

Revista de teoría y práctica de las artes escénicas - número nueve - 21/03/2005

DEBONA / STRADA / PASCULLO / SILVAR / FALCO | especial escenografía santafesina

**(didascalía
escénica)**

(didascalia escénica)

número nueve 24 de marzo de 2005



(editorial)



Unir esto que anda disperso (Parte II)

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



Poesía de la infeliz conciencia

Entrevista de *Silvia Debona* a [Mario Pascullo](#)

La escenografía como proyecto, por [Carlos Falco](#)

VER ARCHIVO NUEVE-2



1. El dispositivo escenográfico

2. El texto dramático y el espacio

3. Documentos visuales



Estrategias estéticas de intervención espacial

por [Roberto Strada](#)



Fernando Silvar: la eficacia de la materialidad

Entrevista, recopilación y análisis de *Silvia Debona* sobre la obra de [Fernando Silvar](#)

(staff)



E de **escenografía**. Con esta letra arranca el 2005 nuestra revista, en lo que empieza a ser el tránsito de su tercer año en la red.

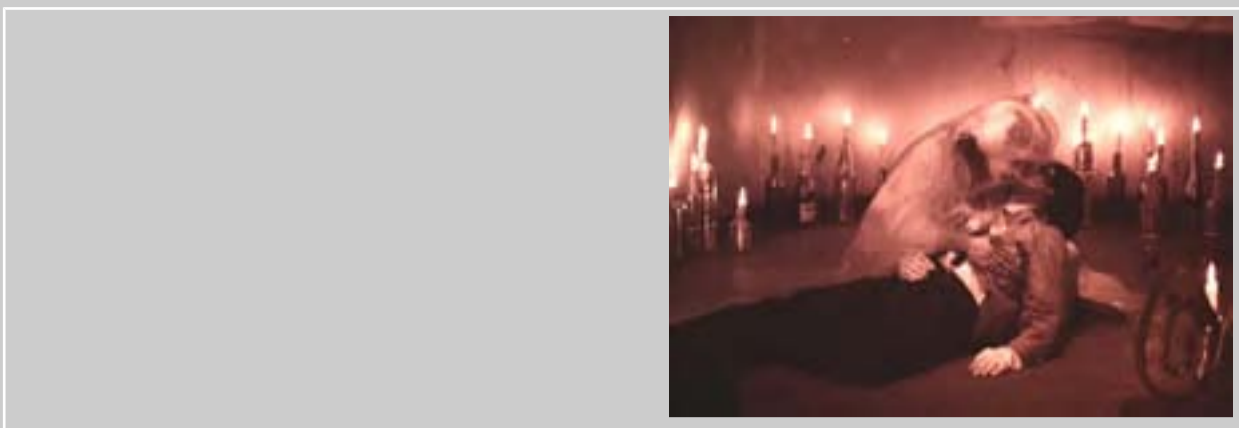
E de **especial**. Así entendemos este número, que poquito a poco se fue transformando, para terminar conformándose pura y exclusivamente desde nuestra geografía, característica que no buscamos desde un principio. Por esta razón, y aunque de una identidad fuerte, adolece de exhaustividad: este es un número especial de escenógrafos santafesinos, sin embargo no están todos aquí representados. Tampoco era esa necesariamente nuestra intención, pero ahora que estamos cerrando la edición lamentamos no sumar materiales valiosos como los de *Carlitos Méndez* o *Patricia Pieragostini*, por ejemplo. Esperamos tomarnos la revancha y tener muy pronto otra oportunidad.

Como de costumbre, los enfoques son variados, diversos y enriquecedores. Los artistas visuales del teatro, que dialogan con sus obras permanentemente en la ciudad, ahora lo hacen también desde la reflexión en estas páginas electrónicas, polemizando, contestándose o adhiriendo entre sí.

E de **escena**. También de **espacio**, ese privilegiado de la síntesis teatral. El niño mimado de nuestros desvelos se adjudica el inicio de este nuevo ciclo en (**didascalia escénica**), dedicado a profundizar en el delicado entrecruzamiento de la actividad. Le seguirán la *A* de **actuación**, la *D* de **dirección**, la *S* robada al mundo **sonoro**. Un alfabeto muy particular, para recorrer durante todo el año, y que empieza exactamente hoy.

Con *E* de enhorabuena.





Unir eso que anda disperso (Parte II)

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

En el [número anterior](#) de **(didascalia escénica)** me refería a la necesidad de clarificar el concepto de una obra para estar en condiciones de realizar una escenografía que pudiera escapar a sus aspectos narrativos y que colaborara, de este modo, en la formación de sentido. En este artículo tomaré algunos trabajos realizados con **Andamio Contiguo** y, tras aclarar cuál era el tema a tratar y el objetivo a alcanzar, intentaré explicar cómo se desarrolló el planteamiento del ámbito escénico y cuál fue la resolución escénica a la que se arribó.

Un elemento imprescindible en estos planteos escénicos es el aportado por la iluminación. Siempre diseño las plantas y planes de luces de las escenografías que realizo. La iluminación participa de la escenografía dinámizándola, metamorfoseándola partiendo de los contrastes que pueden conseguirse de luces y sombras o de colores.

¿Alumbrar o iluminar?

Iluminar en su sentido gráfico se refiere al dar color a las figuras, letras, etc. de una estampa, libro, etc. o bien al poner por detrás de las estampas tafetán o papel de color. *Alumbrar* está relacionado con llenar de luz, poner luces en algún lado o acompañar con luz a una persona o procesión, etc. ¿Iluminamos las escenografías y alumbramos a los actores? Otra acepción es la de echar luz sobre algo, aclarar. En este punto coinciden ambos modos. Y este es quizás el aspecto más importante: las luces en escena guían la mirada del espectador, develan u ocultan las formas, pero siempre crean climas, atmósferas en las que se sumergen tanto las escenografías como los actores, y son las responsables de develarnos, aclararnos o mostarnos el camino de aquello que desean transmitir los hacedores de la puesta.

- **Prosumo (Spes Extenuatur)**

Año: 1992

Lugar: Casa de la Cultura. Santa Fe.

Duración de la obra: 110 minutos.

Tema:

- a) El poder como lugar impreciso, desconocido.
- b) La construcción de la realidad.

Objetivo:

a) Evidenciar la sensación de algo supra-humano (aunque formado por humanos) que está constantemente organizando las relaciones sociales aunque no sepamos quién forma dicho macro-estamento.

b) Describir la realidad como aquello que se construye en determinado momento a partir de las consecuencias del pasado en el presente y de la proyección que se hace hacia el futuro.

Descripción del proceso:

a) Se utilizó el espacio en forma procesional, combinando desde la dramaturgia el cruce entre el pasado-presente-futuro en forma absolutamente fragmentaria, lo que obligaba al espectador al intento de unir la información en una historia.

b) Se adoptó una estética kitsch por la carga que posee de signos y elementos populares, ya sea desde lo político o lo religioso, ya desde la apelación al cine de teléfono blanco.

c) Desde la dramaturgia se desarrollaron tres líneas diferentes según la historia de cada uno de los protagonistas, historias que, al igual que en la situación temporal, también se entrecruzaban en la trama:
intertextualidad para la historia del líder, adaptación para la heroína, texto original para el héroe.

d) La iluminación jugó con un contraste de complementarios básicos rojo-verde que en su conjunción generan un pardo-rojizo extraño, acentuado en los momentos más dramáticos y suavizando en otros mediante el agregado de frontales color ámbar. La dupla rojo-verde se usó mediante su ubicación en calles o frente y contraluz. A esta luz generadora de atmósferas absolutamente artificiales se le opuso el uso de velas cuando se quería mostrar un aspecto muy íntimo, o simplemente para suavizar el enrarecimiento de las escenas.



- **Domingo furioso**

Año: 2000

Grupo: Andamio Contiguo - Exit

Lugar: Sala Marechal. Teatro Municipal . Santa Fe.

Duración de la obra: 70 minutos.

Tema:

a) La variación de los modelos de belleza a lo largo del tiempo y la aplicación de la tecnología al cuerpo femenino para conformarlo al ideal de belleza dominante.

b) La analogía entre el cuerpo individual y el cuerpo social. La construcción de la identidad en un sistema cerrado y bombardeado con información imposible de procesar.

Objetivo:

a) Revalorizar la diversidad en un momento en que los ideales de la modernidad utópica parecen esconderse tras los velos de la fragmentación y la globalización.

b) Utilizar una estética retro-futurista para acentuar la permanencia del problema de lo corporal, con un tratamiento cercano al video-clip por la aguda situación del mismo en nuestra contemporaneidad (no contentos con polizones y pelucas ahora son los mismos cuerpos los que deben cambiar su estructura para adaptarse al requerimiento social).



