro de habla del interior–, cuya escucha representa una perspectiva que parece restrictiva por su condición, pero evaluativa en pequeños comentarios acertados que producen un salto en la atención, y quizás humor, disfrazado de ironía, tan parecido a verdades que conforman breves síntomas ideológicos, un punto de vista paradójico que coloca los diálogos en perspectivas sorprendentes. Hay un procedimiento en la dicción, la voz de cada personaje y Primi, como los otros, son en sí mismos sus propios relatores –guión de Sebastián Suñé.

El diálogo, recorre un camino desde las perspectivas de edades y situaciones sin ignorarse entre sí: en la escena del pasado, observan y comparten con gestos el relato del futuro, al igual que desde el futuro prestan atención el pasado; y finalmente, el actual, hasta la ruptura de cuarta pared; se reconoce en el cambio que la plática resulta insuficiente, los personajes le hablan a la platea; hay un poder liberado, el aquí y ahora, el dolor y la denuncia respecto a la falta de sensibilidad social, el mundo de la homosexualidad y el SIDA, a la que por eufemismo despreciativo denominaron “peste rosa”; conforman el estereotipo de vidas orilladas.

Muni es peluquero, actividad con la que se siente auténtico y le permite desarrollar el gusto por lo femenino; Muni: eme, la letra amable, amorosa, y uni, de único, universal –especulación personal–. Muni, Primi, palabras

apretadas, con las que se expresan la ternura y el afecto y denominan a personas con características peculiares, hay un mensaje en ello, alegorías sobre los individuos no normados.

El escenario se compone de pelucas con sus soportes de bustos, las típicas revistas y mobiliario, collage de posters en la pared; elementos en dos épocas, en los 80 y en la actualidad.

En el tiempo presente se está preparando ensalada de frutas, y apenas se pela una naranja algo inunda la platea con el olor; potente como elemento de ambiente, el olfato, esa particular dimensión que detona recuerdos y promueve el relato.

El procedimiento es como de folletín –palabra cara a la literatura de Puig–: saltar del relato a la escena –salto temporal–, que deja subyacente la hipocresía de lo colectivo para centrarse en el drama particular de los personajes, la enfermedad, los valores de la sociedad que reconoce el peligro y el problema de todos –y no solamente de homosexuales– y comienza a reaccionar, y no precisamente para apoyar, sino para rechazar, discriminar, aislar.

También teatro de educación: hay besos, abrazos, cercanía, un modo de exhibir que el peligro no era –no es– el amor, sino la ignorancia.

Las máscaras del fingimiento, opresión y soledad son sensaciones que sobrevuelan, seres marginados expuestos a la gravitación de una sociedad cruel.

Mi gusto por los detalles me hicieron notar minucias: suena el teléfono y Lucrecia atiende con tal sincronización que el timbre se interrumpe exacto en el momento que ella levanta el teléfono. Los dispositivos telefónicos, correspondientes a los años adecuados, así como vestuario y peinados nos ubican en los años y permite establecer referentes culturales, históricos.

El comentario sobre el peine con pelos y migas dentro de una cartera de cuero, refiere a un estatus: cartera de cuero, un lujo.

El diseño del guante de Mileidy, las uñas redondeadas y rojas –actualmente cuadradas o, si redondas,

con fantasías y arte–; los guantes largos, imitación de las divas que refieren a la época, el grotesco; la preferencia musical; el máximo ídolo: Freddie Mercury, Queen. En Lucre se reconoce las influencias de su juventud, en Primi las propias.

El pelo, elemento que circula por la obra con su propio guión.

Reconstrucción de una época, sin golpes bajos, no se oculta lo que pasa y pasará, ni las circunstancias de los personajes que directa o indirectamente transforman las vidas moldeados por la incomprensión y la incapacidad de atender las dificultades y que el amor, de diferentes maneras, trata de neutralizar.

Lara Singer (**Primi**), me produjo una admiración más allá de lo que puedo expresar; así como la representación misma de lo entrañable en Viviana Suraniti, en las expresiones de su cara –iluminación cómplice–; la naturalidad sin excesos de Eloy Rossen y por el contrario, los excesos de Lalo Moro. Cuidada dirección de Rodrigo Rivero.

