

Lenguajes escénicos en danza. COCOA 10 - Festival de Danza Independiente.

María Fernanda Pinta
(Universidad de Buenos Aires- CONICET)

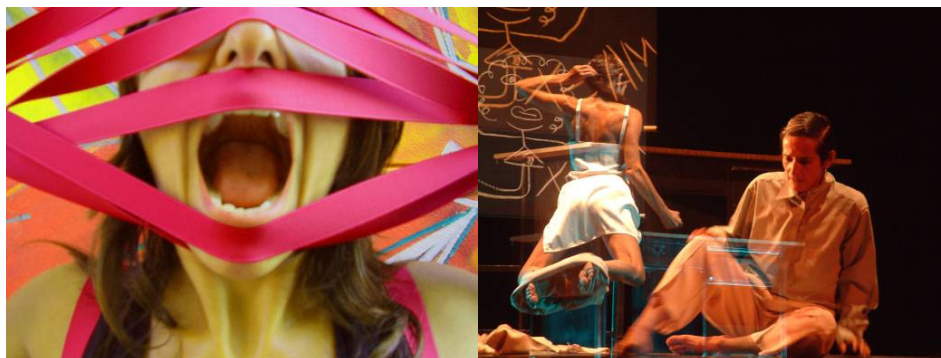
Acerca de COCOA y el Festival de Danza Independiente

Cocoa Datei (Coreógrafos Contemporáneos Asociados. Danza-Teatro Independiente) nace en 1998 por iniciativa de un grupo de coreógrafos argentinos, con el propósito de promover su actividad dentro de un campo cultural que, según señalan Gabriela Romero (actual Presidente de la asociación) y otros destacados coreógrafos¹, nunca ha sido muy favorable para la danza contemporánea.

Con motivo de su décimo aniversario, COCOA ha realizado de junio a noviembre de este año el *Festival de Danza Independiente* que ha contado con la participación de espectáculos nacionales e internacionales, así como encuentros teóricos y talleres de formación y perfeccionamiento.

No pretendemos aquí dar cuenta de la totalidad del evento; en cambio, nos aproximaremos a algunos de los espectáculos considerando la multiplicidad de lenguajes escénicos que intervienen en los mismos, a fin de reflexionar acerca del estatuto híbrido, interdisciplinar, que presenta la escena actual de la danza contemporánea.

¹ Romero, Gabriela, "Problemáticas de la danza contemporánea", en <http://www.cocoatei.com.ar/cocoa.html>



Choque visual (Natalia Rey)

Paso Doble (Mirella Carbone)

Lenguajes escénicos en danza

La práctica del mundo del espectáculo contemporáneo elimina las fronteras entre el teatro hablado, el canto, el mimo, el video, la danza-teatro, la danza, etc. Así pues, debemos prestar atención a la melodía de una dicción o a la coreografía de una puesta en escena. Y ello es así porque toda interpretación actoral, todo movimiento en el escenario, toda organización de los signos posee una dimensión coreográfica.²

Esta *dimensión coreográfica* que comprende los desplazamientos y gestos de los actores, la sincronización de la palabra y el gesto, así como el ritmo de la representación en su conjunto sería, según Pavis, una de las claves para comprender el borramiento de las fronteras disciplinares en el campo artístico contemporáneo. Implica, por un lado, estilización, legibilidad, repetición, así como puntuación y acentuación de los signos escénicos y, por otro, un vínculo complejo entre éstos y la realidad extraescénica (representación mimética, abstracción, presentación; autonomía del arte, fusión arte/vida).

² Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998, p.96

En lo que respecta al teatro, la danza y la pantomima han estado presentes desde los inicios del teatro occidental, manteniéndose en los espectáculos de feria hasta llegar al moderno *café concert* y el *music hall*. Según Pavis, la pantomima (y nosotros agregamos también la danza) están presentes “particularmente en los espectáculos que exteriorizan al máximo la actuación de los actores y facilitan la producción de juegos escénicos o de cuadros vivientes.”³ El cine de Hollywood con su sistema de géneros, hace de la pantomima cómica uno de los géneros más populares, siendo Chaplin y Buster Keaton sus estrellas paradigmáticas; también lleva al *music hall* a su máxima expresión en el cine musical (con figuras como Fred Astaire y Ginger Rogers). Pero también Brecht recupera los géneros populares y sus lenguajes escénicos para dar forma a su teatro épico: “Un teatro enteramente basado en el *Gestus* no puede prescindir de la coreografía. La elegancia de un gesto, la gracia de un movimiento de conjunto bastan para producir un efecto de distanciamiento, y la invención pantomímica aporta a la fábula una preciosa ayuda.”⁴

Si bien esta *dimensión coreográfica*, así como los lenguajes visual, sonoro y kinestésico han estado siempre presentes en el teatro occidental, su mayor o menor visibilidad ha estado en estrecha relación con la palabra y el texto dramático que han ocupado, en el teatro moderno, un lugar central. Proyectos artísticos como los de Artaud, Craig o Wilson dan cuenta de esta compleja (y a veces conflictiva) relación entre palabra e imagen, palabra y sonido, comprensión racional y comprensión sensible. La crisis del drama moderno (su cosmos ficcional cerrado, su noción de personaje y su jerarquía del texto dramático y la palabra dialogada) ha

³ Pavis, op.cit., p.323

⁴ Bertolt Brecht, *Pequeño Organon*, en Pavis, op. cit., p. 96

dado lugar a una reorganización de las piezas del tablero, colocando a los lenguajes no verbales en lugares estratégicos a la hora de deslizar el juego teatral hacia territorios interdisciplinarios⁵. Una parte del teatro porteño actual se dirige en esa dirección, incorporando de manera creciente no sólo cuadros musicales, también video y diversas tecnologías sonoras que afectan no tanto al espectáculo en términos temáticos, como sí lo hacen a nivel retórico y enunciativo.

En lo que respecta a la danza, la *dimensión coreográfica* asociada a su especificidad disciplinar ha tenido su propio derrotero también en compleja relación con otros lenguajes escénicos e incluso en relación a la realidad extraescénica. Si consideramos como inicio de la historia de la danza la creación de la Real Academia de Música y Danza hasta su casi completo desarrollo en tanto lenguaje balletístico occidental (entre mediados del siglo XVII hasta el siglo XIX), la danza estuvo estrechamente vinculada a un ideal mimético de representación escénica, en el que la danza intentaban aproximarse a la legibilidad del lenguaje verbal por medio de la pantomima y otros recursos literarios y teatrales⁶. Muestra de ello es la ópera-ballet de Lully, el ballet-pantomímico de John Weaver, el ballet de acción de Noverre, el coreodrama de Salvatore Viganó, el ballet clásico romántico (con el primer acto pantomímico), incluso los recursos expresivos implementados por muchas obras coreográficas del siglo XX.

La equivalencia entre movimiento/palabra se ve modificada por la de movimiento/expresión (individual, subjetiva) durante la primera parte del siglo XX

⁵Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, París, L'Arche, 2002.

⁶Susana Tambutti, *Danza y discursos teóricos*, en <http://www.movimiento.org/servlet/hverpublicacion01?5696>

(con la danza moderna y las figuras paradigmáticas de Duncan, Graham y Wigman, entre otras). A mediados del siglo XX, la representación mimética o la proyección expresiva pierden vigencia en favor de un paradigma formalista y un lenguaje abstracto (como en el caso de Cunningham). Desde la década del 60 (sobre el fondo de la problemática vanguardia/posvanguardia que no desarrollaremos aquí), se asiste al borramiento de las fronteras disciplinares en el campo del arte y también entre la realidad y el arte. En la danza se recupera el cuerpo no entrenado, los movimientos y comportamientos cotidianos, se explora la voz del intérprete en tanto materia sonora significativa, así como se rescata la palabra y la expresión de los sentimientos en, por ejemplo, una *danza-teatro* que recoge el relato (auto)biográfico, y muchos de los componentes del drama teatral y de la teatralidad (Bausch).

