

**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 embalaje 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 kantiano, como si los físicos de los personajes también fueran embalajes.

**Palavras chave:** teatro - posta em cena - espacialidad.

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

---

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

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

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 afroamericano 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.

La *capoeira*, llamada hoy en día el deporte brasileño, o el arte marcial brasileño, es en realidad una rica expresión artística (una mezcla de lucha y danza) que forma parte del patrimonio cultural afro-brasileño. Tal como llega hasta nosotros, tiene aspectos de danza, lucha, juego, música, ritual y mímica. La conjunción de todos estos elementos brinda un producto que no puede ser encasillado bajo una sola de estas facetas a riesgo de perder su originalidad como arte.

Cuando comencé a entrenar me dio mucha curiosidad. Era una práctica diferente, difícil de definir. ¿Era danza?, ¿era una lucha?, ¿de qué se trataba? Rápidamente me fascinó, sin saber bien por qué. Me gustaba mucho el tipo de movimiento, siempre en relación con otro/s y sentía mucho placer al realizarlo.

Si bien existen varios estilos de capoeira -así como también diferentes abordajes desde lo artístico y lo terapéutico-, las dos escuelas más difundidas son la Capoeira Regional, antiguamente denominada Lucha Regional Bahiana, y la Capoeira Angola.

No es el objetivo de este escrito profundizar en el origen ni en las diferencias ideológicas y estilísticas de una u otra escuela; pero sí mencionar, que estos temas generan curiosidad y apasionadas discusiones dentro y fuera del mundo de la capoeira.

La práctica de la *capoeira* es fuerte y completa como entrenamiento; involucra un diálogo con otros e integra muchos planos. Alguno de ellos son, la agilidad; la capacidad de moverse al ritmo de la música y de pelear danzando en un espacio compartido; el observar al otro en movimiento, planear estrategias y ver sus puntos débiles; el permanecer calmo y, por sobre todas las cosas, divertirse profundamente.

Más allá del entrenamiento diario que cada uno realice, el juego en sí se desarrolla dentro de una roda (rueda). El ritual de la roda -la música en vivo y el estar rodeados por este círculo de personas que observan, tocan instrumentos y cantan- genera un espacio grupal que envuelve a quienes juegan en vivencias de una intensidad aún mayor: los contiene, los hace vibrar, les pide el máximo de energía con la mayor calma y alegría.

Desde mi punto de vista, la *Capoeira* Angola integra el movimiento, el espacio y la comunicación al igual que otros lenguajes de movimiento. Pero su cualidad de danza/lucha la convierte en una práctica única, enriquecida, además, por hallarse contenida en este espacio propio, análogo a la escena, que mencioné: la roda.

### Los movimientos en la *capoeira*

Los movimientos básicos de la *capoeira* son la ginga, los traslados, el ataque y la defensa. A partir de ellos, y de la relación que establecen dos jugadores, surgen en el aquí y ahora del juego infinitas combinaciones: porque la *capoeira* es improvisación en el marco de una lógica que responde a duplas del tipo preguntas/respuestas, acción/reacción, etc.

Valiéndome de conceptos elaborados por Reis Vidor de Sousa, L. (2000) y de observaciones propias, me interesa ampliar el concepto sobre la ginga, que es el corazón del juego de *capoeira*.

La ginga es un movimiento de traslado, centrado en las

caderas, desde donde surgen los ataques, contraataques y defensas. El cuerpo, en movimiento continuo, busca un equilibrio dinámico. Es como un andar oscilante impreso de la cualidad y el modo de estar en el mundo de cada uno. Es una zona intermedia y ambigua que sitúa al cuerpo entre lo lúdico, la lucha y la danza. Permite pensar estrategias, observar al otro, entrar en el ritmo de la música, etc. Impide la confrontación directa, habilitando oposiciones como ataque/defensa, lleno/vacío, centro/periferia, además de cambios de frentes continuos y fluidos. A través de la ginga, se adquiere o se ejerce la mandinga, término que designa la malicia o picardía dentro del juego y cierta dimensión sagrada que se vincula con lo espiritual y lo religioso. Es esencial en el mundo y en el lenguaje de la capoeira. Se pueden leer las intenciones del otro, adelantarse, esperar, pensar, tomar ventaja o entrar en el juego del otro. Simular, disimular, engañar, sorprender, transformar ataques en defensas, salidas en entradas. La ginga también posibilita algo del orden de la negociación, actúa en un sentido opuesto al del conflicto, pero sin evadirlo “cuando las chances de hablar son mínimas” (Mestre Pastinha)