[#teatrocaba](#) [#teatroargentino](#)
[#teatrobuenosaires](#) [#teatro](#) [#dramaturgia](#)

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Autoría: Sebastián Suñé

Actúan: Lalo Moro, Eloy Rossen, Lara Singer, Viviana Suraniti, María Lourdes Varela

Vestuario: sofía guerra, Jimena Pascuali

Escenografía: Rocio Lezaola

Pelucas: Florencia Moyano

Diseño de luces: Rodrigo Rivero

Música original: Tomas Barrios

Diseño gráfico: Federico Iuffrida

Asistencia de dirección: Belén Inglesini

Community Manager: Sebastian Tornamira

Producción: Santa Mole Producciones, Belén Inglesini, Rodrigo Rivero

Dirección: Rodrigo Rivero

Duración: 60 minutos

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

TEATRO DEL PUEBLO

Lavalle 3636 (mapa)

Capital Federal - Buenos Aires - Argentina

Teléfonos: 75421752

Web: <http://www.teatrodelpueblo.com.ar>

Entradas desde: \$ 7.000,00 - Viernes - 22:30 hs -

Hasta el 26/04/2024

Partida de Renata Moreno por Ana Abregú

Espacios privados para una vida privada que compartirá con el público. Partida, escrita por Renata Moreno, dirigida por Gonzalo San Millán.



*La única verdad relevante sobre la creencia
es que no podemos salir de ella, y que,
lejos de ser inhabitable,
es una verdad que no podemos más que vivir.*

Paul Sartre.

Destino escrito en los números, dicen algunos; a Renata (**Renata Moreno**) la inscribieron un día, pero le aseguraron que nació el día siguiente, lo que parece haber instalado un punto de diferenciación, no solo en la personalidad que percibe en sí misma, sino en el encadenamiento de sucesos que la llevaron por el camino de la ¿casualidad? O causalidad.

Obviando los lapsus de la vida que no compiten con la suma de casualidades que comienzan a ser una señal, Renata investiga y admite, a la manera de Roland Barthes que en *Mitologías*, evoca la función mistificadora, a la manera de desarmar las consecuencias de ser intervenido por las casualidades, pero resaltándolas.

Coincidimos en que los números se fijan como epónimos, la lemniscata, el símbolo infinito que erecto es el ocho; número de la renovación, el 8 simboliza un nuevo comienzo en un nivel superior.

Nacer el 8, para Renata, impacta en su personalidad de cierta manera –actriz, dramaturga, mujer, arrojada a la contingencia y desafío de hechos que piensa, la constituyen como persona–; para ambos días, como fuese que resultase el día de su nacimiento la concepción histórica del *ex nihilo* no tendrá cabida, de uno u otro día, 8 o 9; la indefinición ha motivado la inquietud de un transacción consigo misma, como si la certeza pudiera definir su destino, personalidad e incluso aquello con que la vida la enfrentará.

Por el contrario *creatio ex materia*, el número y las coincidencias; Renata mostrará pruebas, no solo la partida de nacimiento, sino otros objetos que se ajustan a las señales, entrevistas, situaciones, personas con las que tomará contacto en la vida; al estilo Stand Up, por momentos humor, melancolía, ansiedad, paranoia confirmada por su ruta histórica en búsqueda de encontrar el sentido de la ambigüedad de su nacimiento. Y algo más importante: en la partida de nacimiento dice: masculino; nombre: Renata Moreno. El yo dramaturgia y el yo sujeto resultan indiferenciables; desdibuja la máscara de la ficción y la sensación es la de estar en un encuentro cálido y divertido de una biografía que discurre entre momentos entre incertidumbres y coincidencias.

Los elementos del escenario son evidencias, el recorrido de la historia de Renata, toma el hilo conductor de la inexactitud de su fecha de nacimiento y como efecto: el resultado es más interesante que la causa; la tentación es seductora, estamos frente a la Renata ficcional replicando la Renata real y la percepción de ser las mismas es ineludible,

la calidez y recursos mecanicistas del arte dramático desaparecen para brindar una mujer que tiene algo para contar y que nos introduce en la energía de lo confesional.

