

teóricas a raíz de la complejidad que introduce la relación entre el dispositivo, la obra y el espectador. Tal como el acceso de internet, este no es un privilegio de todos los Países, ya que se debe tener presente que para desarrollar una *Teleperformance* es necesario que la tecnología de proyección no sea limitada en la representación de la forma humana, en todas las posibilidades dinámicas. En segundo lugar se necesita tecnología capaz de soportar una *Teleperformance* (en términos de capacidad de banda, para transmitir a tiempo real) y por último, los artistas que esperan trabajar con estas tecnologías necesitan estar inmersos en los lenguajes que hacen a esta tecnología, para sentirse efectivamente comunicados con los técnicos y puedan interactuar con los software desarrollados

Referencias bibliográficas:

- McAuley, Gay, *Space in Performance: Making Meaning in Theatre*, The University of Michigan Press, Chicago, 2001.
- Ubersfeld, Anne, *L' école du spectateur*, Éditions Sociales, París, 1979.
- George H. Brown. REINVENTING THE STAGE
- BARTHES, R.: «*Le grain de la voix*», *Musique en Jeu*, núm. 9, novembre, 1972.
- GOIFMAN, K.: *Valetes em Slow Motion*, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1998.
- KERSENBOOM, S.: *Word, Sound, Image*. The Life of the Tamil Text, Oxford, Berg, 1995.
- LÉVY, P.: *A Ideografia Dinâmica*. Rumo a uma Imagem Artificial?, São Paulo, Loyola, 1998.
- Breyer Gastón. "Teatro: el ámbito escénico" Centro editor de américa latina. 1968. Buenos Aires.
- Machado Arlindo, "Nuevas formas de (re)presentación. Ensayos hipermediáticos". TELOS, Cuadernos de comunicación e innovación" 2009
- Thenon Luis. "Avatares de una historia compartida". Teorías y prácticas audiovisuales. Cuadernos ASAE-CA. Buenos Aires. 2010

Abstract: Following Aristotle, critics and theorists have tended to marginalize the material reality of the theatrical performance, but in the twentieth century the emphasis shifted as theorists have tried to define what Artaud perceived as the physical language of the scenario: in the theater the audience is faced with a real space which is simultaneously a fictional place and a stage, and attend an art that plays intensely with the status of reality / unreality of what is happening. The new artistic perspectives of city of Tandil are being favored by the existence of the intermedial in everyday life, used especially in the kind of cultural production through fragmentation of discourses created, which leave us with a context globalized interdisciplinary and intercultural evolving.

Keywords: technology - staging - drama

Resumo: Seguindo a Aristóteles, os críticos e os teóricos tinham tendido a marginalizar a realidade material da representação teatral, mas no século XX o ênfase deslocou-se à medida que os teóricos têm tratado de definir o que Artaud percebeu como a linguagem física do cenário: No teatro os espectadores enfrentam-se com um espaço real que é simultaneamente um lugar fictício e um cenário, e assistem a uma arte que joga de maneira intensa com o status de realidade / irrealidade do que está a passar. As novas perspectivas artísticas da cidade de Tandil estão sendo favorecidos pela existência do intermedial na vida quotidiana, empregada sobretudo no tipo de produção cultural através da fragmentação dos discursos criados, os quais nos deixam em frente a um contexto globalizado, interdisciplinar e intercultural em permanente evolução.

Palavras chave: Tecnologia - posta em cena - dramaturgia.

(*) **Anabel Paoletta:** Licenciada en el Centro de Estudios culturales y Consumo de Teatro(TECC-Facultad de Arte-) UNICEN.

Un Teatro Sincretista entre el tango, los parámetros de *Nouveau Theatre* y el Grotesto criollo.

Cecilia Propato (*)

Resumen: En Los Pollerudos los actores están expuestos biológicamente: se siente el roce de sus cuerpos, la caída sobre el piso de los mismos, la respiración, los suspiros y gemidos. Se muestra la fatiga, la transpiración, la piel de ellos. Se provoca el registro del espectador con la fuerza y la tensión en un trabajo actoral que tiene mucho que ver también con la pintura de Kandinsky, cuando el cuerpo de uno queda pendiendo cual objeto, bolsa o embalaje del cuerpo del otro o sostenido del físico del otro, en donde el cuerpo de uno y de otro pasa a ser sujeto y objeto a la vez; los cuerpos por momentos son cosificados y manipulados en el sentido kantiano, como si los físicos de los personajes también fueran embalajes.