Otro movimiento fundamental en la capoeira es el “aú”. Se denomina así porque, al apoyar la manos en el piso y realizar un traslado con las piernas en el aire, se forman las letras A y U. Es un movimiento de inversión que traslada el cuerpo en un espacio esférico, uniendo todos los planos del espacio (adentro/afuera, arriba/abajo, atrás/delante/alrededor) del juego dentro de la roda. También se genera en la cadera, aunque usa los apoyos y empujes de las extremidades (pies, manos y cabeza). Es a través de la aú o de alguna inversión que se entra a la roda, al “mundo”: de cabeza para abajo, con las piernas como manos y las manos como pies. Con las caderas arriba y la mirada orientada de abajo hacia arriba. La inversión del cuerpo en el espacio como modo fundante del vínculo y de un nuevo mundo que se crea dentro de la roda produce una renovación del sentido de lo sagrado. El humor aparece como contracara del miedo; la maña o la picardía frente a la fuerza física; la sorpresa ante el momento de distracción. La ambivalencia de lo profano y lo sagrado está presente dentro de este mundo, lo que está abajo, la tierra, es lo sagrado, en oposición a otros que lo sitúan en el cielo y en lo alto.

### La capoeira en la escena

Llevar la *capoeira* al escenario fue un sueño que me sigue desde el día en que empecé a practicar. Como yo venía del teatro y de la danza, no podía dejar de advertir que la relación que se desplegaba entre los dos jugadores -en el medio de la roda que sostenía el joco con la mirada, el canto y la música- era absolutamente teatral: relación, conflicto, entorno, tensión, distensión, humor, estrategias, gestos, distancias, aperturas, pasajes, cierres.... Todos condimentos de una escena teatral. Pero la experiencia de llevar a escena la capoeira y de montar *Giró Capoeira* surgió como resultado de años de trabajo durante los cuales desarrollé otras propuestas. Estas fueron peldaños en el proceso de investigación y dieron como resultado, más tarde, la llegada a esta puesta.

El primer peldaño fue el proyecto de entrecruzar y poner en diálogo a la *capoeira* de Angola y el contact improvisación.

Muchos eran los interrogantes en relación a la comunicación posible entre los jugadores de capoeira y los bailarines de contact, y este trabajo me permitía profundizar en ellos. La idea era poner en diálogo estas formas de bailar, jugar o luchar sin buscar la preponderancia de un lenguaje sobre otro. Para hacerlo, convoqué a dos bailarinas de contact y a dos capoeiristas. Esa investigación culminó con una puesta, "Juegos cruzados", que presentamos en el espacio No Avestruz en 2004, en el ciclo "Experimentaciones escénicas".

El segundo peldaño fueron los talleres de "Capoeira e Improvisación". Inicialmente, en este nuevo espacio de trabajo, me propuse transmitir los movimientos básicos, el uso del espacio y la comunicación en *capoeira*, para luego abrirlos a la improvisación, un poco corrida de la *capoeira* -de sus fundamentos, marcos y reglas- pero teniendo siempre presente la esencia. Lo tomé como un lugar de investigación y también como una manera de darle visibilidad a una práctica minoritaria en nuestro país y que, para el público en general, es vista y valorada solo como parte del folclore afrobrasileño. Me animaría a decir que intenté, humildemente, ampliar esta visión y transmitir la complejidad y la belleza de este arte.

Esta tarea se llevó a cabo en los talleres que se dictaban en el Centro Cultural La Paternal del Programa Cultural en Barrios del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Los talleres dieron lugar a un tercer peldaño, ya que de ellos surgió el trabajo en proceso de "Capoeira en Danza", presentado en ese centro y en otros espacios y centros culturales.

A partir de los talleres se fue conformando un grupo de bailarines intérpretes, con diversas formaciones en lenguajes de danza y, algunos, además, con práctica específica en *capoeira*. Así llegamos a Giró Capoeira, obra en la que me propuse realizar un montaje escénico con todo el material desplegado durante esos años e integrar los elementos fundamentales de la *capoeira* con el acervo cultural propio desde el cual nos posicionamos. Es decir, reflejar nuestra propia estética, atravesada por este arte afroamericano que nos apasiona, la capoeira.

### Giró Capoeira

Giró *Capoeira* es una obra de danza-teatro en la que nos acercamos a situaciones teatrales. El eje está puesto en las relaciones y en la comunicación, a través de movimientos inspirados en la capoeira y su estructuración simbólica.

