



***iLlegó la música!* de Alberto Ajaka. Saturar la palabra en la búsqueda del gesto.**

Iván Morales

(Universidad de Buenos Aires)

Ideas preliminares

iLlegó la música!, la segunda obra del Colectivo Escalada bajo la dirección de Alberto Ajaka, se estrenó en Buenos Aires en 2012, en la Sala Escalada. Ocho instrumentistas de música clásica, un director de orquesta, un músico solista y un guardia de seguridad se encuentran en una pequeña sala de un teatro municipal en refacción. La voluntad del grupo musical de ensayar para presentar exitosamente la pieza de Shostakovich que les permita conseguir alguna oferta europea se va a ver obstaculizada por un edificio en ruinas y por funcionarios irresponsables. Sin embargo, estos factores condicionantes paulatinamente se transformarán en puro contexto y la potencia del relato se centrará progresivamente en la dinámica interna del propio grupo laboral.

Nos proponemos aquí dar cuenta de dos operaciones que realiza el espectáculo. Primero, en ese pequeño espacio, lugar de encuentro de cuerpos y discursos que se determinan los unos a los otros, parece ensayarse una posible definición de cultura: prácticas e ideologemas sociales que configuran las relaciones intersubjetivas, los modos de ser y hacer. Los personajes llegan a su lugar de trabajo y comienzan a contarse sus problemas cotidianos. Cierta incontinencia verbal los domina; sus palabras están cargadas de prejuicios y contradicciones, pero nadie parece revisar sus enunciados al emitirlos. Rápidamente, cada uno de los tipos sociales que representan (la anarquista de palabra, la gremialista, la chica linda, la alcohólica, el inmaduro, el individualista, todos ellos enmarcados socialmente en el horizonte de una clase media profesional) van a entrar en conflicto. Todos ellos se amontonan en escena; la profusión de palabras atravesadas por la *doxa* abarca todos los temas (política internacional, política nacional, historia global, vida privada, mundo del trabajo) y ese cúmulo de lugares



comunes, de formas de representarse el mundo, derivará en reacciones físicas violentas entre los personajes.

En segundo lugar, ante el exceso de opiniones que desjerarquiza los discursos y banaliza su objeto, la obra de Alberto Ajaka expone otra operación en tensión con la primera. Es allí donde aparece la noción de gesto o lo que podría ser concebido como cierta concepción del arte en contraposición a la noción de cultura. "Lo único que existe es el gesto. Existe en el momento de existir para no existir más. El gesto es ahora o nunca" es la sentencia que repite el director de orquesta escandalizado por la palabra cultura. Éste es el camino que seguiremos en nuestro análisis: la relación entre la palabra y el gesto, entre cierta idea del arte y los discursos sociales.

Una escena clave y recurrente domina la obra: los músicos interpretan una pieza de Dimitri Shostakovich con instrumentos invisibles. Solo quedan los movimientos corporales y el sonido de la respiración. Cuando se colma el sentido, se erige el gesto radicalmente teatral que devolvería al teatro la experiencia sensorial, la dimensión de acontecimiento.

La intensificación del plano performativo devuelve la obra teatral a su condición de acontecimiento, un *algo* que ocurre —o mejor dicho: está ocurriendo— entre la sala y el público. Este suceso (escénico) produce un efecto estético que se suele denominar de manera vaga como "energía", "atmósfera", "ambiente" o "intensidad" y que se impone al espectador con una sorprendente impresión de realidad inmediata.¹

Partiendo de estas dos ideas directrices, consideramos que los discursos y prácticas de la cultura puestos en escena como formas convencionales (estereotipadas y cristalizadas) son problematizados a partir de la intervención del gesto que escapa de la significación lingüística. Cuando ésta se convierte en un acto paralizante para actuar sobre el mundo, surge la necesidad de un momento negativo, del no sentido, la dimensión puramente física de un gesto. Para desarrollar estos puntos vamos a recurrir, principalmente, a las reflexiones de Marco de Marinis² sobre el concepto de acción eficaz en el teatro de Eisenstein, en el contexto general de las

¹ Oscar Cornago, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", en *Revista Gestos*, año 19, N° 38, noviembre, 2004; p. 32.

² Marco de Marinis, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna, 2005.



teorizaciones en torno al campo de la *performance* (Cornago³, Schechner⁴, Rancière⁵).