Finalmente, la *performance*⁷ se desarrolla como un género mixto, híbrido, que hace difícil una sencilla definición de las prácticas artísticas en cuestión y que van desde los conciertos de John Cage, los *happenings* de la década del 60, el accionismo, el *body art*, hasta los actuales *shows multimedia*. Teatro, danza, música, artes visuales confluyen en una práctica espectacular y una reflexión sobre la misma, donde los lenguajes escénicos están *en danza*, en la medida que se mueven en diferentes direcciones, atravesando las desdibujadas fronteras disciplinares.

Como señalábamos más arriba, no es nuestra intención realizar una crónica exhaustiva de los espectáculos reunidos en *COCOA 10 - Festival de Danza*

⁷ Goldberg, Roselee (1979), *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York, Thames & Hudson, 2001; y de la misma autora: *Performance: Live Art Since 1960*, New York, Harry N. Abrams, 1998.

Independiente, y así como los espectáculos sobre los que hablaremos a continuación no serán ejemplos del Festival en su conjunto, tampoco lo serán en relación al desarrollo de los lenguajes escénicos *a través* de los campos disciplinarios que acabamos de exponer; por el contrario, intentará ser una muestra de la singularidad de las propuestas en cuestión, aunque también de algunas problemáticas comunes y de diálogo (parcial) con el mapa que hemos trazado hasta aquí.



Nudos (Brisa Videla y Romina Robles)

a. Cuerpo/voz como materialidad autorreferencial

El cuerpo ha sido a lo largo de la historia de la danza occidental materia maleable, modelable, objeto de entrenamiento disciplinado según el desarrollo del lenguaje balletístico y de cánones de belleza cultural e históricamente determinados; este trabajo sobre el cuerpo dio como resultado una corporalidad

etérea (que apenas tocaba el piso con la punta de los pies), pero también una máquina perfectamente calibrada, escrutada racionalmente, llevada a su máxima capacidad productiva. La danza moderna y luego la danza contemporánea recuperan al cuerpo, como señalábamos más arriba, como expresión psicofísica del intérprete, pero también en tanto presencia, materialidad autorreferencial. Esta concepción del cuerpo viene acompañada de una reformulación del lenguaje de la danza y también de los cánones de belleza. Caminos paralelos siguió el teatro, en donde la reconsideración del cuerpo de actor en tanto *performer* (presencia, materialidad, acción en proceso) trajo aparejada la reformulación del lugar de la voz, no ya como simple trasmisora de la palabra, sino como pura sonoridad.

Finalmente, el arte de la *performance* explorará (en un diálogo de ida y vuelta con el teatro, la danza y otros lenguajes artísticos), un trabajo sobre la materialidad del cuerpo/voz en tanto exceso, desvío, violencia, dolor, excrecencia, incomunicación, alienación, desajustando los paradigmas del *buen gusto*, la belleza y la obra de arte *bien hecha*.

55[*sin.cuentay5*], Domingo y Pues sí, *no soy un bailarín* tematizan, cada una a su modo, esta presencia del cuerpo y la voz en escena. En el primer espectáculo, el trabajo con la tecnología sonora de micrófonos, consolas y cables en diálogo y/o contrapunto con las voces de los intérpretes crean un paisaje sonoro poblado de cantos a capella, ruidos incidentales (como el del roce de los pies de los micrófonos con el piso), diálogos ininteligibles y juegos rítmicos potenciados por recursos como el eco, la reverberancia o la distorsión de la voz humana. La tecnología sonora se vuelve, en este sentido, motor coreográfico para los desplazamientos, la interacción

con los objetos escénicos y la creación de espacios dramáticos y de danza que tematizan la (in)comunicación y las relaciones interpersonales contemporáneas.