Descripción del proceso:

a) El espacio fue despojado gradualmente, hasta montar la escena sobre una superficie blanca con algunos dibujos en negro de asociación orgánica. Dicho espacio fue concebido en forma rebatida: atrás es arriba, adelante es abajo.

b) El vacío pudo ser percibido como tal porque la construcción del espacio fue realizada a partir de la iluminación. Esta combinación –cambio de la luz según los entornos, superficie de contención sólo en el plano horizontal– generó “paredes” inexistentes y sensación de encierro en el espectador.

c) Se realizó un tratamiento vertiginoso de la luz para dar la sensación de video-clip.

d) La pérdida del contorno individual se logró mediante la reflexión de las luces sobre la superficie especular del vestuario.

e) Se trabajó con colores saturados complementarios virtualizando los distintos compartimentos espaciales.

- **Luna negra (Amanecer del último día)**

Año: 2000

Lugar: Auditorio SADOP. Santa Fe.

Duración de la obra: 100 minutos.

Tema:

a) La incorporación de elementos de la estética cinematográfica constitutivos del género como fuente de trasposición a lo teatral.

b) La atemporalidad. La percepción corporal del paso del tiempo.

Objetivo:

a) Utilizar situaciones típicas del cine negro y de las road-movies como referentes directos, de asimilación sencilla para el espectador pero desnaturalizados por la presencialidad escénica.

Descripción del proceso:

a) Se utilizó un plano de 9 x 8 mts. de arena (3 metros cúbicos), superficie que cubría la totalidad del espacio escénico.

b) Basándonos en el arte conceptual, no fue “representada” la situación espacial sino que se “presentó” al ocupar el elemento natural.

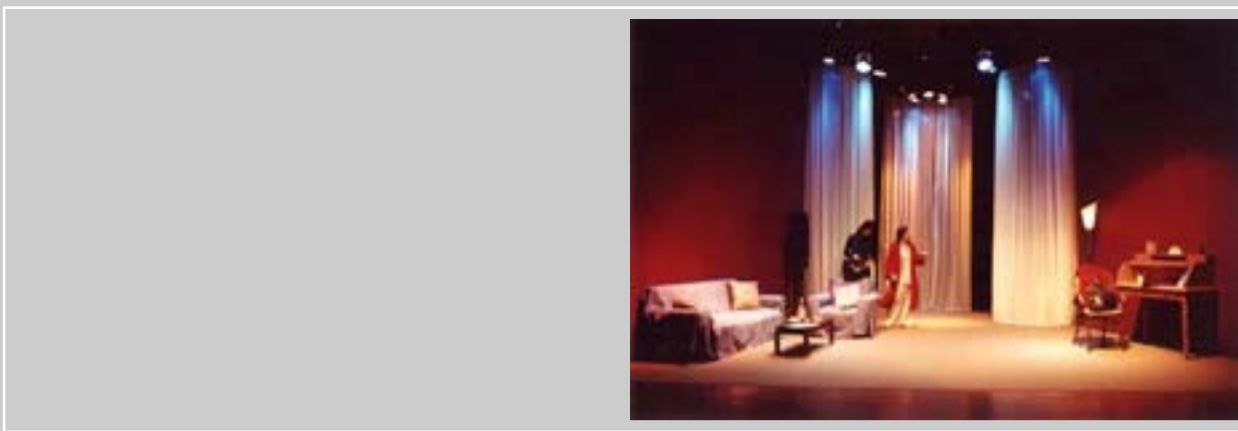
c) La densidad obtenida a partir del tratamiento escenoplástico confirió un peso existencial y una lentitud en los movimientos de los actores que habrían de contribuir a la transmisión del tema abordado.

d) El paso del tiempo fue un eje de la puesta en escena en el que la iluminación tuvo un rol preponderante. Jornadas completas de hastío y calor fueron sintentizadas a través de la quietud de los personajes y la luz que simulaba sobre ellos, con apagones fluctuantes, el paso del sol.

e) A las luces que simulaban la percepción del momento (frías para las noches y cálidas para el día) se sumaban sus contrarias en algún punto de la escena generando otros planos artificiales de atención.

f) Se utilizó luz natural como parte de la ambientación: un “sol de noche”, velas, encendedores. A estas luces de corte natural se le añadía como contrapartida un plano de luz roja para acentuar el dramatismo de algunas escenas y su roce con lo siniestro.





Poesía de la infeliz conciencia

Entrevista de *Silvia Debona* a [Mario Pascullo](#)

"Creo que la tridimensión es el gran elemento distintivo que tiene el teatro con respecto al cine o a la televisión, que no saben mediante qué artificio mostrárnosla, mientras que en el teatro la tridimensión está dada. El director de una película o de televisión te muestra lo que él quiere que veas, en cambio en el teatro la ventaja que tiene el espectador es generar un hecho único donde puede verlo todo. Siempre hago una comparación con la arquitectura: como en el teatro, el espacio es habitable. Se puede conformar desde la nada –en ese caso el espacio es un espacio vacío– o desde elementos, ya sea la utilería o el mismo desplazamiento de los actores que conforma ese espacio de acuerdo a lo que se quiere decir.

Otro elemento importante es el diseño. La clave está, tanto en la educación como en el hacer, en cualquier ámbito, ya sea en arquitectura, en escenografía o en ingeniería, en la *transferencia*. Cómo transfiero el pensamiento teórico en un hecho práctico. Hay grandes teóricos, que manejan teoría propia y teoría ajena pero al momento de agarrar el lápiz o volcar la idea no saben qué forma darle, cuál es la resolución que tiene que tener ese espacio. Por eso yo hablo de espacio conceptual, del espacio como concepto metafórico. El espacio para mí tiene que ser una metáfora, y es la evaluación y el análisis que uno va haciendo de la obra con el director, la dinámica de esa dialéctica la que nos va a dar el espacio que la obra necesita, no concibiéndolo como una mera decoración donde van a desarrollarse actores.



Yo me siento al nivel de un actor en la construcción de la obra. Todos: actores, escenógrafo, vestuarista, iluminador, hacemos que el producto sea eso que estoy dando a la mirada. Entonces desde este lugar el espacio tiene que decir cosas, interactuar con la obra, ir y venir. Un espacio que se puede modificar, ya sea con luces, ya sea con movimientos. Ese espacio me va tirando conceptos que me van reforzando lo que el dramaturgo escribió o lo que el director quiere que la obra sea, depende de la puesta que se quiera. Desde ahí entonces es donde yo empiezo a trabajar.

Conceptualizar la obra es para mí el punto de partida para empezar el diseño. Es de lo que habla el arquitecto norteamericano *Louis Kahn*, él dice que en el análisis, el

diagnóstico y el concepto no podemos fallar, si fallamos en el concepto el resultado va a ser errado. Una vez que tenemos el concepto puede haber varias respuestas. Algunas serán mejores que otras, pero todas serán respuestas felices. Eso como arquitecto a mí me sirvió mucho, qué es lo que yo busco decir o hacer. Aunque el teatro es mucho más lindo, tienes más vuelo para decir, para interpretar. Entonces siempre trato de buscar las constantes de la obra.

Yo tengo dos etapas. Yo era un feliz inconsciente hasta que lo conocí a *Rafael Bruza* y me transformé en un infeliz conciente. Empecé a trabajar con alguien que tiene una claridad que no había visto antes, siempre había trabajado con gente que se iba formando de manera paralela, tal vez con un poco más de preparación que yo pero que estaba en formación. En cambio *Rafael* ya es una persona madura, tiene muy claro qué es lo que quiere, no es caprichoso,

tiene mucha apertura para las sugerencias. Cuando empecé a trabajar con él para **Café de Lobos** me empezaron a cerrar algunos temas, empecé a ser más conciente de por qué hacía las cosas. Si bien yo siempre supe por qué, lo importante fue ponerlas en cuestión, ver hasta dónde era capricho y hasta dónde era lo que quería hacer. Dejé el trabajo dos o tres días y lo retomé para ver si te sirve, con un poco más de objetividad, sin tanto entusiasmo.

En la obra **De 1919** fui a ver un ensayo bastante avanzado, faltaba poco para que se estrenara. Cuando termina el ensayo el *Rafa* me mira y me dice: ¿qué hacemos? Mirá *Rafa*, yo durante toda la obra fui buscando cuáles eran las constantes y para mí la constante es el campo, porque ella hablaba del campo todo el tiempo. Y para mí el campo es la línea de horizonte, yo veo eso y veo campo. Pero para hacer eso necesitamos una iluminación que no la conseguimos ni juntando todos los tachos que hay en *Santa Fe*, así que vamos a tener que descartarla. ¿Y qué le ponemos? Nada. En el relato ella contaba tanto, que la escenografía te pasaba por la cabeza. Eso es muy bueno que suceda. Entonces dejemos que la cosa la vaya construyendo cada uno en la cabeza y no le pongamos ruido alrededor. Al ser un unipersonal tampoco le podés crear una competencia muy grande al actor, ¿qué le vamos a poner? Cosas obvias, no me convencía. Entonces elegí un signo muy fuerte: un montículo de tierra, que era una tumba. Me gusta darle el toque de un signo fuerte, un signo que no sea tan convencional, como la gestualidad del pintor. Algo que para mí es importante porque ese es el inicio de la obra y te predispone de otro modo. Por otra parte me pareció muy acertado cuando en el programa *Rafael* no pone "escenografía", sino "escenógrafo", marcando que existía un responsable para que el espacio fuera así.