Palabras clave: teatro - puesta en escena - espacialidad

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 191]

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Acerca de la obra de teatro “Los Pollerudos” de Gerardo Baamonde, Sergio D Angelo y Héctor Díaz

Un ámbito en tonos marrones, con destellos de colores amarillos, luz sepia. Pareciera que se tratara de un cuadrilátero, de un ring. La puesta está planteada desde un principio en términos de diagonales, no hay friso, ni las instalaciones, ni los objetos que están en el espacio escénico ni los cuerpos están puestos de un modo frontal, como si el espacio estuviera levemente inclinado, como si la puesta estuviera preparada para un ojo que tiene que mirar no tanto horizontalmente sino más bien en forma vertical. En los extremos de las diagonales hay por un lado un baúl grande y en el otro una mesa con dos sillas en donde hay dos vasos pequeños de copetín. Los muebles están tapados por telas. El estado material del cuadro teatral provoca la idea de próxima retirada del lugar por parte de los personajes, de partida. Al mismo tiempo el baúl suscita el imaginario de algo escondido, de algo atado. Remite a embalaje tal como lo plantea Tadeuzs Kantor en El teatro de la muerte cuando señala “¡Embalaje! Cuando se quiere transmitir algo importante, esencial, propio. ¡Embalaje! Cuando se desea preservar, cuidar para que dure, fijar, escapar al tiempo, ¡Embalaje! Cuando se tiende a esconder profundamente, ¡Embalaje! a defender contra la injerencia, la ignorancia, la vulgaridad... ¡Embalaje! ¡Embalaje! ¡Embalaje!” Esa parece ser la punta del iceberg de la obra. En ese marco de desarme, de partida deambulan dos hombres con trajes, vestidos de guapos, con giros de tangueros (Gerardo Baamonde y Héctor Díaz) pero que podrían estar en cualquier lugar, tal vez en un no lugar, que accionan en torno a estas diagonales planteadas en la puesta y dirección a cargo de Sergio D’ Angelo.

Los dos grupos de objetos enfrentados por momentos disparan la noción de formar parte de un mismo espacio pero, en otros momentos del recorrido de la obra, se transforma en ámbito indeterminado y la mesa puede ser la mesa de un bar -y remitir al lugar público- y el baúl puede ser parte de una habitación -y ser el espacio privado o de la intimidad-. Es decir, este cuadrilátero, este ámbito común por momentos cual técnica del *decoupage* se desdobra en varios lugares, se divide en diversos imaginarios físicos, se parte como parece que estuviera partida, algo rota la vida de Julián y Julián -ambos personajes se llaman igual- y se pudiera mirar la puesta fragmentariamente como si fuera un rompecabezas. Nada más que Julián y Julián, cual espejo que refleja y deforma a la vez, son el destello el uno para el otro de la soledad, la pérdida y la espera. Esperar irse o esperar quedarse un poco más para ver si la magia de la felicidad sucede y al fin ese “ser”, ese “estar” cobra un sentido trascendental.

En el medio del perímetro: el vacío. El despojo que a su vez surge como espacio para la vinculación de los personajes masculinos. Es en ese vacío donde, a través del uso de técnicas del clown, de pasos de tangos, y de destrezas físicas los personajes dialogan con sus cuerpos y con palabras lanzadas como si se desprendieran de un cuentagotas. En *El Teatro de la Muerte*, Tadeuzs Kantor acerca del Teatro Cero escribe: “En esta vía sin concesiones el actor debe ofrecer su ridículo, su despojamiento,

su dignidad misma, aparecer desarmado, fuera de la protección de las máscaras falaces. La realización de lo imposible es la suprema fascinación del arte y su más profundo secreto. Más que un proceso es un acto de la imaginación, una decisión violenta, espontánea, casi desesperada, frente a la posibilidad súbita, absurda, que escapa a nuestros sentidos, risible. Para suscitar un campo de atracción de lo imposible, es necesaria una ingenua falta de experiencia y una disposición a la rebelión y la negación, la resistencia, la inversión, la insatisfacción, a un estado en que uno se mueve alrededor del vacío absoluto. ¿Es necesario subrayar que ante todo hay que tener sentido de lo imposible? Fuera de este fenómeno, extraño al sentido común, no hay ningún desarrollo”.