Previamente, creemos necesario permitirnos un desvío en la argumentación de nuestra hipótesis para enmarcarla en la estructura general de la obra, cuya progresión tiende hacia formas del exceso que remiten a una exaltación ritual dionisiaca, aunque claramente reconvertida: recuerdo paródico de lo que el teatro ya no puede ser, al tiempo que tematización de esa tensión entre la palabra y el puro gesto. De alguna manera, esta tensión, es la opción sobre la que se posiciona *¡Llegó la música!*. Así como las palabras estallan para dejar lugar al gesto, la fábula procede de manera similar para dar lugar al rito, pero éste dará cuenta de su inutilidad como opción para el teatro contemporáneo.

Estructura y rito.

Es cierto que la historia es simple y claramente aprehensible: como ya dijimos, una pequeña orquesta, junto a un solista venido de Europa y un director de dudosa profesionalidad, ensaya una obra de Dimitri Shostakovich en la sala de un teatro municipal sin fondos para terminar las obras edilicias. La esperanza del grupo está puesta en la asistencia de programadores europeos que les ofrecerían una gira por Europa. Sin embargo, la simpleza de la fábula se verá cuestionada por dos elementos: a) la futilidad de la progresión dramática; b) la reapropiación del ritual dionisiaco.

Así, en primer lugar, las peripecias de la historia se develan inútiles cuando se confirma la farsa sobre la que se sostuvieron todas las acciones realizadas: los dos programadores nunca llegarán, porque el director del teatro los ha engañado. En segundo lugar, el conflicto central (llegar o no llegar a la fecha de estreno debido a los impedimentos coyunturales) sobre el que se sostendría la historia -al menos en apariencia-, pierde relevancia en términos de progresión dramática en tanto que la obra realiza una escalada hacia una especie de trance dionisiaco

³ Oscar Cornago, ob. cit.

⁴ Richard Schechner, *Performance, teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2008.



contemporáneo (estimulado por la cocaína). En efecto, sobre el final de la obra, luego de encerrarse en el teatro para forzar la realización del concierto amenazado por una huelga de los trabajadores del edificio, y con la policía asediándolos para que se entreguen, toman cocaína, invocan a Dioniso y entran en estado de locura y trance.

Este clímax exagerado que recupera antiguas estéticas guarda poca coherencia con la sucesión de los hechos pasados, pero su utilización no es inocente ni acrítica. La incorporación de una variante del ritual dionisiaco -que remite tanto al teatro de la Grecia Antigua como a la recuperación que hicieron las vanguardias del siglo XX- no se inserta bajo una pretensión anacrónica de querer religar a actores y espectadores en una experiencia trascendental, sino en busca de otro objetivo: la tematización del dualismo, que se viene planteando a lo largo de todo el espectáculo, entre el aspecto racional del teatro que dicta el texto lingüístico y el aspecto asociado a la experiencia física de los sentidos, a un teatro de las intensidades. De esta manera, *iLlegó la música!* reconoce el peso de una tradición, pero la inserta dentro de una circulación de muchos otros discursos. El mito de Eros, Dionisio y Penteo relatado por el director, convive con la Marcha de Malvinas, los *haikus*, el versito criollo ("en noche oscura, lo que aparenta gato es mula"), la Marcha Peronista, la ópera, Shostakovich, el Realismo Socialista interpretado por Wikipedia, "Smooth Criminal" de Michael Jackson, entre otros. Esta polifonía de voces concluye en una versión paródica del mito de Dionisio donde se develarían las esencias, donde todos dirían la verdad (con ayuda de la cocaína). Éste es el momento en que una de las cellistas confiesa tener una bomba y cuando descubren el verdadero nombre de los "programadores"⁶. Tal como iremos analizando, ante tantas fuentes textuales y saturación lingüística de los personajes, el éxtasis dionisiaco podría aparecer como un punto final. Sin embargo, rápidamente se comprueba como "otro discurso (el mito) de autoridad" desautorizado. En definitiva, la propuesta de Ajaka persigue, antes que una programática sobre qué debería ser el teatro y a qué tradición debería responder, el movimiento que va de

⁶ A partir de una humorada del director del teatro, se habían filtrado los nombres de los programadores europeos que los músicos estaban esperando con el fin de tocar música ante ellos y ser contratados. Un nombre italiano y otro alemán, que tal como se develará en el final de la obra, su traducción literal significa "Mi pedazo en tu culito".



la palabra al gesto, a la acción eficaz. Pero, como ya veremos, una idea de eficacia no en los términos de metafísica artaudiana, sino más bien eisensteniana.