La propuesta reinscribe el género, unipersonal, estimulante, a contra teoría de recursos de histrionismo o confidencias que sostenidas por medios visuales que ilustra o convence, que apoya o genera controversia, que desnuda un ángulo provocativo de la convención sobre personalidad e intervención de género y día de nacimiento; como producto: todavía se puede abonar las teoría sobre mundo ficcional y real y amerita un análisis de si estamos en un teatro, en una casa, en casa-teatro, en teatro-casa, invitadas a compartir incertidumbres, desvanecer el género –tanto de personas como de representación–, lo importante es la música que sentimos por dentro; el 8, es la octava nota del comienzo de otra escala; el 9, considerado el número de la espiritualidad y la compasión, representa la generosidad humana, la evolución espiritual.

Acaso asistimos al género de suspenso. Es una investigación cuyas evidencias están en la vida misma, al parecer, estará en curso aún, quién sabe estamos mirando un segmento de algo como un nuevo historicismo: cada espectador ha entrado en la historia y quizás encontró eco en la propia.

Obra reflexiva, diálogo consigo misma que incluye transformaciones radicales de los sistemas sociales que se abre a nuevos pensamientos respecto a la intervención del entorno, y la idea de la incertidumbre misma como motivación.

El lugar donde vi la obra me resultó especial, cálido; contribuye al ambiente intimista en donde Renata personaje muta con Renata real y me dejó la impresión de estar escuchando a una amiga. Una puesta en escena interesante, le deseo que sigan encontrando casas, corazones e invitar y repetir el compartir momentos gratos.

Partida, punto de partida, o fragmentada, el espectador elige.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Intérprete: Renata Moreno

Audio: Patricia Gualino, Silvia Valle, Alvaro Moreno.

Entrevistas y videos: Graciela Schmidt y Tina Madussi

Vestuario: Cecilia Gómez García.

Soporte audiovisual: Pablo Madussi

Dirección: Gonzalo San Millán

Asistente de dirección: Caterina Cantaro.

Lugar: Casas que invitan. La actual Palpa y Delgado.

Palabras encadenadas de Guillermo Ghio por Ana Abregú

[Publicado en Metaliteratura 22 abril 2024](#)



Palabras encadenadas es el primer texto dramático de Jordi Galcerán. Desde 1995 la obra lleva una brillante trayectoria reconocida por prestigiosos premios nacionales, incluyendo el “Butaca” al mejor texto teatral de la temporada 1998 otorgado por votación popular en Barcelona.

*Me alejaré cantando mis venganzas hermosas
¡porque hasta ese hondor recóndito la mano de
ninguna
bajará a disputarme tu puñado de huesos!*

Gabriela Mistral

Esta historia nos lleva por vericuetos de la relación entre los personajes; se inscribe en la clase de obra que

incurrirá en puntos de vista a destiempo de la verdad desplazada o en espiral; lo que se ve, podría ser un montaje, podría ser verdad, que no es lo mismo que real, donde se cuestiona la propiedad conceptual del cuerpo, del yo, y fenómenos gemelos: la invención de un escenario perturbador, la necesidad de convertirlo en ficción, ¿para quién? Para el escenógrafo-personaje, Ramón (**Ernesto Falcke**), o para la cautiva (**Natalia Pascale**), esta ambigüedad llevará al espectador por una montaña rusa de emociones.

En la era de la pos verdad, la distorsión de la percepción, mediada por el relato extremo que resulta inaceptable para la conducta para influir en acciones sociales: secuestro, violencia, esclavitud, produce un impacto en turbaciones que se “desencadenan”, palabra no inocente, remite a formas semióticas de significados: la mujer está encadenada a una silla, luego se la desencadena, se la vuelve a encadenar, y se la vuelve a desencadenar: libertad perdida y recuperada y vuelva a perder y vuelta a recuperar y la cuestión inherente; la libertad de moverse se conquista por momentos; mientras, se juega a Palabras encadenadas: alguien dice una palabra, el otro debe continuar con la sílaba última, un método del psicoanálisis que presume liberar la conciencia fonológica –mientras Ramón camina como un tiovivo, palabra tampoco inocente, alrededor de Laura encadenada, un círculo, otra cadena–; la parte de la conciencia que supone analizar la capacidad del habla, las operaciones complejas, para el caso, de reponer la memoria, o un duelo, un juego donde perder es arriesgar un órgano, aquel del sentido de la vista; para lo que sigue, el victimario puede prescindir de los ojos, o quiere, porque como se dice en la obra, cuando la víctima te mira, “no se puede”; Laura (**Natalia Pascale**), psicóloga, lo sabe y mantiene en lo posible, la mirada sobre Ramón, la mirada de la víctima sobre el victimario es otra protagonista, debe imponer la fuerza de contención, el intento de controlar la situación; el captor, ex marido, ¿psicópata?, ¿actor? Qué necesita neutralizar Ramón (**Ernesto Falcke**): el dolor de la memoria, el abandono; Laura se ha divorciado, han pasado