Hay dos obras que hice que hablan del tiempo, sólo que una es del tiempo universal. **Trayectoria de fuga** habla del tiempo que todo lo deteriora, que todo lo destruye, va gastando las ideas, va gastando los materiales. Destroza todo a su paso. Pero siempre a la cero hora aparece un tiempo nuevo, impecable y nada deteriorado. ¿De qué manera puedo mostrarlo? Ese es el tiempo universal, distinto del tiempo concreto de **En retornos**, yo quería mostrar ese espacio-tiempo no desde lo convencional, no me interesaba poner un cucú ni un almanaque volando, pero sí mostrarlo en forma poética. Y ese es el lugar del ingreso. Un túnel, bien perspectivado con marcas en el piso, para marcar que puede ser un espacio cualquiera, una vereda. Quería mostrar un trayecto, el paso del tiempo. Cuando vi eso me dije ya está, conseguí lo que quería, un momento mágico. Es de esos momentos que cuando los ves en el teatro o en un texto decís que hay poesía. Ese tipo de cosas son las que me gustan mostrar, por eso creo que no hay un escenógrafo para todas las obras. Hay cosas que no es que no las pueda hacer, no las puedo ni pensar. Por ejemplo: un telón de fondo. Yo no sé pintar, no lo puedo pensar. Yo me formé en la tridimensión y trabajo la tridimensión y trabajo desde la arquitectura. Yo sigo siendo arquitecto: trabajo con los materiales que conozco, con colores y formas. De ahí que uno tiene que aprender a decir que no. Hay cosas que te movilizan y otras que no. A mí no me interesa el naturalismo o el hiperrealismo, no me interesa ver en el teatro lo mismo que puedo ver en un noticiero. Yo quiero ver aquello que sólo es posible en el teatro. Obviamente que siempre se bordea lo realista, los temas fundamentales del teatro son tres o cuatro, pero hacer una decoración antes que un espacio metafórico no es lo que despierta mi interés.

A mí el tema que me interesa de la escenografía es el de la conceptualización, poder discutir o intercambiar sobre las formas de llegar a hacerla. Todo lo que tiene que ver con las formas, las proporciones, los colores, es algo mucho más aprendible. Para mí el espacio conceptual tiene que ver con la síntesis, con expresar con lo menos que pueda. Hay una relación tiempo-duración en una obra que hay que tener en cuenta. Vos me contás en una hora y media una historia que transcurrió en treinta años. Existe una correlación de elementos con la que tengo que acompañar ese relato breve. No hay que saturar el espacio, hay que poner algunos elementos con los que el espectador pueda reconstruir el espacio.

Otro tema sería el de la interacción de los elementos con la obra. Podés hacer interactuar el espacio escénico con la escenografía mediante las luces, no todos los escenógrafos hacen las dos cosas, generalmente hacés la escenografía y la ilumina otro. Entonces esa interacción de la que estábamos hablando se pierde. Yo hice las luces de **Recetas para morir, después de perder las alas**, de **Martha Stutz** y de **Tercer ciclo** de *Ricardo Rojas*, y... alguna más me parece.

Otra cosa importante es la movilidad de los elementos. Poder trasladarlos, o poder mover los elementos desde fuera. Esto nunca lo pude hacer. Lo quise hacer en **Máscara pisada**, donde diseñé la escenografía con *Roberto Strada*. Cuando el personaje se mete en la cama yo quería que un par de paredes se inclinaran, como si se les vinieran encima, darle al espectador lo que él veía. Pero no, no fue así. Cuando uno trabaja con otro tenés que ir conciliando. La escenografía tiene una estética más de *Roberto* que mía, a mí no se me ocurriría nunca una cosa así, yo soy mucho más pulido. Y creo que estuvo bárbaro lo que hizo él, porque la obra se prestaba más para ese tipo de lenguaje.

En **Trayectoria de fuga** representé el paso del tiempo, la universalidad del tiempo, donde la hora estaba ahí totalmente explicitada a través de un reloj, de un sol que se transformaba en luna. Subrayé el paso del tiempo, porque estaban el sol, luna y reloj. Esa necesidad de mostrarlo concretamente y poéticamente. El paso del péndulo que se transformaba en luna para marcar el transcurso del día.



En **Martha Stutz** hay un juego de damero y le faltaba un árbol atrás de la hamaca. Me lo hicieron mal. El árbol me servía para equilibrar la escena porque del otro lado tenía un perchero de madera. Algo natural contrapuesto a algo elaborado. El árbol era una especie de cactus blanco, con los brazos levantados truncados, como si las ramas fueran la vida que se habían llevado de la chica. El árbol era para mí ese símbolo fuerte. Ese triángulo esférico que estaba detrás, el juego de damero, arriba y abajo, como un juego de reflejos. Ese mundo de adultos que se chorreaba, a través del espejo. Era lo único que tenía color, celeste. Era como un cielito. Jugaba con la idea de interior y exterior. Yo vi la versión de Buenos Aires, y no tenía nada la escenografía y estaba bárbara, para mí verla fue peor porque me preguntaba ¿para qué vamos a ponerle algo si así está bien? Las directoras la

relacionaron mucho, aún en el vestuario, con *Alicia*, de ahí el damero que aparece en *Alicia a través del espejo*.

La de **Recetas...** es una escenografía que a mí me gustó mucho hacer, y me gustó mucho hacerla en funciones. Aquí vinculé las luces con la escenografía. Me encantaba la idea: eso de ángeles caídos y de recetas para el suicidio de gente frustrada, mediocre. Eran seis actores que habían perdido las alas, entonces surgieron tres alas de cada lado, que se necesitaban también para las entradas y salidas. Y como eran ángeles caídos surgió el cielo para hacer una referencia a lo celestial que aparecía y desaparecía, porque *Roberto (Strada)* era un ángel que todavía no estaba totalmente humanizado. Y el triángulo atrás para representar la trilogía divina.

La escenografía **Café de lobos** es muy compleja pero me salió rapidísimo. Al principio no me entusiasmó la idea de ese espacio. Primero porque no sabía si me iba a salir algo creativo, algo que a mí me convenciera. Fui a un ensayo bastante avanzado y ahí pude cerrar el material que iba a usar, que era madera. Con un galpón, en el campo... la madera. *Rafael* me dijo de entrada: necesitamos una mesa, un banco, un trineo, se van en un trineo. Y yo le contesto: ¿y si todos los elementos que están ahí pasan a ser un trineo? Bueno, pensalo a ver que pasa. Yo hice primero el trineo y lo deconstruí. Si lo ves de costado, el trineo es un trineo pollo: la estantería es la cola, el farol se transforma en pico, la panza, las alitas y con los banquitos van sentados. Lo que pasa es que si lo ves de frente esa lectura no se da. Cuando lo hice pensé en ponerlo en diagonal, para que tuviera un poco más de profundidad. Era un galpón, donde funcionaba un teatro, un bar que se fundió y el criadero de pollo. Eran tres cosas que tenía que representar. No me gusta la sobrecarga, ya venía cargadito con el parrillero porque había que cocinar el pollo, entonces el teatro son dos maniqués con ropa. Se viene hablando de una trilogía (**Actores de provincia, El cruce de la pampa, Café de lobos**) y me pareció coherente que tuviesen ropa que usaron en **El Cruce de la pampa**. El tema de los pollos se resolvió con los que estaban embalsamados, que iban en la estantería. Y nos faltaba el bar. Pongo un ventilador de techo, que rote suave con una luz arriba, entonces que corte la luz. Y eso daba la sensación de esos bares que están en penumbra... Yo me quedaba tranquilo con esto de que al final se construía el trineo y adquirirían sentido todas las formas que había dispuesto antes, es algo que me pude permitir porque no era mi primer trabajo. En **De 1919** yo me pude permitir no poner nada porque ya había hecho cosas antes y no estaba ansioso por diseñar.



Después trabajé con *La Gorda Azul* en **Planeta Menguante**. Fue como una especie de vuelta a la adolescencia. Tratar con gente muy talentosa y más joven que yo, diseñando cosas que jamás pensé hacer.

Para mí el director es el jefe de trabajo, es el que se va a hacer responsable de todo lo que aparece en escena. El escenógrafo decodifica la idea de un director o de un autor y lo codifica en formas, lo traduce en formas. En **La casa**

de campo hice una estructuración espacial. Mi función fue la de acompañar al director en su proceso, no tuve un trabajo muy creativo.