En *Los Pollerudos* los actores están expuestos biológicamente: se siente el roce de sus cuerpos, la caída sobre el piso de los mismos, la respiración, los suspiros y gemidos. Se muestra la fatiga, la transpiración, la piel de ellos. Se provoca el registro del espectador con la fuerza y la tensión en un trabajo actoral que tiene mucho que ver también con la pintura de Kandinsky, cuando el cuerpo de uno queda pendiendo cual objeto, bolsa o embalaje del cuerpo del otro o sostenido del físico del otro, en donde el cuerpo de uno y de otro pasa a ser sujeto y objeto a la vez; los cuerpos por momentos son cosificados y manipulados en el sentido kantiano, como si los físicos de los personajes también fueran embalajes, ya que se los dobla, se los pliega, uno manipula al otro con una dedicación casi fabril al punto tal de transformarse esa cosificación en un desarrollo apasionante del uno por el otro que mata el aislamiento y la soledad en la que parecen estar inmersos. Por momentos, parecen dos hombres de vitruvio en perspectiva exacta moviéndose y rondando en un cuadrilátero en falsa escuadra, como negándose a las pautas del Renacimiento.

Tanto la puesta pensada en diagonales como el trabajo de ruptura de lo antropomórfico y en consecuente búsqueda de lo geométrico en la corporeidad de los actores remite a los parámetros de la estética cubista; y el hecho de transitar con el cuerpo todo el espacio e invertir corporalmente la noción de fondo con forma se vislumbra como una intención de querer atrapar el tiempo, un tiempo que se fue, un tiempo que es pasado, un tiempo que ya no tienen. Y se hace presente una yuxtaposición del tiempo interior, del tiempo de los sentimientos y del tiempo del amor con el tiempo de la realidad en tanto contexto incierto. Esta tensión/contradicción se muestra como un tormento, como algo que está negado en la dramaturgia de la obra y, al estar silenciado, se dispara como pregunta al espectador: ¿Dónde están? ¿Desde cuándo están haciendo estas rutinas? ¿Qué vínculo tienen entre ellos? El vacío espacial y la ausencia de datos realistas hacen construir un imaginario potente, multívoco, de una riqueza teatral ilimitada y coloca a esta obra en un lugar existencialista y filosófico sin abandonar el humor debido a la incorporación de movimientos de *clown*, por ejemplo, convirtiéndose en un espectáculo de códigos universales y rioplatenses al mismo tiempo.

Proceso de la obra

Los pollerudos se puede circunscribir dentro de lo que llamaríamos Creación Colectiva si bien en este caso hay roles bien definidos que, a veces, en las prácticas de este estilo no están tan delimitados, en este caso sí hay una identificación de los papeles. La dramaturgia partió de los tres integrantes de la compañía Gerardo Baamonde, Héctor Díaz y Sergio D'Angelo y la dirección e iluminación está a cargo de Sergio D'Angelo. Este espectáculo se ubica dentro de una práctica teatral post años '80, en donde los roles en los elencos se superponían y retroalimentaban pero, en este caso, es muy interesante la unión de tres imaginarios muy potentes y diferentes a la vez: recursos del teatro de imagen y una estética con cortes surrealistas de Sergio D'Angelo, incorporación de elementos de la técnica *Lecoq* y un trabajo corporal/gestual orgánico y transformador de Gerardo Baamonde que alude por momentos también a pasajes del genial Buster Keaton y la inclusión de una técnica y precisión en el ritmo y en los pasos de tango de Héctor Díaz. Esta colaboración de mundos teatrales da por resultado una obra que tiene un equilibrio justo de movimientos, palabra, ritmo como si desarrollaran el relato dramático en varios *rounds*, o como si se tratara de una riña de gallos en donde hay enfrentamientos y descanso.