dos años, y Ramón ha estado reviviendo el día del aniversario, el 19, de una manera personal y perturbadora.

Hay una tensión reiterada por la afirmación de discrepancias donde las réplicas fácticas o hechos, son negadas o confirmadas por la interpretación de revertir la lógica entre la falsificación donde lo aparente puede parecer montaje o verdad y lo real.

Se puede ver elementos, El teléfono a rueda, videos grabados en cassettes, el vestuario de Laura, tipo vintage, nos ubica en algún año del siglo XX y una pared con recortes de periódicos de El sureño, un medio del interior que suele publicar noticias sobre psicópatas, asesinos, violadores, información quizás somera, pero con el importante detalle del orden minucioso, el tipo de orden que produce miedo, que señala a un perturbado, organización de precisión que se asocia al maníaco peligroso; y un gigante número 19 cuyo significado simbólico, fija hechos, en relación a un tiempo de descuento, podría referirse al 19 de julio, el día que transcurre, aniversario de la pareja; así como los cassettes a cinta; dos grabaciones por cada mes del año, nueve –18 historias, de la cual los espectadores verán dos, mientras los personajes miran una pantalla, de costado al público, el público ve una proyección sobre el fondo–; cassettes prolijamente ordenados; el orden de una mente detallista, así como muñecos de niños, de aspecto siniestro; detalles que componen pistas para el imaginario. Rastros.

En el primer plano, el drama a juzgar es la verdad o la ficción del montaje, la versión muta en convulsiones del relato que el espectador acusa en una sístole de emociones, estupor y ajustes y desajustes del sentido.

La performance actoral es extraordinaria, no dejamos de abominar a uno y alternativamente al otro así como a compadecerlos, en ambos hay rasgos de la anatomía de la lujuria, de la dominación, transformaciones legítimas para cada uno en sus actos y efectos; iremos entrando en la trama sin criterios más que el propio: el rechazo al impedimento físico, no solo porque hay una mujer en cautiverio, sino porque hay obstáculos; los movimientos inesperados coinciden con elementos de la escenografía que ocupan

espacio, la mesa, las sillas, el mueble de los videos, el equipo de música; notable el efecto de coordinación de los cuerpos y elementos que desarrollan una trama particular que contribuye a la atmosfera asfixiante que con la iluminación y sutiles cambios colocan el factor dramático entre recuerdos, intimismo; una construcción que suele ser del ámbito de la música que no está ausente y ofrece otra pista sobre la época: por breves momentos se escucha a Roberto Carlos, Amada amante, el título de la canción remeda un poco el juego de Palabra encadenadas, o al menos con la idea de un guion donde las palabras parecen perder jerarquía frente a los hechos pero son las que detonan las razones, mentiras, verdades, eslabones de una cadena de palabras que condujeron al desenlace.

Esta obra tiene antecedentes actorales importantes, películas, puesta en escenas, actores importantes a los que ahora se suman, Natalia Pascale, Ernesto Falcke, dirección de Guillermo Ghio, genial composición con iluminadores, musicalizador y el equipo que logra este esfuerzo de coordinación.

Imperdible.

Esta obra ya es una trilogía importante entre las propuestas del Complejo Teatral Ítaca, junto a La Madonita, de Mauricio Kartun, y Ricardo III de Shakespeare.