En **Mal sueño**, leés el texto de *Jorge Ricci* y ya te dice todo lo que tiene que tener. Yo me imaginé el *Bar Tokio* (1), por los espejos. A mí se me ocurrió trabajar con una lámina de policarbonato o de acrílico y ponerle control solar. Eso lo que tiene de bueno es que cuando vos le ponés luz de atrás transparenta todo y cuando iluminás de frente no. Yo lo que quería hacer era trabajar con diapositivas proyectadas de atrás del espejo, queda un efecto muy lindo, como de imagen pintada, difusa. Lo quería hacer aparecer cuando se viajaba en el tiempo o se nombraba a *la rubia*, que la imagen de ella apareciera ahí atrás. No se hizo. No sé si por los costos o porque no veían lo mismo que yo, pero para mí el sentido estaba ahí. El espejo como cofre de los recuerdos, como si hubiera guardado las imágenes y las devolviera, cada tanto."

(1) Bar tradicional santafesino, el único que conserva aún hoy su aspecto original.





Estrategias estéticas de intervención espacial

por [Roberto Strada](#)

Al principio de cada obra podemos identificar una necesidad, un deseo, un impulso de apropiación espacial.

El espacio se transforma en una tentación, en una provocación. Este desafío se puede presentar en un papel en blanco, en un bloque de madera, en una habitación, en una construcción, en un terreno vacío, en un silencio o en un cielo infinito.

Entonces observamos su dimensión, su resistencia, su plasticidad, su opacidad o transparencia, su lisura o sus estrías para poder tomar conciencia del territorio a conquistar.

Luego es apropiado hacer una revista de los materiales y de los elementos de captura con que contamos, para analizar la solvencia, la coherencia, la adaptabilidad, el rendimiento, la cantidad, la resistencia, la intensidad, etc., para elegir los más óptimos o para construir otros artefactos más acordes según el objetivo.

Luego se piensa en una estrategia. Puede tener el formato de una escritura automática, o de agujeros en la madera, o de dripping sobre paredes, de perfume en una habitación, de tatuajes o cicatrices sobre la piel, de líneas sobre la tierra, de gritos o de fuegos artificiales en el cielo. Intentamos siempre proyectarnos en el espacio y en el tiempo.

Se pueden citar algunas técnicas de abordaje, podemos usar: una estrategia estructural desde un eje y sus coordenadas y direcciones prefijadas o por molde; también estrategias palincásticas por superposición de capas, modulando las transparencias; dejar mostrar signos y huellas de su fuente de origen; por inserción o por metástasis rizomatizándose por los declives, por las grietas, o por las vetas; también se puede irrumpir cabalgando sin sobresaltos sobre un relato o en un motivo figurativo seguros de llegar al objetivo. A veces elegir un tema tiene el sentido del caballo de *Troya*, se utiliza solamente para provocar una apertura y conseguir derribar algún tipo de traba o tabú y acceder a un espacio, para revelar por retaguardia el sentido oculto. Otra estrategia para bajar las defensas consiste en entretener y bloquear a la razón con un sin sentido.

Personalmente me interesa trabajar sobre superficies, espacios o materiales que ofrecen resistencia. El diálogo se hace más rico. Festejar el espacio ganado al bloque me hizo concebir al espacio como una sustancia matérica, entonces empecé a tallar laberintos de signos en los espacios de una instalación, también tallé túneles, señalados por perceptos, como si fueran miguitas de pan en el bosque, a la manera de señuelos que manipulaban los movimientos de los visitantes en las distintas ambientaciones artísticas. La búsqueda del movimiento en las esculturas o en los objetos artísticos se trasladó luego a una intención de agenciamiento espacial a través del trayecto de los visitantes, hasta que caí en mi propia trampa y le puse mi cuerpo al acontecimiento estético o performance.



“El performer propicia y se sitúa en un espacio en donde despliega sus deseos, sus descubrimientos, sus conflictos a la vez que es “testigo” junto a los asistentes de su despojamiento y despliegue simbólico-ritual.”

El concepto de la performance se redefine en cada performance.

Esta ha sido mi búsqueda desde hace varios años, ahora creo que cada disciplina artística conservará su constitución atómica. Sólo pueden estirarse, rizomatizarse hacia otros campos o contagiarse o afectarse entre sí en híbridos, en donde se identificará siempre la estructuración desde alguno de los lenguajes puros.

Por esta razón la performance viene a auxiliar a las artes y nos ofrece *un campo transdisciplinar de batalla*. Es un espacio neutro en donde pueden migrar o converger distintos sistemas culturales, las artes, la ciencia, el deporte, etc., en donde intentarán prevalecer desplegando sus estrategias y artefactos de vanguardia.



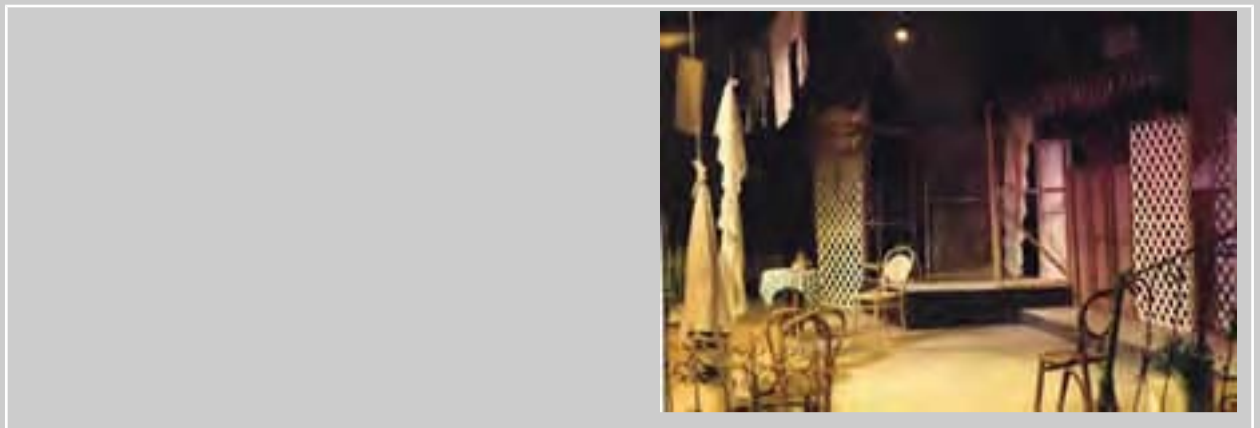
*Estos elementos de campaña poseen características propias: son transportables, adaptables, resistentes, pregnantes, dinámicos y seguros. Al confrontar estos enunciados con los espacios inhóspitos o las situaciones extremas se moldean y se van despojando de artilugios y accesorios ornamentales de la representación. No se intenta citar o traer otro momento o cosa que no esté sucediendo abruptamente en el espacio y en el tiempo. No se actúa, el performer se sumerge directamente en las situaciones reales. En el grupo **caosmos** no representamos. Repetimos. Repetimos los performers, los elementos, los artefactos, los enunciados maquínicos. Como si fuera un lápiz, un pincel, un óleo. Siempre son “diferentes” los papeles, los soportes, los lugares y cada momento”.*

Nos afectamos también al devenir natural.

Cuando una sustancia abandona su elemento se esferiza debido al juego de presiones internas y externas. De la misma manera construimos y echamos a andar *“estructuras atómicas de apropiación estética”* que se estiran góticamente desde los centros de intensidad hasta estrangularse y dispersarse en partículas por el espacio. Son microescenarios, con performers que giran dentro de esferas.

Una vez cumplido el objetivo primario de territorialización nos orientamos hacia el objetivo principal, estimular la presencia de los asistentes, los visitantes o el público para intentar acceder al objetivo último.





Fernando Silvar: la eficacia de la materialidad

Recopilación y análisis de obra de *Silvia Debona* sobre entrevista a [Fernando Silvar](#)

Fernando Silvar es un extraño caso de “memoria selectiva”. Recuerda lo que quiere cuando quiere. Gran conversador (“charlatán como todo gallego” diría él) posee un muestrario inagotable de anécdotas teatrales. Y se acuerda con lujo de detalle: quién estaba, dónde, esforzándose por dar la situación actual de los espacios y lugares que cita. Es simpático y agradable, pero a la vez tozudo, cuando se le pone en la cabeza que algo es como él dice, es así, no hay forma de modificarlo.

Empezó en la actividad artística siendo “mayor” (según sus propias palabras), como a los 28 años. Estudia en la *Escuela de Artes Visuales “Juan Mantovani”* y se especializa en Escultura. Cursa con los “grandes” del arte santafesino: *Supisiche* en pintura, *Bardonek* en escultura junto a *Wenceslao Sedlaceck*, *Planas Casas* en grabado. Nunca se dedicó a la escultura. Transfirió sus conocimientos del espacio tridimensional al espacio escénico, sin más. Cuando él se refiere a lo que estudió, dice que es Profesor de Dibujo, que es como antes se conocía a los egresados de Artes Visuales.