Me resultaba sumamente rico moverme dentro y fuera de los límites del mundo de la capoeira, y no tomar aquellos elementos que la hacen única me parecía perderme su riqueza, su mundo particular y su humanidad. Pero, quedarme demasiado atada al código y a los "fundamentos", también me acotaba la posibilidad de contar qué nos pasaba a nosotros con este arte.

El título de la obra tuvo que ver con lo que buscábamos: girar el sentido, correrlos, sin salirnos de la *capoeira*, pero sí dando una vuelta hacia otros territorios y otros movimientos. Fuimos por estos bordes, junto a seis in-

térpretes atrevidos que también se animaron a probar. Digo atrevidos porque tanto para el pequeño mundo de la *capoeira* en Argentina como para la danza teatro, era un material aún no explorado en el sentido en el que nos lo propusimos.

Expongo a continuación algunas observaciones con respecto al uso de la música, del movimiento, del espacio, y a la presencia de temáticas que atravesaron la obra. Además, me detengo en la composición de algunas escenas.

### Movimientos

Observar la esencia de los movimientos, develar la lógica del cuerpo y sacarla de contexto abrió la posibilidad de componer coreografías en un sentido más abstracto, y utilizarlas como un disparador del movimiento bello, sensible y de inesperadas intencionalidades.

En relación con la ginga, que es el caminar de la *capoeira*, este movimiento de la danza/lucha nos permitió trabajar desde el estilo y el swing personal cada jugador (ahora intérprete).

También abordamos los movimientos de ataque desde la exasperación hasta el despojamiento; indagamos sobre la violencia hacia uno mismo o hacia los otros.

Los movimientos de defensa nos llevaron hacia la necesidad de replegarnos, guardarnos, escondernos, de transformarlos en zonas de receptividad, contención y cuidado.

### Dúos y escenas dentro de otras escenas

En muchos momentos de la obra, mantuve el juego de los intérpretes en dúos. De esta manera, ellos se movían dentro de su espacio, circundado por otro círculo mayor (el resto de los intérpretes), al igual que una roda de capoeira. En definitiva, la roda funcionaba como una gran escena que, a su vez, contenía otras, y, los intérpretes, siempre se mantenían dentro del escenario, sin ingresos ni salidas a bambalinas.

### Temáticas

El proceso creativo de Giró Capoeira nos fue llevando hacia el mundo de las relaciones: aparecieron vínculos donde primaba la sensualidad y la seducción; otros teñidos de miedo o desconfianza; otros llenos de curiosidad y admiración. Muchas de estas temáticas están latentes en la *capoeira* aunque, quizás, allí, no son el eje de su atención. Sin embargo, para nosotros fueron zonas sumamente ricas para abordar. En este sentido, es interesante el comentario de un maestro de capoeira que vino a ver uno de los trabajos. Él dijo: "Las escenas muestran o transmiten lo que sentimos quienes jugamos capoeira". También, un capoeirista comentó: "hay escenas cargadas de poesía, donde se explicitan paisajes interiores, que uno experimenta durante un jogo, pero que en la *capoeira* tradicional no tienen cómo expresarse". Existentes en todo universo y, por tanto, también en el de la *capoeira*, los juegos de poder se hicieron presentes durante el proceso creativo de Giró: el poder del grupo sobre cada uno; la aparición de líderes, el rol de la mujer y del hombre; la utilización de diferentes estrategias como la fuerza, la suavidad, el humor y la picardía; la

necesidad de afecto y de ser mirado; de pertenecer y al mismo tiempo no perder la individualidad; el compartir un lenguaje, un mundo; y el poder acordar, finalmente, en aquello que une a los intérpretes, y a los personajes o entidades que construyeron.

Se podría decir que investigamos las relaciones humanas de la capoeira, la interacción, los deseos, los fantasmas.

### Gallito ciego

Durante un largo tiempo nos tapamos los ojos para abrir la percepción y ampliar los sentidos que no son la vista. Surgieron así escenas de una gran potencia. Sin buscarlo, llegamos a aquella que terminamos llamando “gallito ciego” porque tenía la misma estructura que el juego de niños. Tenía mucha fuerza y condensaba gran parte del trabajo. Poder, diversión, sometimiento, deseo de tocar o ser tocado, de capturar y de ser capturado. Y se volvía otra vez a la amabilidad, al tanteo y al acercamiento.