[#teatrocaba](#) [#teatroargentino](#) [#teatrobuenosaires](#) [#teatro](#)
[#dramaturgia](#)

Ficha Técnica

Autoría: Jordi Galcerán

Actúan: Ernesto Falcke, Natalia Pascale

Vestuario: Pheonía Veloz

Realización: Pablo Figueroa

Dispositivos escénicos y banda sonora: Guillermo Ghio

Diseño de luces: Tamara Josefina Turczyn

Realización de videos y fotografía: Fiero Fuego
(productora creativa)

Prensa: Mutuverría PR

Diseño gráfico: Horacio Carro

Gestión institucional: Emilia Cornier

Asistencia de dirección: Iranda Acosta Toloza

Ayudante de dirección: Pablo Turchi

Dirección general: Guillermo Ghio

Agradecimientos: Mirta Tamayo, Silvia Ribera, Sole Ayardi, Marcelo Velázquez, Marcelo Rodríguez, Gonzalo Arias y Gerardo García.

Duración: 80 minutos

Proyecto CONEJOS de Julieta De Simone y Andrés Molina por Ana Abregú

[Publicado en Metaliteratura 3 junio 2024](#)



Un poco de magia te puede llevar muy lejos.

Roald Dahl.

Por encima del escenario, en lo que sería la barra de luces, asoma un conejo blanco (**Francisco Cerbino**), como en el borde del sombrero de copa; el conejo sale de la Galera; un segundo conejo entra en escena (**Jonas Volman**); mientras la asistente del asistente (**Sol Ricci**) provee la música adecuada al momento de tensión que en todo truco de revelación acontece.

El espectáculo interactivo será un recorrido homenaje a los diversos magos y sus trucos insignia; trucos de magia, como mismo se dice en el show, se buscan por Internet, de manera que la obra no apuntará al desconocimiento, sino a su creación y evolución; aunque lo sorprendente, secretos

revelados y los no revelados conformarán una performance original, ecléctica, que sostiene atención y espíritu lúdico y participativo.

Divertidos, los tres actores disfrutan y hacen disfrutar al público de la magia lejos de la melancolía por la desaparición de cierta ingenuidad necesaria para disfrutarla, convirtiendo la palabra truco en el interés y la magia en el efecto.

Ilusionismo y prestidigitación detonarán desapariciones, juegos de manos, destreza actoral; el hecho de que el primer diálogo se presenta en francés remite al multipremiado Norbert Ferré –discípulo de Pierre Brahma, francés también–, mago, ilusionista, director artístico nacido en Marsella y psicólogo; comienza la carrera internacional con su número de manipulación humorística, en el cual es capaz de interpretar el show en distintos idiomas; especialista en el campo de la manipulación escénica, con cartas y que tenía clara la diferencia entre sorpresa y asombro, lo cual será la guía en Proyecto CONEJOS, sumado al humor y manipulación como sello del espectáculo que nos formulan.

Resulta importante que lo que parece fácil, o el maestro mago (Jonas Volman) hace que parezca fácil, resulta de un trabajo que desarrollan una larga lista en la prosapia de la historia de magos, los cuales se recorren en trucos; David Frederick Wingfield Verner –Canadá, cartas, creador del único truco que engañó nada menos que a Houdini, quién había desafiado a los magos del mundo a que él sabría cómo se hizo el truco y que puso nombre al truco de dedos, dedil o thumb tip, entre otros–; Arturo de Ascanio –español, que trabaja las cartas españolas, magia de cerca, que es la que se desarrolla en la obra–, Henning Nelms –EEUU–, que manifestará la importancia del efecto del público, quién nunca estará equivocado, pero el mago nunca falla, como afirmará Jonas Volman; asistimos a una lógica de reconstrucción didáctica de las diferentes escuelas de magia, especialmente la de psicología en la que se consigue que en el público reacciones que nunca tomarán al mago desprevenido; así como el acompañamiento de los asistentes

–visibles e invisibles en lo necesario– sincronizados y que despliegan el arte de provocar la desviación; además de proyecciones en pantalla, guía musical que direcciona la percepción o prepara la expectación, provocación visual, táctil, auditiva y la revelación de las técnicas de que se valen los ilusionistas.