No vive en el pasado, no considera que todo tiempo pasado fue mejor. El presente es para él lo más importante. Siempre se rodeó de jóvenes. No se lo ve con artistas de su edad. Cuando los visita dice “estuve con el viejo tal o con la vieja aquella”, categoría en la que siempre incluye a los otros. Establece un trato de igual a igual con los jóvenes (da clases en la *Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe*) transformándose enseguida en una figura querible pero a la que se le cuestiona su falta de “método”. Nunca pudo sistematizar sus saberes. Ante preguntas concretas sobre su trabajo, responde en forma vaga. Es absolutamente intuitivo en el manejo del espacio. Sus escenografías se caracterizan por la carencia de profundidad, no dicen algo más allá de su materialidad, son altamente eficaces. Posee un profundo conocimiento de la teatralidad. De cerca los trabajos no resisten la mirada, sin embargo desde lejos, saltando la distancia de las butacas, todo lo diseñado es maravilloso.

Durante nuestro encuentro él realizó un recorrido cronológico, no por pedido mío sino porque así lo quiso, razón por la que la entrevista tiene el aspecto de un largo monólogo. Y así fue. Le costó hablar al principio, se sintió intimidado por los “artilugios tecnológicos” (la charla fue filmada) y luego sintió la presión de “no olvidarse de nadie”. Las preguntas concretas que realicé con respecto a sus modos de operar en el diseño y realización de escenografías, vestuarios o maquillajes, siempre fueron contestadas con renuencias. Luego desistí y dejé que él cuente su historia como quería. Es por eso que el recorrido por su obra es cronológico, creo que respetando su forma de contar también nuestro qué tipo de recorte epistemológico realiza él.

Entrevista a Fernando Silvar, Santa Fe, 23.03.2001

Fernando Silvar:

-La Asociación de Artistas Plásticos Santafesinos saca un aviso en el diario porque quiere formar un grupo de actores. Había venido *Israel Wisniak* a *Santa Fe*, que era integrante del **Teatro de la Máscara** de *Buenos Aires*. Entonces llaman a las personas que quieran participar para hacer un año de preparación del actor para después buscar una obra para representar. Así que tuve que hacer tripas corazón para ir y decir "Hola, me vengo a anotar de actor..." (risas)



Wisniak era muy amigo de *Chiri Rodríguez* y por intermedio de él había venido acá a ocupar un cargo en una droguería. *Wisniak* no tenía la más mínima idea de que iba a volver a hacer teatro, pero había hecho muchos años y además le encantaba. Y entonces se empieza a "recolectar gente" que pudiera estar interesada. Aparte otro grupo estaba dando vueltas, reuniéndose, que es lo que después va a ser el **Teatro de los 21**. O sea que era *Carlos Catania*, con su primera mujer, *Bety Martínez*, la hermana de *Bety*, *Iris Alonso*, *Coco Bruno* (que ahora está encargado de una secretaría en la *Asociación Argentina de Actores*), *Duilia Sciuffo*, *Delia Bustos*... ¿Quién más estaba? Los veo así (hace un gesto envolvente) en una foto que nos sacamos, pero no me acuerdo los nombres...

Y bueno, lo primero que hacemos con **Cinzel Taller de Teatro** es una adaptación que había realizado un muy buen amigo de *Israel Wisniak* que era *Sergio Renán* de "*Invierno...*" no sé cuánto era el libro y acá se llamaba **Oficina 403** (1956). Una novela de un autor norteamericano y él había hecho una adaptación para teatro. Todo se desarrollaba en un mismo espacio, era una oficina donde se alquilaban los escritorios y salían los personajes. Estaban *Chiri Rodríguez* que hacía de un modisto, *Duilia Sciuffo* que era una modelo, "Froy Fargo" que era mi personaje. Un viejo, un pobre diablo, que tenía muñecos viejos para arreglarlos, cosa que nunca terminaba de hacer. Su idea era después vender ese material y hacer el gran negocio. *Mario Puente* no sé que personaje hacía y *Wisniak*, que también participaba como actor, hacía de un pistolero (*Wisniak* era el director del grupo). Y además trabajaba la cuñada de *Wisniak*. Otro personaje lo hacía una ceramista que ahora tiene un taller por el sur y un señor, que era profesor de historia del *Liceo Militar* cuando el *Liceo* estaba allá en lo que ahora es algo de los niños... Bueno la cuestión es que este señor que era de *San Lorenzo* vino acá porque consiguió la cátedra como profesor y como salió el aviso, fue y se enganchó. Era *Gregorio González* o *Gregorio Fernández*, algo así. Se estrenó en el *Jockey Club*, pero donde vendían los boletos para las carreras. Así que en ese espacio que quedaba vacío el que estaba encargado de la escenografía armó como una gran caja con patas. Todo estaba pintado como si fuera una gran ciudad, con los letreros colgados a los costados con luces... Entonces cuando la obra comenzaba, ese telón de ciudad que estaba al frente del escenario, se iba enrollando para arriba y aparecían los cuatro escritorios dónde se contaba la historia. Era muy lindo, sobre todo para gente que recién empezaba como yo, que hacía un personaje muy duro con lloradas y todo, muy sensible.

Wisniak era muy amigo de *Leónidas Barletta* y éste le entrega los libretos de **La edad del trapo** (1957) que la estrenamos nosotros acá en *Santa Fe* (aparecemos en el librito y todo). En este caso la *Asociación de Artistas Plásticos* incorpora al grupo de *Catania* que en ese momento estaban ensayando en un garaje en una casa de familia. No eran 21 en esa época. La estrenamos en la *Asociación Ferroviaria* ¿puede ser? *Castellanos* casi llegando a la *Casa de la Cultura*. Era muy difícil conseguir en esa época un lugar para estrenar, la cuestión del Teatro era una utopía (se refiere al Teatro Municipal), a nadie se le ocurría que podría ir a estrenar a un teatro. Se estrenaba dónde se podía. Ellos nos prestaron el salón, estrenábamos para ellos. Por intermedio de mi hermano fuimos a dar una función a *Rivadavia Júnior*. Yo hacía dos personajes muy chiquititos. Uno era el de uno de los dos que preparan el escenario y que después imitan a la primera actriz y después, el otro es uno de los que hacen una versión de lo que podría ser el diablo y los ángeles: el que vende los maníes es el diablo y el que vende los barquillos es el ángel. A último momento una mina que no me acuerdo el nombre, una morena muy bonita, de golpe se enteró que ella tenía que hacer del Ejército de Salvación y ella era católica, no podía, "¿cómo iba a ser ella del Ejército de Salvación?" si además se burlaban de él (La imita). Entonces ella estuvo ensayando con nosotros medio año y se enteró a último momento y dijo que no. Entonces la mujer de *Catania*, ni lerda ni perezosa agarró al vuelo el personaje y lo hizo ella. Ahí estaba *Duilia Sciuffo* y el *Chiri Rodríguez* que hacían los personajes de *Lovelía*, la actriz y el apuntador. La obra juega con la idea de lo real y lo irreal, o sea, lo que se está jugando sobre el escenario y lo que se cuenta. En un momento determinado el apuntador indicaba "Decí tal cosa" y ella contestaba "No, si eso ya lo dije" " Pero te digo que no" "No me vas a enseñar a mí lo que tengo que decir". Una obra muy divertida. También hacíamos llover en el escenario. Teníamos una manguera cruzando el escenario con agujeritos y cada dos por tres el agua ni llegaba, entonces el gordo *Chiri* pasaba y decía "En esta parte llueve, pero el agua no tiene fuerza" y se iba (Risas).

Bueno, empieza a haber, como siempre, conflictos dentro del grupo, empiezan los tejes y manejes, y una parte del

grupo quiere hacer radioteatro y la otra no. Entonces el grupo se separa cuando se estaba maquinando la posibilidad de hacer **Las brujas de Salem** que es lindísima, incluso se marcaron los personajes, pero después se disolvió y no quedó en nada. En esa época nos invita la gente de la *Radio de la Universidad* que, me parece, por primera vez se abre a la comunidad y vamos a hacer teatro en la radio. Hicimos **Delito en la isla de las cabras** (1960), una de *Pirandello*... y en esa época también empezó la cuestión del teatro para niños que lo manejaba en la radio *Betty Martínez*. En un momento determinado ella se va y entra *Duilia Sciuffo* que es la misma que tenemos ahora en la locución y que trabaja en teatro para niños. Ella ya venía trabajando en eso.