Corporalidad

La idea de los cuerpos pareciera estar trabajada desde el concepto de "punto" del que tanto habla Kandinsky en *Punto y Línea sobre el plano*. Por momentos el cuerpo de uno es el punto enfrentado, diagonalmente del otro. Como dice Kandinsky: "En la escultura y la arquitectura, el punto es el producto del cruce de diversos planos; es el término de un ángulo espacial y también el centro originario de esos planos. Los planos van hacia él y parten de él". En esta obra por momentos un cuerpo actúa de plano y otro de "punto" y viceversa. Hay muchos pasajes de baile de tango, del tango más primitivo, de ese tango de guapos, de orilleros, bien rioplatense y es aquí donde se conecta con el grotesco criollo pero en una relectura más minimalista. Es muy inquietante el baile en puntillas que hace Gerardo Baamonde, ubicando un lugar más femenino con respecto a la dureza y colocación más a tierra de Héctor Díaz. Con respecto a la danza Kandinsky manifiesta: "En las antiguas formas de danza ya existían las *pointes*, palabra que deriva de *point*, que equivale a punto. Correr en puntillas quiere decir ir esparciendo puntos por el suelo. El bailarín, con los saltos, también semeja un punto". Y agrega: "También puede pensarse como puntos, las rígidas y cortas inmovilizaciones. Por ende, existe una puntuación activa y pasiva de acuerdo con la forma musical del punto". Hay varios pasajes de la obra en donde el personaje que encarna Baamonde se queda sobre puntillas, se sostiene en una quietud y son el entrecruce de la mirada de ambos (de Baamonde y Díaz) lo que danza, lo que baila, lo que se mueve, el "punto" está en la mirada y en la triangulación que se hace entre la mirada del espectador que "mira" como ellos se miran.

Elementos del Nouveau Theatre, Estética del Fracaso o también llamado Teatro del Absurdo

Estos dos personajes tienen elementos del Nouveau Theatre o del llamado Teatro del Absurdo en muchísimos aspectos. Por sus diferencias físicas, uno es más alto que el otro y por sus distinciones en los movimientos remiten a Vladimir y Estragón de la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Casi hay un reclamo por momentos de uno a otro que remite a cuando Vladimir dice: "Vamos, Gogo, es preciso que me devuelvas la pelota de vez en cuando". También se asemejan mucho a esta pareja de clochard creada por Beckett porque hay una mezcla de ternura en el vínculo y de rechazo. Asimismo, Los pollerudos en tanto personajes se ubican dentro de lo que denominamos Clasificación Técnica en Dramaturgia Contemporánea como un Dúo Dramático Protagonista: no hay un personaje principal o dinámico sino que los dos lo son y aparece la relación de complementariedad como se plantea en toda la vanguardia teatral surgida en los años 50; los dos conforman una misma subjetividad, un encastre que se amalgama en la fisura del otro, uno es la necesidad del otro, uno es el punto de apoyo de la caída del que tiene al lado. Esa sensación de que están a la espera de algo pero no de una llegada en este caso, sino de una partida y mientras recuerdan se puede hacer un paralelismo con la frase de *Esperando a Godot* cuando Vladimir indica: "Somos inextinguibles" y cuando Estragón pregunta: "¿Siempre se encontrará algo, Didí, para darnos la impresión de que existimos?". Al mismo tiempo en los pasajes clownescos aparece como en la pieza de Beckett la idea de divertimento perpetuo como forma de destino de ambos, la parodia ridícula de la existencia humana, tanto el uno como el otro tienen consciencia de que volverán a "luchar" con sus cuerpos y recaerán sobre los mismos temas casi parodiándose a sí mismos. Hay una comparación que se puede hacer con ese momento de *Esperando a Godot* cuando Vladimir manifiesta: "Ya empiezo a cansarme de este tema", y más tarde Estragón argumenta: "Hagámonos preguntas". Y Vladimir, tras una discusión trivial sobre los rábanos y las zanahorias, dice: "Esto se va haciendo verdaderamente insignificante". Pero la diferencia es que en *Esperando a Godot* la estructura es cíclica, hay una idea de mito de eterno retorno donde todo vuelve y en *Los pollerudos* también surge la sensación de peligrosidad y de cambio de estado que se encuentra presente en Final de partida de Beckett, una amenaza similar a la de Clov frente a Ham de que se va a ir está presente aquí, nada más que los dos dicen que se van a ir pero hay algo que no pueden dejar. Y aquí aparece un elemento muy importante (y volvemos a la triangulación o triangularidad) cuando aparece recurrentemente la mención a una mujer: Marta. Y la afirmación y retuque como si jugaran al truco, tiene algo de truco, de envidia, de falso envidia ese pasaje de diálogo a modo de *leit motiv* sobre quién trajo a Marta. Hablan de quién trajo a Marta pero no sé sabe dónde está Marta. A ambos los une el amor -desamor, o fracaso en torno a esta mujer que representa a todas las mujeres que pasaron por sus vidas o mejor dicho que quedaron dentro de sus vidas. Es decir el punto de conflicto está afuera, en un personaje enunciado, otra carac-