Es interesante que se presenten como actores, no como ilusionistas y de hecho habrá definiciones sobre las diferencias entre magos y prestidigitadores, ello tendrá su correlato con la propuesta: es un espectáculo diferente, que toma caminos sesgado sobre aspectos de la magia, veremos los dispositivos desde otro punto de vista: ingenio y creatividad; elegancia, claridad, acompañamiento de música y sonidos, mímica, reevaluación de elementos tradicionales que inducen a otra mirada, además de la magia.

No será extraño entonces el recorrido por los distintos actos y homenajes a magos, incluye al inventor de notables trucos de escapismo, el popular Harry Houdini considerado el padre del ilusionismo moderno, el artista que sacó la magia de ambientes callejeros y la convirtió en un arte escénico para teatros y sofisticadas fiestas de sociedad; de manera que la organización del público también será inusual, a la manera de esas representaciones en casas que nos hace sentir incluidos, cercanos, predispuestos; no hay lugares incómodos o fuera de la atmósfera de magia –valga la redundancia– que no permitan la atención sobre cada detalle del espectáculo, estamos dentro del espectáculo, con los sentidos estimulados.

Y nada he revelado que disminuya la experiencia que se vive en este espectáculo de la vieja tradición renovado y apoyado en otros aspectos de la magia que en su composición revela la preparación y formación de los actores, el trabajo de documentación y combinación con lo principal: entretenimiento de calidad.

Aunque la calificación es teatro para adultos, había niños presentes que se divirtieron y sumaron a las propuestas.

Risas para el corazón.

No dejen de tenerlo en cuenta para toda la familia.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Intérpretes: Francisco Cerbino, Sol Ricci, Jonas Volman

Vestuario: Sandra Ligabue

Realización de máscaras: Ines Sceppa

Músico En Escena: Francisco Cerbino, Sol Ricci

Video: Andrea Cabrera

Fotografía: Andrea Cabrera

Asesoramiento Vocal: Verónica Grande

Coreografía: Andrés Molina

Dirección: Julieta De Simone, Andrés Molina

Composición Musical: Gastón Poirier

Duración: 70 minutos

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

TEATRO ÑACA

Julián Álvarez 924 (mapa)

Capital Federal - Buenos Aires - Argentina

Web: <http://instagram.com/teatroniaca>

Sábado - 20:00 hs - Hasta el 29/06/2024

PARA ANORMALES de Matías Del Federico, Daniel Veronese por Ana Abregú

[Publicado en Metaliteratura 6 junio 2024](#)



En su lucha contra el individuo, la sociedad tiene tres armas: ley, opinión pública y conciencia.

William Somerset Maugham

La obra propone el juego de perspectivas flotantes que pretende establecer, sin sutilezas, que certeza y opinión de grupo son sinónimos de justicia.

Parejas de padres, Rodrigo (**Walter Muni**) y Sara (**Maia Lancioni**), Lucas (**Gerardo Scherman**) y Manuela (**Merced Urgel**) –en representación del grupo de padres del 4B, niños de 9 años–, complotan con la Directora de la escuela, Olga (**Liliana Pécora**), para convencer a una madre, Verónica (**Soledad Vázquez**), sobre la conveniencia de retirar de la escuela al hijo, Franco, que sufre el síndrome de Asperger.

El escenario es la casa de Olga, de profesión psicopedagoga, astróloga y listado de títulos apócrifos en artes de brujería, en el sentido de establecer autoridad

“científica” sobre su capacidad para conducir el encuentro que se percibe conflictivo, responsable de conducir la reunión en una lábil línea con que se disfraza la apariencia de neutralidad, ya que su interés es económico; prefiere perder una clienta que a todo el resto.

Los padres, sometidos al peso y capacidad de concentrarse en argumentos dentro de discursos organizados para eludir la responsabilidad sobre el conjunto social, sostenidos en el vago criterio de lo que es mejor para el propio hijo, sin considerar la diversidad como derecho y beneficio; que podrá en juego el desplazamiento entre prejuicio y legitimación, se convencen y alientan entre sí sobre derechos, razones, conveniencias, y suposiciones sobre la “normalidad”, así como exigencias sobre el comportamiento de los otros y lo que “debe” ser tratando de convertirlo en lo que es “correcto”.