De la palabra al gesto

La obra concretiza ambos elementos (palabra y gesto) desde el inicio: el primer contacto del espectador con los músicos, antes de ver sus cuerpos, se produce a través de un murmullo verborrágico detrás de escena. En ese cúmulo de palabras se cifra la forma que van a cobrar la mayor parte de los diálogos por venir, el exceso de voces que predicán estereotipos y prejuicios sobre lo que los rodea, al mismo tiempo que sus opiniones pierden peso al mutar sin coherencia alguna. Una vez que entran a la sala, inmediatamente la narración se interrumpe, los personajes se disponen en una fila, miran hacia el público y cantan con onomatopeyas. Este tipo de quiebres en la historia anticipa la contracara de los momentos dialogados y alcanzan su forma definitiva en cada final de los tres actos, cuando bajan las luces y la orquesta interpreta la obra de Shostakovich.

Ante posibles malas interpretaciones, resulta importante dejar en claro que nunca abandonamos la creencia en la dimensión performativa del lenguaje al estar separando, de cara a nuestra hipótesis, las nociones de *palabra* y *gesto*. De hecho, como ya dijimos, resulta fundamental para comprender su intervención en el concepto de cultura y de formación de subjetividades. Lo que sí sostenemos respecto de *¡Llegó la música!* es que en su propuesta se puede leer un insistente señalamiento de cómo ciertos discursos sociales han sido cristalizados de tal manera que se volvieron formas culturales paralizantes para interpretar el mundo. En este sentido, insistimos en la diferencia entre la palabra de los instrumentistas y cierta desautomatización en la voz del director; y definitivamente la diferencia se vuelve radical cuando se ponen en juego las acciones corporales.

Palabras.

A lo largo del espectáculo los personajes van configurando su entidad con parlamentos frenéticos que dan cuenta de las obsesiones personales y aspiraciones



y miedos de clase de cada uno, pero siempre amparados en una falsa conciencia tranquilizadora. Veamos algunos ejemplos. La delegada gremialista (Gabriela Saidón) está dispuesta a suspender momentáneamente el reclamo por las condiciones de trabajo ante la posibilidad del viaje por Europa. La anarquista (Sol Fernández López), por su parte, asume las posiciones extremas fundadas en un odio generalizado que la deja siempre bien parada. Su crítica de base al capitalismo la lleva a objetar todo tipo de práctica funcional a éste, inclusive el uso de ropa de marca por estar "manchada de sangre". Curiosamente, este purismo ideológico denota oportunismo cuando lo utiliza como excusa para aceptar billetes falsos (adquiridos por otro personaje), aclarando que son para engañar a los grandes supermercados. A este dilema se suma la gremialista, con un apasionado discurso nacionalista, diciendo que no todos los supermercados son lo mismo porque "Alfredo Coto, empresario argentino, fue el único que no se vendió a capitales extranjeros en los noventa". Ante este argumento, otra violinista (Julia Martínez Rubio) adhiere con tono afectado y dice "cuidemos lo nuestro". No obstante, de una conversación a la siguiente, esa defensa encarnada de lo nacional muta fácilmente en rechazo. La contrabajista (María Villar) afirma que este es "un país de mierda" comparado con Israel, lo cual automáticamente lleva a una discusión violenta y llena de simplificaciones sobre los judíos, el Holocausto, los Gulags, Medio Oriente ("¡El Estado de Israel es asesino!", grita la anarquista), que termina en un abrazo conjunto donde todos se piden perdón entre lágrimas. Así van circulando los juicios que construyen la imagen del/lo otro, cuyo pedestal sobre el que se erigen suelen ser sentimientos llanos de orgullo o de vergüenza de clase, encarnados en los discursos sociales. Pero las diferencias entre los distintos personajes antes mencionados se unen en una misma posición ante la irrupción del solista (Andrés Rossi) que vive en Europa. Primero, bajo la forma de un sentimiento de inferioridad, la misma violinista que había dicho "cuidemos lo nuestro" ahora le pide al solista "perdón en nombre del país" por la hostilidad que encuentra (el propio solista se espanta por "eso que acá llaman una barricada, una piquete"). En segunda instancia, lo rechazan agrupadamente por su actitud de extranjero: el solista repite refranes nacionales que le causan comicidad por ser ajeno a una cultura compartida por toda la orquesta y no toma mate porque le parece una



práctica muy distractiva. A pesar de todo, el solista y la orquesta se van a unir para criticar a los albañiles que escuchan cumbia o para coincidir en que "no hay plomeros, y encima ganan más que los ingenieros".