Después se empezó a juntar gente nueva porque no teníamos, la gente se había ido. Ahí aparecen *Marta Lamperfeld*, *Coco Leonardi*... Primero hacemos un tiempo de ejercicios e improvisaciones y después hacemos **El acusador público** (1960) que se ocupa del tema de la Revolución Francesa. Ensayamos donde ahora está *Nordecoop* (en realidad *Credicoop*), que era un salón muy grande que pertenecía a la provincia donde ensayaba la *Orquesta Sinfónica de la Provincia* y el *Coro*. Así que era un galpón inmenso todo cubierto de telas alrededor para solucionar el problema del sonido. Nosotros íbamos a ensayar ahí. Cuando llegó el momento de estrenar yo empiezo ahí... (piensa) En **La edad del trapo** yo había hecho algunas sugerencias con respecto al espacio. En esa época ya había terminado la *Mantovani* (Escuela Provincial de Arte) y mi viejo se bancaba que fuera las cuatro horas a la mañana y las cuatro de tarde a trabajar al negocio, entonces la noche la dedicaba al teatro. Entonces yo hice la escenografía en ese salón para **El acusador público**. Era una oficina del año 1760, 1780, en plena Revolución Francesa donde se cocinaba todo lo que pasaba afuera. Mirá que cosa de locos. Primero la planteamos para ese lugar. Nosotros cerramos con una reja doble que se suponía una esquina y contra la pared aparecía una especie de caja donde estaba la reja adelante con luces por dentro para dar la idea y acá (señala a su derecha) había tres escalones y te ibas por una puerta y acá (señala a su izquierda) había otra puerta chiquitita toda decorada con las paredes empapeladas en verde y negro, una cosa muy truculenta. Hicimos varias representaciones pero después nos fuimos y según dónde íbamos, todo lo que habíamos pegado a las paredes lo pegamos sobre bastidores y los llevábamos y poníamos los bastidores de fondo. ¡Hicimos una presentación en el *Paraninfo*! Un encuentro de teatro en ese pedacito de mierda, que vos no te podes mover porque parece que te vas para abajo... En ese pedacito hicimos todo. Y después otra representación la hicimos en el *Sirio-Libanés*. Más todas las anécdotas que había cada vez que armábamos eso. Una vez nos faltaba un soldado y la mandamos a la mujer de *Wisniak*. Un soldado, vestido de milico. “El Federico se olvidó de venir” “Qué hijo de puta” “¿Qué hacemos?” “¿Uno sólo para acompañar al preso?” “¿A quién lo ponemos?” “¿Vos no te animás?” “No, yo no”. No terminó de decir que no y ya estaba vestida, con bigote y barba. Y el marido no sabía nada. Cuando sale a escena *Wisniak* la miraba, le veía cara conocida (risas) pero no decía nada, ella tenía los cachetes colorados. Y agarraron al preso y se lo llevaron nomás.

Estrenamos también una obra de un amigo de *Wisniak*, *Pedro Doril*, que era en un conventillo y eso lo estrenamos en *Teatro de Arte* que ya tenía sus instalaciones en San Martín 2222. Me acuerdo que al lado estaba *Grimoldi*. Vos decías “¿A dónde queda? Al lado de *Grimoldi*”. Eran 12, 14, 15 oficinas, pasabas una terraza y recién estaba el salón. Y en ese salón, que el escenario tenía 5 x 7 hicimos una obra con 18 personajes: **La espera** (1962), con desniveles porque era un conventillo. Lo que no me acuerdo es si primero hicimos esa o **Ana Kleibert** (1962) de *Alfonso Sastre*.



Si, primero **Ana Kleibert** que se desarrollaba en el hall de un Hotel. Es en la época de la guerra y ella es una mujer que viene para esperar a un hombre y va a su habitación y cuando la van a llamar al otro día está muerta. Entonces las personas que llegan después son las que cuentan la historia de lo que pasó. Ahí ya la escenografía y el vestuario era todo mío. Lo lindo de la escenografía es que tenía cambios en escena. O sea que había gente que en determinado momento no hacía nada y entraba de pantalón negro y camisa blanca y como gran novedad cambiaba de lugar las cosas. El público no entendía ni miércoles.

Coco (Leonardi) y *Roma Mahieu* hacían **Qwertyuiop** (1964), el tema de *Pigmalion* por *Dalmiro Sáenz*. Eran ellos y un tal *Lerman* que está viviendo en *Israel* ahora. Ellos eran los tres personajes. Es el tema del tipo que vive en una pensión y la

sirvienta que viene a traer el periódico todos los días. Un día a él se le ocurre que esa mujer puede ser otra. Entonces él la prepara y la van manejando, manejando, manejando hasta que un día ella como personaje lo supera. Y lo mata. Ese es el tema de **Qwertyuiop**, que son las letras de la máquina de escribir (la primera línea del teclado). Esa se estrenó en *Teatro de Arte* y yo ya estaba en *Buenos Aires* en esa época, yo hacía la escenografía y el

vestuario. Y después ellos estrenaron en una salita nueva, donde ahora sería la *Galería Ross*, que ya no es más sino que está *Musimundo*; arriba, pero al costado (que todavía está el edificio) hicieron una sala como de 200 butacas en la terraza, todo techado. Y se estrenó **Panorama desde el puente** (1965). Yo viajaba cada 15 días desde *Buenos Aires* y le hice la distribución, la planta de escenario, el vestuario. Eso fue lo último de **Cinzel Taller de Teatro**.

Yo estaba en *Santa Fe* y empecé a trabajar con *Carlos Thiel* que me llamó para hacer un personaje en **Santa Juana de América** (1962) de *Lizarraga*. Se hizo en la terraza, pero yo participaba nada más que como actor. Después me ve trabajar el director del *Teatro Casacuberta* de *Paraná* que era de *Santángelo* y me conversa si no quiero ir yo a trabajar con ellos a *Paraná*. Y que sí y que no que sí que no y un día me fui (pero eso me costó separarme de la librería porque yo no podía ir a vivir allá). Era una sala de 280 o 300 butacas, con camarines, y ellos vivían ahí directamente (se refiere a Héctor y Mimí Santángelo) frente a la *Plaza San Miguel*. Entonces empezamos a trabajar, hicimos las **Farsas francesas medievales** (1963), preparamos **El malentendido** de *Camus*, además, una obra norteamericana que trataba el tema de los negros. Después hicimos **La zorra y las uvas** (1963) de *Figueiredo*. Ahí yo hacía de *Esopo*. Aunque te parezca raro me aprendí la letra. La idea del viejo *Santángelo* era hacer lo que había hecho *Catania* (llevar las obras de gira por el interior de la provincia) pero llegamos nada más que hasta *Fray Bentos*, que queda ahí cerquita, y cuando llegamos no había luz. Así que no se hizo la obra. Y después de ahí me fui a *Buenos Aires*.

Empecé a trabajar en la librería *Fausto*, la de calle Corrientes. Trabajando ahí conocí gente amiga y me propusieron que pidiera una beca al *Fondo Nacional de las Artes* como si estuviera en el interior, no como viviendo en *Buenos Aires*. A mí me parecía una cosa de locos pero insistían, porque a esa altura yo ya tenía más de 12 años de actividad en el teatro independiente, además era *Profesor de Artes Visuales*. La única beca que salió para el interior me la gané yo y ya estaba ahí. De eso no se enteró nadie y si se enteraron se hicieron los burros. Eran 4 meses, yo ganaba \$8000 en la *Librería Fausto* y me pagaban \$12.000 por la beca. Así que a la *Librería Fausto*, buenas tardes mucho gusto... Entonces empecé a meterme en todos los agujeritos de *Buenos Aires*. La idea era que yo no tenía título de escenógrafo, viste, yo era profesor de *Dibujo*, lo demás era el resultado del movimiento de teatro independiente de esa época en *Santa Fe*; esa era la realidad. Y bueno, me metí en todos los rinconcitos. Lo conocí a *Luis Diego Pedreira*, lo conocí a *Saulo Benavente*, escenógrafos ya viejos, gente grande. Con *Saulo*, por ejemplo, salíamos a las 6 de la mañana y nos íbamos a *Martínez* y él me mostraba como estaban armadas las escenografías para cine, que estaban filmando *Altavista* y el *gordo Porcel*, eran dos nenes, estaban haciendo películas. Entonces me mostraba cómo se hacían los techos, las divisiones, las paredes. Después volvíamos y terminábamos poniendo lentejuelas doradas en el *Maipo* para las bataclanas. Y yo estuve en el estreno de **Raíces** de *Wernick* en el *Nuevo Teatro* de *Alejandra Boero* y *Pedro Asquini* (este dato no pude corroborarlo). *Saulo* hacía la escenografía y yo lo ayudaba.

Esos fueron cuatro meses que yo empecé a averiguar y *Saulo* me mandaba de un lugar a otro y *Pedreira* me dice "Mirá (ya en esa época que sería '68, '62, '64, '63) no te conviene la Universidad porque es un despelote" (con todos los problemas políticos de la época), "no damos clase nunca" me decía *Pedreira*. "Vos venís a las clases como oyente, me escuchás y se terminó." Lo mismo *Saulo Benavente* que daba las clases en *El Arcángel*, ahí por Florida, clases carísimas, que eran para escucharlo, nada más. Y él me hacía las invitaciones, así que yo iba gratis. Entonces *Pedreira* me dijo "por qué no te vas a la *Universidad del Salvador* que está *Alicia Darramón de Beitía*" que se había recibido con ellos. Una mina muy especial, que era la directora del asunto, y yo creo que caí en el primer año que ellos iniciaban el curso. Así que yo fui y le presenté las notas que tenía del *Fondo Nacional de las Artes*, que patatín y patatán, pero ahí era todo pago. Pero a ella le debo haber caído en gracia, entonces me dice, bueno, presente una nota y me acepta como becario. Entonces me dice, bueno, le reconocemos el primer año que era un preparatorio que ellos hacían de dibujo, pintura, con todos los conocimientos que yo tenía... "Ah, pero yo quiero hacer teatro!" dije. Ella tenía un grupo de teatro porque decía que el escenógrafo tiene que subir al escenario. Yo le decía a ella después, cuando tomamos confianza, que ella era una actriz frustrada. En esos años, que fueron tres con ellos, cada fin de año hacíamos un espectáculo. Uno más lindo que el otro. Hicimos la llegada del hombre a *América*, con los poemas y los versos de *Calderón*. Y lo representábamos en el patio de la Universidad. Un patio alucinante, con palmeras altísimas y la iglesia allá en la punta, con toda esa penumbra en los pisos, una gran fuente al medio que estaba cubierta de helechos, porque no era una fuente. Y ahí todos llegaban con sus barcas, como correspondía. Llegaba el Diablo, llegaban los Ángeles. Hacían la presentación y el piso era el dibujo de la rosa de los vientos y había seis chicas que estaban caracterizadas como avestruces y hacían toda una ceremonia como si nos invitaran a la nueva tierra. La gente de ahí era muy especial.