El modo en que arribamos a esta escena fue muy impactante ya que no fue mi objetivo buscar representar ninguna situación literal descriptiva de temas relacionados al origen negro y esclavo de la capoeira. Sin embargo, llegamos a una escena donde se respiraban emociones que, rápidamente, conectaban con el uso y abuso de poder, fuera y dentro de un grupo. Sin querer apareció un poco de nuestra historia. Y esto lo vinculo al concepto del cuerpo como construcción social y soporte de la memoria, que surge como discursos no verbales archivados en el cuerpo (Tavares citado en Reis Leticia. pág. 173)

### La música

En el contexto de la capoeira y en la roda, la música se utiliza para crear un espacio sonoro que genera cohesión grupal y energética. Por esta razón, mi idea original fue trabajar con música en vivo, al igual que sucede en una roda, y tomar algunos de los elementos musicales que la estructuran.

Por ejemplo, decidí abrir y cerrar la obra como se abre y se cierra una roda de capoeira. La obra comienza con un canto llamado ladainha, de la misma manera que una roda. Este canto es como una letanía o cántico que puede contar una historia, hacer una oración, una alabanza, una lamentación, una provocación, dar un aviso, etc. Es cantada sola, es decir, conducida por el mestre.

Me interesó tomar y traducir al español una ladainha que utiliza metáforas muy bellas para hablar sobre la capoeira. Mi objetivo era que el espectador pudiera entender, entrar, entablar una comunicación, por lo que era necesario traducirla.

Durante la obra, se realiza una pequeña roda, dentro de una escena, en la que tomé un canto de capoeira tradicional que habla sobre el mar y la capoeira. Lo trabajamos en portugués y en español por la misma razón que mencioné en el párrafo anterior.

El fin de Giró Capoeira se realiza con un grito, “ié”, de la misma forma que cierra una roda.

Toda la puesta musical de la obra posee una estructura similar a la de una roda -con inicio, desarrollo y fin- y nos permitió trabajar por los bordes del mundo de la capoeira, con aquello que nos emociona, nos transforma y nos conecta con nuestro propio mundo. Además,

la idea de acercar la capoeira a un público que no tiene por qué conocer los códigos pero sí puede emocionarse, transportarse y verse reflejado en las relaciones que se van desplegando, fue algo subyacente a la elección de la música y a toda la obra.

Por razones prácticas y de posibilidad, la música finalmente no fue en vivo, pero fue compuesta especialmente para Giró Capoeira. Trabajaron a partir de músicas inspiradoras y en los climas y objetivos de cada escena. Eligieron un universo de instrumentos y sonidos que no necesariamente tenían que ver con la capoeira y mantuvieron una cuerda de instrumentos para toda la composición. El resultado fue una banda sonora muy rica, que acompañaba y potenciaba el trabajo de los intérpretes. Todos los temas fueron interpretados por los compositores, excepto el canto de apertura de la obra, que fue grabado por una cantante acompañada por los tres berimbaús tradicionales se utilizan también en la batería de una roda (gunga- medio-viola).

### Conclusión

Mirando todo el proceso desde el presente hacia atrás, puedo decir que, a medida que fui atravesando los diferentes trabajos, arribé a lo que se hacía necesario, lo pidió el mismo proceso de trabajo: hacer síntesis, llevarlo a escena y hacer obra. El escenario fue un espacio para compartir un trabajo, comunicar zonas de interés y emocionar.

Por último, quiero mencionar que el subsidio recibido de Prodanza para este proyecto fue un estímulo fundamental para sostener y legitimar nuestra propuesta de subir la capoeira a la escena.

### Referencias bibliográficas

- Areias Almir Das (1983) *O que é a Capoeira*. Sao Paulo. Editora Brasiliense
- Freire R. Soma. (1991/) 2da Edición. *Una terapia anarquista Vol.1/2 A arma é o corpo* (Práctica de Soma y Capoeira) Río de Janeiro. Brasil. Editora Guanabara Koogan S.A.
- Frigerio, Alejandro (2000) *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*. Buenos Aires. Ediciones de la Universidad Católica Argentina
- Mestre Bola Sete (1989). *A Capoeira Angola Na Bahia*. Salvador. Brasil. Empresa Grafica da Bahia /EGBA
- Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha) (1964). *Capoeira Angola*. Nossa Senhora del Loreto. Salvador. Escola Gráfica.
- Rego, Waldeloir (1968). *Capoeira Angola Ensaio Sócio-Etnográfico*. Salvador. Editora Itapuá
- Reis, Leticia Vidor de Sousa. (2000). *O mundo de pernas no ar: A Capoeira no Brasil* San Pablo. Brasil. Publisher Brasil Ltda.
- Revista Textos de Brasil N. 14 *Capoeira*. Teixeira Gráfica e Editora. DIVULG.
- Tavares, Julio C. de Souza 1990 “*Corporeidade étnica e social: en Revista de Cultura da Vozes, Mulher Negra*, ano 84, n2, mar/abril. Rio de Janeiro
- Tampini Marina. 2012 *Cuerpos e Ideas en Danza. Una Mirada sobre el Contact Improvisation*. Cuaderno de Danza Nro. 1/2012 Colección Cuadernos de Danza-1ª ed. IUNA. Buenos Aires.