En realidad, a ninguno le importa lo dicho, el contenido. Lo que importa es el acto de decirlo, por eso las opiniones se desvanecen en el aire, una característica que dibuja a una clase media que constantemente necesita diferenciarse (aunque nunca termine de tener en claro respecto de qué). Esto se ve claramente en la discusión sobre la quinta del gremio, donde nuevamente circulan una serie de discursos que van desde el racismo ("gordos monos negros grasas") hasta la Marcha Peronista. El reverso lo podemos encontrar cuando cantan con ferviente nacionalismo la Marcha de Malvinas y besan la remera de Messi transpirada por algún albañil.

Se produce cierta paradoja entre la certeza del texto hablado, expresado en el convencimiento de los personajes respecto de todo lo que dicen así como de los símbolos identitarios mediante los que creen estar plenamente representados, y la ya mencionada farsa sobre la que se sostiene la posibilidad del viaje a Europa, es decir, el trasfondo inicial de la historia. Podríamos afirmar que todo lo dicho (juicios y prejuicios, chismes, lugares comunes, opiniones políticas, y otras formas del discurso) hasta el momento en que se revela la verdad, pierde su sentido cuando se advierte que ese núcleo sobre el que se organiza la línea dramática -y por lo tanto las acciones de los personaje- está basado en una broma. La pregunta parece ser ¿para qué idealizamos y nos identificamos (a la par que nos diferenciamos de *lo otro*) tanto con Europa (vieja obsesión de la buena conciencia argentina) si al final todo fue en vano?

Curiosamente, si hay una voz que la obra parece rescatar es la del director de orquesta (Gabriel Kogan). De acuerdo al saber popular de que los niños, los viejos, los locos, los borrachos siempre dicen la verdad, este personaje que nadie respetaba ni escuchaba es el único que logra articular significaciones no automatizadas, aunque ciertamente enigmáticas. Si bien, en primera instancia, aparece como un *chanta* que consiguió su puesto laboral por la amistad con el director del teatro, que es capaz de entregar a su orquesta a cambio de una botella de whisky como soborno y que toda la seriedad que supone su rol queda



ridiculizada cuando dirige el ensayo con un grisin en lugar de la batuta, en forma de destellos el personaje irá develando una mayor complejidad. Sus enunciados espontáneos y rodeados de misterio, cercanos a incoherencias lógicas, paralizan a los músicos cuando los pronuncia y dan cuenta de la única voz contraria al saber prejuicioso de los otros. En el final, es quien se indigna ante la mención de la palabra *cultura* y niega su existencia. Afirma que solo existe el gesto que nace y muere y proclama "Ya todo pasó. Vivan los instantes". Por último, se lleva el dedo índice a la boca y hace el gesto de silencio.



Gestos.

Estas palabras finales, al mismo tiempo que ensayan una concepción sobre el arte como acción efímera y fugaz, pueden pensarse como una exigencia de silencio a la compulsión de palabras hasta aquí pronunciadas. En este sentido, nos permite revisar, como ya lo hicimos con los diálogos, las formas de expresión no verbales que se dan a lo largo del espectáculo. Es decir, la otra vertiente central en la obra que encontrábamos cifrada cuando describíamos el inicio. Pensamos estas acciones desde una perspectiva performativa, a partir la definición de Cornago:

[la] performance subraya la importancia del cuerpo y la acción como factores esenciales en la interacción del individuo con el mundo, haciendo visible las mediaciones materiales que determinan nuestra imagen del mundo y sobre las que se construyen los significados sociales. Los medios y sus procesos de funcionamientos pasan a ocupar el centro de la nueva "escena" de la realidad.⁷

⁷ Cornago, ob, cit.; p. 15.