Bueno y me quedé tres años. En ese interín hicimos en un rinconcito de *Callao* y *Corrientes*, **Cita en Semblis** de *Priestley*. Yo hacía de mayordomo. Llegó un momento en que había terminado la Universidad y los del canal de TV te aprovechaban, "Ay vengán, que maravilla, recién recibidos, bla bla bla". Éramos tres o cuatro que pintábamos y después teníamos que buscar al tipo que nos había contratado. Entonces no te pagaba nadie, una cosa muy jodida. Así que después de cuatro o cinco años, bueno, ya me voy a mi casa, basta, dije. Y me vine a mi casa y le dije a mi

hermano “¿me bancan un año?” Chochos, con las sobrinas que me apludían y mi hermano me bancó un año y en ese año me enteré que tenía un título de Profesor de Dibujo (en realidad Profesor de Escultura) y entonces empecé a trabajar en las escuelas. Primero en *Entre Ríos*, iba a *Victoria*. De vuelta de *Victoria* trabajaba en la *Escuela de Artes Visuales de Paraná* y después volvía en la lancha, “la Sarita” se llamaba. Llegábamos a la noche al puerto, íbamos caminando y salíamos por calle Rosario (actual Lisandro de la Torre) y nos íbamos a La Rioja y 25 de mayo, donde había un bodegón de cuarta a comer unos guisos exquisitos. De eso no me olvido. En la esquina donde ahora están los departamentos. En Victoria estuve 4 o 5 años. Después un día me llamaron porque había “desertado” de las horas. ¿Qué voy a abandonar? Yo me fui porque tenía un cargo de mayor jerarquía. La cuestión es que yo había hecho los trámites para irme a otra parte y había entrado al *Liceo Municipal*. Ahí yo creo que fueron uno o dos años y después me hice cargo de la Regencia de la parte de *Artes Visuales*, por eso me daban el permiso allá. Pero yo me olvidé del permiso y me citaron. Pero bueno, si estaba trabajando otro, que le pagaran a ese pobre diablo y listo. Después también estuve en *San Jorge*, en la fábrica de vidrio. Le enseñaba a los chicos a dibujar para que después trabajaran en los tornos para el tallado de los vidrios. Y ahí en el *Liceo Municipal* redondeé las horas y tenía el cargo de Regente que era un bolazo porque te pagaban una bonificación, no era como ahora.

Y después *Carlos Falco* hace la puesta en escena de **Una noche con el Sr. Magnus e hijos** en la *Marechal* (Sala Experimental del Teatro Municipal, Leopoldo Marechal) y yo le hago la escenografía y el vestuario. Incluso teníamos miedo de que no la permitieran (1982). Lo que pasa es que no la entendieron. Y la obra tiene el sentido del juego del poder, es una cosa muy terrible.

Silvia Debona:

-¿Ese es el primer trabajo de **Nuestro Teatro**?
(Acá Fernando se acuerda que ya trabajaron antes, incluso juntos.)

Fernando Silvar:

-Antes estábamos en *Unione e Benevolenza*, ahí nosotros estrenamos **El Reñidero** (1978) en el patio del fondo.

Después **Los disfrazados** (1979) de *Pacheco*, con la dirección del *Flaco Rodríguez*. Y después se hizo **La Biunda** (1980). O sea que fueron esos 3 espectáculos antes de **Una noche con el Sr. Magnus e Hijos**. Estaba *Jorge Conti* con el *Flaco* dirigiendo **El Reñidero**. Y después en *Unione e Benevolenza* no pudimos seguir más porque nos rajaron, dijeron basta. Ahí se trabajaba lindo, el lugar era hermoso. Para **La Biunda** se hizo una versión distinta a la que pedía la obra. El planteo era la fiesta de casamiento y dentro de la fiesta se van dando los distintos momentos hasta el final, que termina como en la obra. Y tuvimos la alegría de que fueron dos primas de *Carlos Carlino*, él todavía vivía, pero en *Bs. As.*, *Conti* había ido para pedirle permiso. Después se hizo **Vincent y los cuervos** (1983). ¿O se hizo primero *Moreyra*? Si, **Moreyra** (**Juan Moreira**, 1981). La versión que nosotros hicimos la hizo *Jorge Conti*. Hizo una apertura de la obra haciendo participar a los políticos del momento, una versión muy linda. Éramos como 20 monos arriba del escenario, yo hacía cuatro o cinco personajes, era como los biombos, entraba y salía, entraba y salía. Y después **Vincent y los cuervos**.

Silvia Debona:

-Era muy linda la escenografía.

Fernando Silvar:

-Si, era el espacio de los dos nidos, los lugares, y después usábamos el mismo escenario que teníamos arriba para la escena de la locura. Y además la adaptación que hicieron *Marina* (*Vázquez*) y *Carlos* (*Falco*), cuando vino el autor casi se cae sentado de culo porque *Pacho O'Donnell* se había enamorado del personaje, entonces él quería ver todo, quería ver hasta los cuadros de *Vincent Van Gogh*. Y eso no tenía sentido, si el problema de él era mucho más importante que todo lo que ocurría alrededor. La primera vez que llamó preguntó “¿Cuántos actores son?” Nueve, contestamos. “¿Cómo nueve?” ¡Si había como 23 personajes! Usábamos máscaras. Teníamos una especie de equipo base que era como un smoking mientras te mantenías quieto, ahora, vos hacías así (levanta los brazos) y eran alas, tenías todo el traperío colgado (de las mangas) y teníamos las máscaras. En cada esquina estaba colgada la ropa en los que eran los nidos de los cuervos. Los cuervos se sentaban y se cambiaban y entraban cuando tenían que entrar. Y a él (*Pacho O'Donnell*) le encantó la puesta. Nosotros habremos estrenado en agosto, septiembre, y ellos estrenaban en diciembre en *Buenos Aires* con *Jorge Mayor*. Nosotros la fuimos a ver, eran 25 personas en el escenario, ¡era un plomo! Y después hablando con el director nos decía “Sí, pero nosotros lo teníamos a él todo el tiempo sentado en la platea, ustedes estaban en *Santa Fe*...” Él, lo nuestro, lo entendió perfectamente. Cuando llegó



yo estaba colgando los maniqués, la galería de los horrores, viste, él corre la cortina y me dice "Hola". Hola le digo yo, ¿a dónde va? "Quiero ver a los actores", me dice. Ni loco, le digo yo (risas). "¿Por qué?" Están espantados, si lo llegan a ver a Ud. no hay función. "¿Te parece?" Si, si, si. Usted baje. Mucho gusto, yo soy fulano de tal. "Ah, sí, te conozco." Bueno, pero no le digamos nada a los chicos de que Ud. está acá, Ud. baja la escalera, sale, y enfrente hay un bar, va a ver a un gordo con pelo blanco, ese es el director, siéntese y tome un café. (Más risas) ¿Después hicimos **Marat-Sade** (1984) o **Vidrio Molido** (1987)?

Silvia Debona:

-**Marat. Vidrio** no viene hasta después de **Aquella noche de Corpus**.

Fernando Silvar:

-¿Y cuándo se hizo **Ya nadie recuerda a Frederic Chopin** (1985)? ¿Antes de qué?

Silvia Debona:

-Esperate. Entre **Marat** y **Aquella noche de Corpus** (1989), me parece.

Fernando Silvar:

-Ah, si. La dirigió *Pepe (Pérez Schechtel)*. Y después están los espectáculos para chicos que hice con *Alejandra Klimbovsky*. Hicimos **Mambrú busca la luna** (1982), allá arriba (señala una foto en la pared) está Fernando con el pelo colorado... Era muy divertida, de teatro-danza. ¿Qué más, a ver? ¿Cuándo hicimos **Ludo**?

Silvia Debona:

-No, más adelante.