[http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/1\\_contactimp.htm/](http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/1_contactimp.htm/) Contact Improvisation por Olander Adrian  
<http://nzinga.org.br/>  
<http://acervoficad.blogspot.com.ar/>  
[www.alejandrorfrigerio.com.ar/.../Frigerio\\_Capoeira\\_1989\\_2000.pdf](http://www.alejandrorfrigerio.com.ar/.../Frigerio_Capoeira_1989_2000.pdf)

---

**Abstract:** Giro Capoeira/ It was a dance-theatre performance, a synthesis of my personal research on capoeira and how this technique interweaves with corporal expression, contact improvisation and theatre. The idea was to integrate these elements and resignify them through my own experiences and those of the performers. My purpose was to reflect my own aesthetic, enhanced with this African-American art that I'm passionate about. I believe that integrating capoeira with our culture and the movement languages of each member of the group was an innovative contribution to the ongoing research work constantly developing in Argentina about dance and movement languages.

**Keywords:** theater - capoeira - dance

**Resumo:** Giró Capoeira / Foi um trabalho de dança - teatro, síntese de um processo de pesquisa sobre a capoeira e suas relações com a expressão corporal, contato improvisação e teatro. A idéia era a de integrar esses elementos, re-significá-los e atravessá-los por experiências próprias e dos intérpretes. Decidi refletir minha própria estética, atravessada por esta arte do afro-americano que sou apaixonada, a capoeira. Integrar a capoeira, atravessá-la pela nossa cultura e pelas linguagens do movimento de cada membro do grupo, acredito ter sido uma contribuição inovadora para a busca constante que ocorre em nosso país no campo da dança e linguagens do movimento.

**Palabras clave:** teatro - capoeira - dança

(\*) **María Pia Rillo:** Profesora Nacional de Expresión Corporal. Interprete en Danza Teatro (UBA /CCRojas)

---

## La música al servicio de la escena.

Rony Keselman (\*)

Fecha de recepción: julio 2014  
Fecha de aceptación: septiembre 2014  
Versión final: noviembre 2014

**Resumen:** La música al igual que la acción dramática se produce en un aquí y ahora concreto y se despliega en tiempo y espacio proyectándose inevitablemente hacia el futuro. Plantea e instala un clima particular. Sugiere un devenir y presagia un porvenir. El arte abstracto por antonomasia irrumpe en escena estableciendo un diálogo multifocal con el texto, los personajes, el entorno, la escenografía y la luz.

Muchas veces y casi sin dar cuenta de ello analizamos la escena en términos musicales, haciendo referencia a escenas corales, ritmo, quiebres en la armonía, contrapuntos, etc.

**Palabras clave:** Música - elementos sonoros - composición musical

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 197]

---

Ahora bien, Glaucón, la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afectan más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está. Además, aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien. Platón (La República, III, 401 e)

Particularmente percibo los elementos sonoros constituyentes como procesos pictóricos. Por ejemplo: la introducción "suena" azul, el conflicto es negro y el desenlace dorado. Climas oscuros y luminosos, personajes brillantes u opacos.

El músico francés Olivier Messiaen, uno de los compo-

sitores más influyentes del siglo XX comentó:

Uno de los grandes dramas de mi vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y ellos no me creen. Cuando escucho música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público.

Y el juego sigue, avanza.

La obra es una gran partitura. Los personajes, los instrumentos que la ejecutan. El autor es el compositor y el director agita incansablemente su batuta.

Analizar un texto es buscar, desentrañar su musicalidad interna, integrante y orgánica.

Busco en principio su latido general. El pulso que la cimenta y sostiene. Observo con detenimiento la melodía particular que ejecuta cada personaje y comienzo a escuchar internamente las sonoridades y el carácter de un instrumento musical específico que lo represente y