El posicionamiento desde una perspectiva performativa comprende que, en la totalidad de la obra, el cuerpo y sus movimientos, así como la materialidad del sonido que producen, se hacen presentes más allá de la preeminencia del nivel discursivo. Creemos que en los casos que mencionaremos esta dimensión se afirma positivamente. Encontramos que cobran presencia en escena bajo dos formas: ya sea mediante micro-secuencias, que rompen la lógica narrativa para generar formas expresivas donde el cuerpo toma particular protagonismo y donde se produce un especial intercambio de *energía* con el espectador, o bien mediante las acciones cotidianas de los cuerpos que dan cuenta de una tarea confeccionada en escena, de un trabajo realizado, sin abandonar una función clara en la línea dramática.

En el primer grupo necesariamente se ubica cada final de acto, el momento en que se bajan las luces y los músicos se disponen en sus asientos para interpretar la partitura de Shostakovich. La música nunca llega, o al menos no lo hace a través del producto sonoro como consecuencia de tocar un instrumento. Tal como venimos afirmando, en el sistema de ideas de la obra, la noción de producción artística es entendida como gesto, opuesto a la idea de cultura. La cultura sería la música traducida de acuerdo a la partitura, es decir, el arte como lo ya conocido. En cambio, Ajaka decide traducir el concepto de música en trabajo físico, en movimientos ejercidos por un cuerpo en acción. Estas secuencias obligan a repensar el tipo de relación entre actores y espectadores.

En este sentido, resulta interesante la recuperación que hace Marco De Marinis de la teoría teatral de Eisenstein. Indagando en el pasaje teórico-práctico de concebir el teatro como representación hacia una concepción en términos de acción (sobre la mente y físico del espectador), De Marinis observa que el aporte de Eisenstein consiste en que este entiende al espectador como una entidad psicofísica, en necesaria relación con otro *cuerpo-mente*: el actor, "principal 'sujeto' de ese trabajo dramático que tiene por sede y objeto al espectador".⁸ En la búsqueda de la *acción eficaz* (expresiva, orgánica) queda comprometido todo el organismo humano y suscita "un cierto estado de ánimo emotivo elemental" al

⁸ Marco de Marinis, *op. cit.*; p. 68.



mismo tiempo que "provoca en el espectador una determinada respuesta (...), un estado de ánimo análogo al que siente el actor [y] que pasará al espectador por inducción".⁹ Al anularse la dimensión estrictamente musical, el espectador de *¡Llego la música!* se conecta con el trabajo físico, muscular, que realizan los actores en escena. Se produce una "contagiosidad mímica"¹⁰ por la percepción del detalle de los movimientos corporales implicados en la acción de tocar el instrumento, del mismo modo que se resalta aquello que la música ocultaría, como ser el esfuerzo de respiración implicado, el ruido de las partituras, el roce de la ropa o el ruido de los pies marcando el ritmo.

Resta mencionar que, a la par de esta particular interpretación de Shostakovich, existen otras secuencias que, aunque no presenten el mismo grado de radicalidad en su forma, también exigen al espectador una vivencia diferente del suceder lógico-causal narrativo. Entre ellas se encuentran la ya mencionada canción con onomatopeyas, la pieza musical con patitos de juguete y el coro de silbidos. Ahora sí suena la música, pero sigue sin recurrir a la *cultura*, a la expectativa de lo que es la música. Ajaka no está interesado en que *llegue la música*, sino más bien en servirse de eso para reflexionar sobre los procedimientos teatrales.¹¹

En el segundo grupo ubicamos acciones como las de limpiar el piso, ordenar las sillas de la sala o armar la escenografía para el concierto, comprendiéndolas como lo que Schechner llama "performances de la vida cotidiana"¹². En estos ejemplos también se produce cierto intercambio muscular-emotivo-intelectual con el espectador, pero la relación difiere respecto de los casos anteriormente analizados, ya que son acciones de la vida diaria, que cualquier persona del público podría realizar sin necesidad de una exigencia física. Pero, no por eso dejan de evidenciar la construcción del hecho teatral. La anarquista limpia

⁹ *Ibíd.*; p. 68.

¹⁰ *Ibíd.*; p. 68.