La obra avanza en una cinta de Moebius, la dirección del “lugar del otro”, categoría difusa, cada uno se enfrentará a la situación latente; el espectador, que expone al espectador a la pregunta “¿yo qué haría?”.

Contamos con un conjunto paradigmático de opciones; los padres desde diversos puntos de vista coinciden en lo mismo: la solución es apartar el problema, expulsarlo, que el problema sea de otro; la empatía como género secundario frente a la ponderación de la afirmación superflua sobre la influencia negativa, que no es tal, para los chicos, sino una construcción de los padres.

El quiebre de estatus que se produce cuando interviene el recurso de un devenir que excede el protagonismo individual, lo mágico trastoca los roles. Lo místico es una presencia subyacente, no solo por la presencia enorme de un objeto que se dice, proviene de Sumatra, sino porque condiciona la convalidación de un sistema alternativo de “juicio” o razón: “algo”, más allá de la razón social y la ciencia, que remite al paratexto: el título de la obra, cuya gráfica de representación proveerá la ambigüedad sobre la que pivota la obra desde los panópticos lingüísticos: “para” de por encima, más allá; “para” de detener a los anormales; “para” de dedicado a los anormales, uno y todo eso;

representación de una sociedad que, como un ouroboros, vuelve sobre sí misma, el matiz de asociación con una lógica de autoridad basado en la “mayoría” como equivalencia de convivencia e incluso resignación, la aceptada tal conciencia colectiva como sostén moral.

¿Asistimos a la maniobra adversa o en reversa de lo que queremos “para” nuestra sociedad?

Acaso advertencia, acaso espejo, mecanismos que erosionan las bases mismas de la convivencia; hay una lógica desnuda que permea los discursos: no se reflexiona sobre la inclusión o la comprensión o siquiera la tolerancia, hay un manifiesto único, aún cuando cambie de persona la circunstancia; sin embargo por la ley de la diversidad atópica, Verónica, será factor aglutinante de lo que se puede denominar esperanza.

Las motivaciones enmascaran lo espiritual sujeto a la intersubjetividad, el diálogo suprime razones de capacidad, formación para el futuro, respeto, el conjunto interdisciplinario de convivencia social e intelectual, como condicionantes de la educación para propios y ajenos, y el apoyo de la manada como confirmación de comportamiento que establece una solución en la exclusión, con creciente dureza en los diferentes criterios que podrían estar cuestionando la lógica de la ética y la moral.

Seis personajes que no se hacen sombra en el histrionismo, cada uno con sus características, relevante habilidad para sostener la tensión dramática; si por género trágico podemos esperar los estereotipos buenos y malos, podríamos decir que la inversión convierte en drama la puesta. Comedia es la clasificación, queda para el espectador decidir si tales etiquetas le caben.

Notables actuaciones dentro de los estereotipos, el empresario, la esposa corporativa, el buscavidas y esposa apañadora, Directora con exceso de títulos poco convencionales, la madre consiente; un conjunto representativo que remite al laboratorio del origen de la construcción de la sociedad actual; así como el vestuario que tiene voz por sí mismo, podemos calificar el rol del actor, e incluso sus medios económicos.

Teatro para reflexionar, conjunción del arte y la vida, tal vez cierto fracaso de la parodia como incisiva realidad que borrona el reflejo en dónde mirarse con y sin pudor.

La obra nos interpela, la obra nos mira.

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Autoría: Matías Del Federico, Daniel Veronese

Actúan: Liliana Pécora, Walter Muni, Maia Lancioni, Gerardo Scherman, Merced Urgel, Soledad Vázquez,

Trailer: Cielito, Julián Gil

Arte Gráfica: Cielito, Julián Gil

Asesoramiento de vestuario: Carla De Stefano, Sol Deangelis

Asesoramiento En Espacio Escénico: Carla De Stefano, Sol Deangelis

Producción general: Marcelo Rigl

Dirección: Emiliano Fernández

Duración: 75 minutos

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

Duración: 75 minutos

Clasificaciones: Teatro, Presencial, Adultos

Ana Abregú, escritora, con formación en ingeniería electrónica trabaja como [SEO posicionamiento](#) y *Community Manager*, ha publicado novelas, poemarios, relatos, ensayos y crítica literaria. Editora y redactora de la revista Metaliteratura. (<http://www.metaliteratura.com.ar>), shop de libros editados:

<http://shop.metaliteratura.com.ar>.