55[sin.cuentay5] (Valeria Pagola)

En *Domingo*, el canon del cuerpo del bailarín (entrenado, homogéneo) queda desarticulado por la singularidad que ofrece cada uno de sus intérpretes; tres de ellos son bailarines entrenados aunque de contextura heterogénea (un hombre alto y robusto, otro más bajo y delgado, una mujer pequeña), la cuarta es la abuela de la directora, una anciana de más de ochenta años que se desplaza dificultosa, aunque elegantemente, sobre el escenario y que no tiene formación profesional.

La anciana canturrea alguna canción y los bailarines harán mímica mientras representan cada uno a su turno o simultáneamente, a la anciana cuya voz grabada se escucha como un discurrir de pensamientos y recuerdos en voz alta. Si los cuerpos no responden al canon de la danza, tampoco lo hace la palabra, que se vuelve una canción apenas esbozada o un discurso cuyo encadenamiento, a falta de

una lógica comunicacional racional (en conjunción con las coreografías que lo acompañan) adquiere una lógica *otra*, próxima a la de los sueños, los recuerdos o la fantasía.



Domingo (Eleonora Comelli)

Finalmente, *Pues sí, no soy un bailarín...*, pone en escena a un hombre que, *a punto de cumplir 50 años* (como lo indica el subtítulo de espectáculo), se desnuda en escena para hablar del paso del tiempo, de la soledad, de la sexualidad, invocando la figura de un caballero que, *en cueros*, recita su autorretrato en verso y baila, como dice en el título, como alguien que no es un bailarín. El cuerpo desnudo en escena ya no representa una provocación, está perfectamente asimilado en la cultura contemporánea permanentemente bombardeada por los productos de la cultura del entretenimiento y la publicidad; sin embargo, un cuerpo *real*, sin *photoshop*, sin esteroides, sin cirugías estéticas, dista mucho de las

imágenes que circulan masivamente. Ese cuerpo *común y corriente*, con sus singulares imperfecciones, con las marcas del paso del tiempo, completamente desnudo frente al espectador, llama a la reflexión acerca de los estereotipos estético-culturales, de lo que, por insistencia, hemos empezado a creer que *debe ser* un cuerpo bello, a costa de confundir la realidad con las imágenes.

La palabra en verso, por su parte, no sólo se vuela parodia de la figura del caballero (ya parodiada por estar *en cueros*), sino que explora la dimensión lúdica, sonora, rítmica y poética de la voz de este relato autobiográfico.



Pues sí, no soy un bailarín (autorretrato en cueros de caballero solo a punto de cumplir 50 años). (Javier Contreras Villaseñor)

Cuerpo/voz se vuelven materialidad autorreferencial en la medida que, si bien por un lado se vuelven signos de otra cosa (de la incomunicación, de las relaciones interpersonales, del paso del tiempo, de los cánones de belleza históricamente contruidos, del propio lenguaje de la danza), hacen referencia a sí mismos en tanto materialidad sensible (cuerpo vivo, sonido, textura, altura, peso),

singularidad atravesada por la cultura pero, sobre todo, por el aquí y ahora de la representación.

b. Espacios: habitar, recordar, fantasear

Nuestra mirada sobre *Tualet*, *Patiecito*, *patiecito* y también *Domingo*, se centrará tanto en la reconsideración del espacio teatral en lo que respecta a la escena contemporánea⁸, como en el análisis del mismo en tanto sistema significativo⁹.

Tualet se desarrolla en un espacio compuesto por un baño químico, una pantalla donde se proyectan otros espacios (y que también hace las veces de artefacto lumínico) y tres paredes (dos de las cuales conectan hacia los espacios de la pantalla). Ya sea por medio de pantallas, televisores, circuitos cerrados de transmisión, imágenes fijas y/o en movimiento, en tiempo real o grabadas, con tecnología digital o analógica, el audiovisual resulta un lenguaje ampliamente utilizado en la escena contemporánea. Las imágenes reproducidas pueden traer a escena espacios y temporalidades de la ficción, pero también los de la realidad extraescénica, recreando el lenguaje del videoclip, el cine, la televisión o los dispositivos de las cámaras de vigilancia y control de los espacios públicos.