terística que arrima a esta obra al *Nouveau Theatre*. Ese personaje femenino aludido es quien los construye a ellos en tanto hombres, en tanto masculinidad. Y entonces se empieza a hacer la asociación de objeto baúl con Marta, el no partir de ellos con el baúl y con Marta ¿Qué es lo que no quieren dejar? ¿El recuerdo? El ámbito que los une a Marta? O hay algo más en torno a esa alteridad que trabaja el material, a esa existencia de un mundo paralelo aludido pero no transitado que desconocemos y que cada espectador tiene que construir en torno al destino de Marta y el destino de ambos personajes en torno a Marta (Teatro de Presentación). ¿O bien Marta es una excusa? ¿Tal vez mataron a Marta esta especie de cuchilleros finos, elegantes con aire de fracasados en el amor y en la vida. Una frase de Samuel Beckett se aplica muy bien: “Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor”. Asimismo se puede establecer un puente con la enigmática nouvelle del escritor irlandés *Primer amor* en donde el protagonista relata su historia con su primer amor Lulú o Loulu. Pero no sólo se lo puede emparentar atando hilos entre una Marta que simboliza a un primer amor o gran amor sino por lo corrosivo del material de Beckett y la aspereza del tono imperativo que se usa por momentos en la obra para referirse a Marta. Hay una situación de la puesta que es sumamente poética y relevante: cuando se saca del baúl unos vestidos floreados y en ese juego metonímico en donde el objeto vestido remite a mujer, vestido con el que se baila, vestido con el que se ama, vestido que se coloca en el piso y que se usa como molde para marcar el coturno con tiza sobre el suelo remitiendo a costura, a agujas y dedal pero también es un detalle que inevitablemente remite a los desaparecidos en la última dictadura militar argentina y alude a un posible asesinato de Marta como cuando los investigadores privados y la policía se topan con una escena de un crimen y marcan los lugares físicos en donde hay indicios del siniestro. En *Primer Amor* el protagonista dice: “me pregunto si todo esto no es más que una invención, y si en realidad las cosas no sucedieron de un modo totalmente distinto, según un esquema que he debido olvidar. Y sin embargo la imagen de ella ha quedado unida a la del banco, para mí, no la del banco nocturno, sino el de la tarde, de manera que hablar del banco, tal como se presentaba por las tardes, es como hablar de ella, para mí. Esto no prueba nada pero yo no quiero probar nada”. Este mecanismo de disociar sujeto y objeto y tomar objeto como sujeto de la misma manera que lo hacen con los cuerpos de ambos tal como lo señalé citando a Kantor, esto de tomar vestido por mujer o como si fuera una mujer sin dudas más fácil de manipular que una mujer real es uno de los momentos más bellos de la obra en el sentido profundo de la belleza.