¹¹ La escena del silbido presenta particular interés. La contrabajista relata a sus compañeros una obra de teatro a la que asistió en la cual los personajes silbaban. Dice haberse emocionado profundamente y no encuentra palabras para expresarse. En el esfuerzo por explicitar sus emociones, todo suena ridículo: "el arte es lo que el artista suscitó en mí", "lo que no se puede decir se puede silbar". Paralelamente, la cellista anarquista no escuchó nada de lo que su compañera decía porque estaba con los auriculares puestos, pero casualmente se pone a silbar una canción. Todos se emocionan y la acompañan en un silbido coral. De esta manera, se produce cierta tematización de la obra general. Como si el agotamiento de las palabras para describir una práctica artística pueda comunicarse más eficientemente mediante esta performance de silbidos.

¹² Schechner, ob. cit.; p. 12.



el piso mientras canta y el agua del trapo salpica a los espectadores. Todos los personajes se comprometen en el armado de la escenografía decorando un andamio abandonado. Por último, vale la pena considerar al guardia de seguridad (Mariano Sayavedra) que dispone las sillas de la sala. Este momento se produce en una especie de preámbulo de la obra, mientras los espectadores hacen su ingreso a la pequeña sala (atravesando el espacio escénico), el personaje circula entre ellos disponiendo cada una de las sillas, aunque sin cruzar miradas ni interpelarlos. Es decir, sin romper el espacio *otro* de la ficción, pero forzando sus límites. No casualmente, este personaje encarna a uno de esos tipos sociales que la orquesta desprecia. A diferencia de ellos, su andar es cansino y su trabajo no implica la dimensión lúdica de los otros.¹³

Para todos estos intercambios entre actores (cuerpo, acción y textos que los construyen) y espectadores, Rancière tiene una buena respuesta cuando sostiene que los espectadores "ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado", que "[p]or todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre los territorios".¹⁴

Palabras finales

El programa de mano simula una partitura de Shostakovich donde pueden leerse algunas de sus anotaciones realizadas por el director de orquesta. Allí encontramos una de las frases que pronuncia en escena: "¿Hay algo escondido en esta pieza? Sospecho estaremos develando". Si bien la música nunca llega, quizás algo se haya develado. Como hemos visto, aunque no sea posible desprender un sentido único del espectáculo analizado, algo del orden de la acción física parecería asentarse como idea directriz que recorre la obra, exigiéndole al derrotero lingüístico un lugar particular en la escena teatral.

¹³ Sin embargo, sobre el final se produce, al menos momentáneamente, una posible fusión dionisiaca en clave cómica (en particular con la contrabajista), donde las diferencias sociales entran en suspenso. E incluso la obra viaja en la historia del arte y recurre a otro intertexto para darle al guardia su propio clímax triunfal. Encarnando a un Pavarotti latinoamericano grita "Vincerò!", el verso final del aria Nessun Dorma perteneciente a la ópera *Turandot*.

¹⁴ Rancière, *op. cit.*; p. 23.



De acuerdo a la hipótesis planteada, pudimos argumentar cómo se recogen en el espectáculo ciertas concepciones de la cultura nacional (fuertemente ligada a una clase social) y del arte, a partir de los discursos que circulan entre un grupo de sujetos que hablan y son hablados por esos mismos discursos. Vimos cómo Ajaka se sirve de estas formaciones discursivas para llevarlas a un extremo que produce risa y espanto. La contracara, la opción que el espectáculo evidencia como no totalmente alienada, es la dimensión física del gesto producido en escena. Donde espectador y actor entran en particular conexión.



Ficha técnica:

Autoría: Alberto Ajaka

Actúan: Leonel Elizondo, Sol Fernández López, Karina Frau, Rodrigo González Garillo, Georgina Hirsch, Luciano Kaczer, Gabriel Kogan, Julia Martínez Rubio, Andrés Rossi, Gabriela Saidón, Mariano Sayavedra, María Villar

Vestuario y Escenografía: Rodrigo González Garillo

Iluminación: Adrian Grimozzi

Edición de sonido: Jose Omar Ajaka

Musicalización: Alberto Ajaka, Martín Lurnagaray

Operación técnica: Mariano Kevorkian

Fotografía: Gaspar Kunis

Asesoramiento musical: Carmen Baliero

Asistencia de dirección: Cecilia Belmonte, Georgina Hirsch

Prensa: Claudia MacAuliffe

Dirección: Alberto Ajaka

ivanmorales@gmail.com

Palabras clave: *Llegó la música*, Ajaka, performance, gesto teatral.

Key words: *Llegó la música*, Ajaka, performance, Theatrical gesture.