En el programa del Festival¹⁰ se apunta: "El ansia que nos lleva a caer de un espacio a otro sin halla el lugar de reposo". Más allá del espacio escénico recubierto de paredes negras, el baño químico lleva a los intérpretes primero a un espacio

⁸ Al respecto, ver, por ejemplo: Marco De Marinis, "El espacio escénico en el teatro contemporáneo: la herencia del siglo XX", en O. Pellettieri (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, 2005.

⁹ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000.

¹⁰ COCOA 10 AÑOS - Festival de Danza Independiente, Buenos Aires, 2008

pequeño, en cuyo interior apenas pueden moverse entre medio del inodoro y el bidet; pero también los lleva a un ascensor y éste a una terraza desde donde puede verse un cielo luminoso, aunque no sea más que una imagen montada. El espacio escénico como pequeña y oscura caja, frontal al espectador, se abre hacia arriba y hacia los costados para continuar la acción ya fuera de él, en la pantalla, que deviene espacio de la fantasía y de otras experiencias del habitar.



Tualet (Juan Onofri Barbato)

Patiecito, patiecito es, según la leyenda del programa del Festival: “Un patiecito interno camuflado de artificialidad. [Donde] Una dama esquivo y un caballero superhéroe juegan a desencontrarse en tiempos y lugares”. El patiecito es un rectángulo de pasto artificial enmarcado con una tira de luz azul, poblado de patitos de goma, tijeras de podar, molinillos de viento, escaleras móviles, dentro del cual los personajes ensayan acercamientos y gestos de seducción que van delineando sus roles. Como toda escena amorosa, la de esta *dama esquivo* y su

superhéroe estará llena de clichés, de desencuentros y de imágenes que uno proyecta sobre el otro pero que éste no siempre podrá representar; pero, sólo como algunos relatos de amor, éste tendrá un *happy end*.

Objetos y dispositivos de iluminación mediante, el patiecito es un espacio sumamente estilizado, incluso algo kitsch, en todo caso evidentemente artificial. Pero el programa señala *camuflado de artificialidad*, como si ésta fuese, a su vez, una estrategia para ocultar otra cosa; aunque tal vez no haya nada que ocultar, tal vez sólo se trate de una estrategia para hacer creer que hay algo que merece la pena camuflar (y descubrir). Funcionamiento equivalente al del juego amoroso de la *dama esquivada* y el *superhéroe* cuyos estereotipados camuflajes, no son otra cosa que una estrategia para hacerle creer al otro que hay algo oculto que descubrir y hacerse, así, más seductor ante la mirada del otro. Espacio metonímico de la pareja en cuestión, espacio metafórico del juego amoroso en tanto seducción/simulación.



Patiecito, patiecito (Laura Aguerreberry)

Finalmente, este espacio ostensiblemente artificial se inscribe también en las tendencias escénicas contemporáneas que, alejadas del naturalismo y el realismo, pone en evidencia el artificio teatral y su materialidad escénica para reflexionar acerca del *aquí y ahora* de la representación en tanto hecho singular, efímero más allá del universo ficcional que representa (cuando todavía persiste la construcción/representación de una ficción), de los procedimientos estéticos e ideológicos que ello implica y, finalmente, de aquellos mundos (el del sueño, la fantasía, el recuerdo), cuya lógica *otra* los acerca al campo de la creación poética.

En el caso de *Domingo*, el espacio representa un típico hogar (la cocina y el living) de la década del `50. En ese espacio, en lo que parecería ser otro momento más en la rutina cotidiana de una anciana ama de casa, *emergen* de una de las paredes tres personajes que comienzan a moverse al ritmo del cambio de dial de una pequeña radio que manipula la anciana. En lo sucesivo, la interacción entre estos tres personajes y la anciana se irá construyendo como una relación en la que los primeros se transforman, a partir de diferentes procedimientos (algunos señalados más arriba), en la anciana y en sus recuerdos hasta que, finalmente, los tres personajes vuelven a la pared, esta vez acompañados por la anciana, ahora vestida del mismo color que sus compañeros y que la pared, en donde desaparecen.