A su vez los trajes de ellos dejan ver las hilachas, la costura, como si fueran parte de una composición de un sastre, como si estuvieran cosidos por Marta o por ellos mismos, como si no estuvieran del todo terminados. ¿Acaso son hombres inacabados? Esto genera un lazo con la estética de Mallarmé en donde si bien por un lado hay un trabajo de pulcritud en la obra, también en el ambiente pulula algo sucio y arrabalero. Pero más profundamente podemos vincularlo con el poeta fran-

cés porque en *Los pollerudos* se recrea ese espacio en el que sólo es posible penetrar guiado por ciertas peculiaridades de las palabras; si el espectador intenta crearse una estampa mimética de esas palabras no encuentra más que una confusa imagen aparentemente insignificante o contradictoria, sin embargo no puede impedir que la pura presencia de esas palabras en una zona de vacío, de la ausencia o de lo abolido. Aunque no haya olores ni suciedades en la puesta hasta se podría imaginar colillas de cigarrillos en el piso, paredes sucias, telarañas, olor a cuerpos que se acabaron de amar o matar pero no hay nada de esos elementos, como si hubieran limpiado...Pero algo no está limpio, ese vacío se alza siniestro en el sentido Freudiano de lo que debería permanecer oculto y sale a la luz.

Por otro lado, esta alusión constante a Marta hace que se incluya el sistema técnico dramático de repetición en donde se usa repeticiones de acciones y reiteraciones en el discurso dramático. Para que funcione el sistema de repetición, que es un sistema que empezó a usar Chejov en su dramaturgia y que sistematizaron todos los autores de teatro pertenecientes al *Nouveau Theatre* en donde una acción o frase se tiene que repetir tres o más veces (y volvemos a la noción de triangulación) pero esa acción o frase se tiene que ir transformando, degradando para ir fijando un sentido dramático. O sea toda repetición o reiteración va de la mano con el mecanismo de omisión. Al repetir y/o reiterar se va instalando un universo semántico no expreso que vehiculiza una posible lectura más o menos acertada en torno a lo que escribió el autor o escribieron los autores.

Los Pollerudos es una obra muy musical. El teatro y la dramaturgia tienen más que ver con una partitura musical que con la narrativa literaria o con lo literario en sí mismo como forma de realización. Esta obra tiene una partitura increíblemente cuidada en donde acciones y palabras arman una música melancólica. Aparecen muchos juegos de palabras, sobre todo en torno a Marta, con tono tanguero como si por momentos se escuchara el desguace del bandoneón; estos juegos de palabras que remiten al nonsense carrolliano, a los juegos de palabras de Joyce y Beckett. Por momentos se detienen como si taconearan en un palabra a modo de contrapunto. Esto brinda una sensación cortante y sincopada. Esta yuxtaposición de elementos hace que sea una obra en donde no hay purezas sino que su naturaleza es el entrecruce de géneros que sería lo que da una poética -sistema propio de cada obra- de multigénero que deambula entre el grotesco criollo y *Nouveau Theatre*.

Abstract: In *The Pollerudos* actors are exposed biologically: rubbing their bodies, falling on the same floor, breathing, sighs and groans feel. Fatigue, perspiration, the skin of which is shown. The log viewer with the force and tension in an acting job that has a lot to do with painting by Kandinsky, when the body of one I left depending which object, bag or packaging of another body or held Physicist Raised another, where the body of one and another becomes subject and object at once; at times the bodies are objectified and manipulated in kantorian sense, as if the physical characters were also packaging

Keywords: syncretistic theatre - staging - spatiality

Resumo: Nos Pollerudos os atores estão expostos biologicamente: sente-se o roce de seus corpos, a queda sobre o andar dos mesmos, a respiração, os suspiros e gemidos. Mostra-se a fadiga, a transpiração, a pele deles. Provoca-se o registro do espectador com a força e a tensão em um trabalho actoral que tem muito que ver também com a pintura de Kandinsky, quando o corpo de um fica pendendo qual objeto, carteira ou embalagem do corpo do outro ou sustentado do físico do outro, em onde o

corpo de um e de outro passa a ser sujeito e objeto ao mesmo tempo; os corpos por momentos são cosificados e manipulados no sentido kantoriano, como si los físicos de los personajes también fueran embalajes.

Palavras chave: teatro - posta em cena - espacialidade.