Obras: [Bitácora de escrituras](#), Recursos literarios, 2024, [U \(Crónicas junio 2023 – agosto 2023\)](#), crónicas, 2024; [E \(Crónicas enero 2023 – mayo 2023\)](#), crónicas, 2024; [Ulises en su laberinto](#), ensayos, junio 2024; [Las razones de la sal](#), novela, enero 2024; [Venablos](#), poemario, 2023; [A \(Crónicas, agosto 2022, diciembre 2022\)](#), 2023; [Errancias del ayés](#), relatos, 2023; [Conversaciones con Žižek](#), relatos, 2023; [Blogs para el posicionamiento](#), SEO posicionamiento, informática, 2022; [O \(crónicas 2022 – agosto 2022\)](#), 2022; [Ignitos](#), relatos, 2022; [Y \(Crónicas, abril 2020 - febrero 2022\)](#), 2022; [Teorema de la Lengua](#), poemario, 2022; [Pentimentos](#), novela, 2022; [Supay](#), novela, 2021; [El Pallo Gelao](#), humor gráfico, 2021; [Pareidolia](#), crítica literaria, 2021, [Antí\(eu\)fon\(i\)as](#), poemario, 2021; [Textorios](#), ensayos, 2021; [Cíngulos](#), ensayos, 2021; [Descontextos](#), ensayos, 2021; [La mujer fingida](#), novela, 2020; [Atrave\(r\)sar](#), poemario, 2020; [Dédalo](#), novela, 2020; [Ex criaturas](#), microrrelato, 2020; [Señales del tacto](#), novela, 2020; [Mover el punto](#), novela, 2019; [El espejo deshabitado](#), novela, 2019; [Paranoia Dalí](#), novela, 2018; [Adelaida Sharp en tu tiempo](#), novela, 2017.

Se consiguen en Amazon.



Contenido

PROLOGO.....	9
En mis versos siempre joven de Guadalupe Alonso, Luna Zaballa por Ana Abregú.....	11
La Madonnita de Mauricio Kartun por Ana Abregú	17
22 de Agosto de Sabatino Cacho Palma por Ana Abregú.....	21
Libertins de Patricia Zangaro por Ana Abregú.....	26
Segismundo de Luis Alberto Rivera López por Ana Abregú.....	31
El Camino de la Fuente II Sabatino Cacho Palma por Ana Abregú.....	37
Ricardo III, Shakespeare otra vez por de Analía Mayta por Ana Abregú.....	41
Proyecto Garland – inspirada en la vida de Judy Garland de Marina Murilla por Ana Abregú.....	46
Después del ensayo, dirección Daniel Fanego por Ana Abregú.....	53
Tacaño es el amor de Patricia Suarez por Ana Abregú	58
Modelo vivo muerto de Bla Bla & Cía por Ana Abregú.....	63
UNA de Giampaolo Samá por Ana Abregú.....	69
Antígona dirigida de Carlos Ianni, por Ana Abregú	73
Aurora Trabaja, de Mariana de la Mata, dirigida por Leonor Manso, por Ana Abregú.....	78
La última sesión de FREUD de Daniel Veronese por Ana Abregú.....	83
TRUCO de Gonzalo San Millán por Ana Abregú ...	90
LUISA de Luciana Cervera Novo por Ana Abregú.	94
La VIS Cómica de Mauricio Kartun por Ana Abregú	98

LAS MOIRAS de Mariana Chaud por Ana Abregú	105
Malinche de Cristina Escofet dirección Andrés Bazzalo por Ana Abregú	111
Salvajada de Mauricio Kartun dirección de Luis Alberto Rivera López por Ana Abregú	116
Una vida en otra parte de Sebastián Suñé por Ana Abregú	123
Partida de Renata Moreno por Ana Abregú.....	129
Palabras encadenadas de Guillermo Ghio por Ana Abregú	133
Proyecto CONEJOS de Julieta De Simone y Andrés Molina por Ana Abregú.....	138
PARA ANORMALES de Matías Del Federico, Daniel Veronese por Ana Abregú	142
Ana Abregú	147