Fernando Silvar:

-Hicimos **Prosumo** primero (**Prosumo (Spes Extenuatur)**), en el 92 y **Ludo** en el 93 (**Ludo, juego de dioses**), la versión con el primer elenco y el otro con *Crisitina* y vos en el 94. Y después, o antes fue, porque yo después no hice más nada. En cine después, algunas cositas más.

Silvia Debona:

-¿Y **Camino de cornisa** (1991)?

Fernando Silvar:

-¡Ah, si! Cada vez que me acuerdo de eso me río solo.

Silvia Debona:

-No me digas nada de la letra porque yo vi que tenías todo pegado adentro (del auto).

Fernando Silvar:

-¿Y cuándo me tenía que pegar el ojo? Porque tenía que aparecer sin ojo. Yo no sé cómo se me ocurrió en un escenario hacer eso, tenía todo preparadito, tenía que agacharme y ponerme sin espejo el parche negro para simular que no tenía ojo y pararme, porque al tipo se le cae el ojo de vidrio, ¡qué hijo de puta el autor! Todavía tengo, mirá el autito ese que está al lado de las casitas (señala), nos llevó un autito a cada uno.

Silvia Debona:

-¿Quién era el autor?

Fernando Silvar:

-¡Ay! No me acuerdo! Firenze iba a decir. No. (Suspiros. El nombre es Finzi.)

Algunos documentos visuales de la obra de Fernando Silvar



ANA KLEIBERT

Autor: Alfonso Sastre.

Grupo: Cíncel Taller de Teatro.

Dirección: Israel Wisniak

Sala: Teatro de Arte

Fecha: 1962

Escenografía y vestuario: Fernando Silvar.

EL DEBUT DE LA PIBA

Autor: sainete de Roberto L. Cayol

Grupo Teatro del Liceo Municipal

Dirección: Jorge Ricci

Sala: Sala Experimental Leopoldo Marechal

Fecha: 1978

Escenografía y vestuario: Fernando Silvar

Realización de Vestuario: Hugo A. Anderson y

Nora Bertoia.

Participantes: Marina Vázquez, Oscar Castellano,

Juan C. Rodríguez, Ricardo Gandini, Fernando

Silvar y Graciela Martínez



MAMBRÚ BUSCA LA LUNA (Danza-teatro infantil)

Autor: Idea original de Alejandra Klimbovsky y Rodolfo Perazzo, con diálogos y situaciones realizados por el equipo de Casa de la Danza.

Grupo: Casa de la Danza

Dirección: teatral: Hugo A. Anderson – General:

Alejandra Klimbovsky

Sala: Sala Mayor de I Teatro Municipal

Fecha: 1982

Escenografía, Vestuario y Utilería: Fernando Silvar.

Realización: "Sastrería teatral" Anderson – Silvar

VIDRIO MOLIDO

Autor: Creación Colectiva

Grupo: Nuestro Teatro

Coordinación general: Carlos Falco

Sala: Teatro Arena (25 de mayo 2638)

Fecha: 1987

Escenografía: Fernando Silvar.

Vestuario, utilería y máscaras: "Sastrería teatral"

Anderson – Silvar





CAMINO DE CORNISAS

Autor: Alejandro Finzi

Grupo: Ananké

Dirección General: María Rosa Pfeiffer

Sala: Centro Cultural Provincial

Fecha: 1991

Escenografía y Planta de Luces: Fernando Silvar.

Realización escenográfica: Grupo Ananké

Realización del automóvil: Carlos Porpatto y Miguel A. Molina.

LITÓFAGAS

Autor: Aldo El-Jatib

Dirección: Luis Mansilla

Sala: Marechal – Casa de la Cultura

Fecha: 1997

Escenografía, Vestuario y Maquillaje: Fernando Silvar.

Participantes: Sergio Cangiano y Jorge Vigetti.



RELOJERO

Autor: Armando Discépolo

Dirección: Alejandra Gómez Sollber

Sala: Leopoldo Marechal

Fecha: 1998

Escenografía, Vestuario, Maquillaje y

Utilería: Fernando Silvar.





Silvia Debona



Santa Fe, Argentina.
silviadebona@yahoo.com.ar

Profesora de Artes Visuales. Posgrado en Escena Arquitectura y Puesta Escénica. Docente. Becaria de la Fundación Antorchas.

Ha desarrollado una intensa actividad en el campo teatral como actriz, dramaturga y directora, destacándose además su intervención en las ramas visuales del teatro: iluminación, vestuario, escenografía y puesta en escena. Ha participado en muestras colectivas e individuales de artes plásticas, privilegiando en los últimos años su trabajo de búsqueda e investigación en el terreno digital.

Es cofundadora e integrante del colectivo artístico **Andamio Contiguo** y co-directora de **(didascalía escénica)**, revista electrónica de teoría y práctica de las artes escénicas.



Mario Pascullo



Santa Fe, Argentina.

Arquitecto. Sus primeros trabajos en escenografía fueron realizados en el año 1995 con la obra “Al Filo”, a la que le siguen numerosas obras de teatro y danza contemporánea, muchas de las cuales recibieron premios y menciones en Bienales de Arte y Festivales de Teatro.

En un hacer ininterrumpido desde hace ya una década ha trabajado con muchos directores destacados de la ciudad de Santa Fe como: *Ricardo Rojas, María Elena Guastavino, Susana Formichelli, Mari Delgado, Rafael Bruza, Edgardo Dib, Ulises Bechis, Daniel Vitale*, entre otros; y de grupos como: *Teatro Llanura, De las Artes, La Gorda Azul*, etc.

En la actualidad cursa estudios de escenografía en la *Ciudad de Buenos Aires* como becario del *Instituto Nacional del Teatro*.



Roberto Strada



Santa Fe, Argentina.

www.caosmos.com.ar

grupocaosmos@yahoo.com.ar

Profesor de artes visuales. Desde hace más de once años, viene desarrollando actividades culturales multimediales, integrando distintas artes y tecnologías. Se desempeñó en la escultura, las instalaciones artísticas, happening, intervenciones urbanas, escenografía, publicidad, performances, actuación y expresión corporal. Se desarrolló como docente de performance artística, expresión aérea y coordinador de talleres teatrales y de técnicas circenses.

Trabajos de su autoría y dirección se presentan en eventos internacionales en Argentina y Europa. Es director artístico y autor del grupo **puja!** teatro de altura. Director general y autor del grupo **<caosmos>** Arte Aéreo.



Fernando Silvar



Santa Fe, Argentina.

Nace en la ciudad de *Santa Fe* en 1932. Desde la década del '50 realiza cursos para actores, técnicas corporales, investigación teatral, escenografía y vestuario. Fue becado por el *Fondo Nacional de las Artes* en teatro y escenografía.

Como actor ha integrado una cantidad importante de elencos y grupos teatrales como el *Cinzel Taller de Teatro* a partir de 1956. Continúa en este grupo hasta 1960 donde realiza teatro por *Radio LT10* de la *Universidad Nacional del Litoral*. Participa en más de 40 obras teatrales, entre las que sobresalen "Oficina 403" de S. *Fischert*, "La edad del trapo" de L. *Barletta*, "El acusador público" de F. *Hochwalder*, "Santa Juana de América" de A. *Lizarraga*, "La zorra y las uvas" de *Figueredo* en el *Teatro Casacuberta de Paraná (Entre Ríos)*, "Farsas francesas medievales", "La Biunda" de *Carlino*, "Juan Moreira" de E. *Gutiérrez*, "Camino de cornisas" de A. *Finzi*, "Mustafá" de A. *Discépolo* en la *Comedia Santafesina de Teatro*, y "Prosumo (Spes Extenuatur)" con el grupo *Andamio Contiguo*.

También realiza trabajos de escenografía en la *Comedia Provincial*, en el *Grupo Arteón* de *Rosario* y en el elenco interno del Departamento de Escenografía de la *Universidad del Salvador*.

En su extensa carrera actoral ha trabajado con los siguientes directores: *Güerino Marchesi*, *Héctor Santángelo*, *Carlos País*, *Jorge Conti*, *Osvaldo Neyra*, *Carlos Thiell*, *Néstor Zapata*, *Jorge Ricci*, *Juan Carlos Rodríguez*, *Norberto Campos*, *Raúl Kreig*, *María Rosa Pfeiffer* y *Silvia Debona*, entre otros.



Santa Fe, Argentina.

Tel.: +54 (342) 155 492 743

correo@andamio.freesevers.com

<http://andamio.freesevers.com>

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

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

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

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



Este grupo cuenta con el apoyo del [Instituto Nacional del Teatro](#)



(didascalía escénica)
número nueve 24 de marzo de 2005

ANDAMIO
CONTIGUO

Directoras

Norma Cabrera y Silvia Debona

Diseño

Norma Cabrera

Colaboran en este número

Carlos Falco, Roberto Strada, Mario Pascullo, Fernando Silvar, Silvia Debona.

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

(didascalía escénica)

ISSN 1667-7781 / Propietaria: Norma Cabrera
Registro de Propiedad Intelectual en Trámite
didascalialia@andamio.freesevers.com