(*) **Cecilia Propato:** Dramaturga - Directora de Teatro - Guionista y Docente

Experiencia *Giro Capoeira/* *La capoeira en Escena*

María Pia Rillo (*)

Resumen: *Giro Capoeira/* Fue una obra de danza- teatro, síntesis de un proceso de investigación que realice sobre la capoeira y su entrecruzamiento con la expresión corporal, contact improvisación y el teatro. La idea fue integrar estos elementos, re-significarlos y atravesarlos por experiencias propias y de los intérpretes. Me propuse reflejar mi propia estética, atravesada por este arte afro-americano que me apasiona, la capoeira.

Integrar la capoeira, atravesarla por nuestra cultura y los lenguajes de movimiento de cada integrante del grupo, creo fue un aporte innovador a la búsqueda constante que se da en nuestro país en materia de danza y lenguajes de movimiento.

Palabras clave: teatro - capoeira - danza

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 196]

La idea de llevar la *capoeira* al escenario me acompañó como una fantasía durante muchos años. Parte de lo que me inspiró a subirla a escena nació del recorrido que realicé por su práctica. ¿Por qué sentía la intención de hacer algo más que jugar? ¿Qué me impulsaba a indagar su práctica como un lenguaje expresivo?

Mi primer encuentro con la *capoeira* fue en el año 1986, época en que era estudiante de teatro en el Conservatorio Nacional. Con mi grupo de teatro independiente, buscábamos un entrenamiento corporal que no fuese sólo físico. Mi primer profesor -primero también en Argentina- fue Yoji Senna, con quien entrenábamos en espacios públicos: la plaza Coronel Díaz. Más adelante, comenzó a dictar clases en el Centro Cultural Ricardo Rojas, espacio por donde la *capoeira* y la cultura afro ingresaron a un ámbito formal que se caracterizó, desde la mitad de los ochenta, por innovar y legitimar prácticas alternativas. Mi formación en danza y teatro estuvo teñida por ese movimiento que se produjo en Buenos Aires durante aquella década, época de apertura y de búsquedas que luego dio sus frutos en nuestra escena local.

En 1987, comencé a entrenar el estilo Capoeira Angola en un grupo muy reducido, coordinado por el Dr. Alejandro Frigerio. Su experiencia y su recorrido teórico y práctico fueron un gran aprendizaje, así como también mirar los videos del Mestre Joan Pequenho y sus alumnos (Academia Angola João Pequeno de Pastinha): los veíamos una y otra vez para aprender nuevos movimientos y empaparnos del clima de los jogos de capoeira angola en Bahía. Cuanto más me zambullía en el universo de la capoeira, más crecía en mí el interés

y la necesidad de profundizar en este lenguaje. Al mismo tiempo jugaba con la idea de correrla de su lugar de origen y del ritual en que se enmarca, aunque sin borrar su esencia.

Pronto me propuse viajar a Bahía y tuve el privilegio de poder hacerlo y de entrenar con los maestros más importantes en aquellos años, que de hecho fueron formadores de las nuevas generaciones de capoeiristas “angoleros”. A esta altura han llegado a muchas de las ciudades más importantes del mundo, creando nuevos grupos y llevando la práctica a diversas culturas y públicos (Grupo *Capoeira Angola Pelourinho*, en ese momento a cargo del Mestre Moraes, del Mestre Joan Grande y del Mestre Cobra Mansa).

Mi formación en danza y teatro estuvo fuertemente influenciada por la capoeira. No obstante, en el nivel de los lenguajes del movimiento, también fueron significativos el contact improvisación, la danza moderna, el jazz, la danza-teatro y la expresión corporal. Además, mis estudios siempre tuvieron -y tienen- una dirección: el interés por la improvisación, la comunicación y la expresión a través del movimiento, y por cómo todos estos elementos producen teatralidad y potencia escénica. Por supuesto, la capoeira no quedó afuera de esta motivación.

¿Qué es la capoeira?

Siempre que escribo sobre *capoeira* e intento definirla, apelo a un texto del Dr. Alejandro Frigerio, que en su libro *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto* la describe muy claramente.

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014