En otro trabajo¹¹ hacíamos referencia a dos operatorias puestas en juego en el espectáculo: una intertextual, con la *Serie de los sueños* de Grete Stern y otra biográfica, a partir de la historia de vida de la abuela (la anciana que trabaja en el

¹¹ Pinta, María Fernanda, "Algunos recorridos (auto)biográficos de la escena argentina actual. Acerca de Domingo", en *Revista Teatro CELCIT*, nº 34, 2008, URL: <http://www.celcit.org.ar>

espectáculo) de Eleonora Comelli (la directora). Con sus fotomontajes surrealistas Stern ilustraba una sección (*El psicoanálisis de ayudará*) de la revista femenina *Idilio*, de principios de la década del `50, donde se publicaban los sueños de la lectoras junto a su interpretación (realizada por los responsables de la sección). Tanto en el relato de los sueños como en los fotomontajes, el mundo del ama de casa no tiene el aspecto confortable, seguro, protegido y familiar, las mujeres tampoco son sumisas y *hacendosas* como las que mostraban las revistas femeninas. Este trabajo visual sobre el inconsciente no sólo a nivel temático, sino también técnico, retórico y enunciativo se conjugan (intertextualmente) en el espectáculo de Comelli con el material que la propia directora reúne sobre su abuela (entrevistas y otros materiales que no están exentos de la experiencia familiar y los recuerdos de la propia directora, así como de lo surgido durante los ensayos), dando como resultado una escena onírica, donde no sólo los personajes y los objetos funcionan como figuras metafóricas y metonímicas (asociadas a las del desplazamiento y la condensación del psicoanálisis), sino que también el espacio y sus paredes resulta metonimia de la anciana ama de casa y metáfora de la memoria y el olvido.

c. Cuerpos y espacios en relatos (auto)biográficos

Señalamos tanto en *Pues sí, no soy un bailarín...* como en *Domingo* la construcción (no sólo por medio de la palabra, sino también de otros lenguajes escénicos como el corporal y el espacial) de relatos (auto)biográficos que desestabilizan un verosímil objetivista del relato biográfico canónico, en la medida

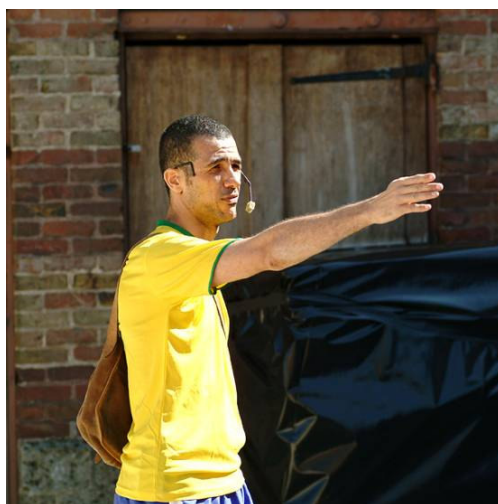
que ponen en escena, justamente, esos otros lenguajes donde se filtran las singularidades, la subjetividad, el inconsciente, el deseo, etc.

Uma confêrencia imaginária sobre os meus arredores trata el relato autobiográfico en tres dimensiones: una histórica (sobre la conquista portuguesa en Brasil), otra cultural (sobre el imaginario turístico de Río de Janeiro y su contra cara), y otra individual (sobre la familia y especialmente la madre del intérprete). El intérprete, vestido con el equipo de la selección nacional de fútbol de Brasil saluda al público y coloca unas tarjetas sobre el piso. Realiza monótonamente los típicos gestos de los futbolistas durante un partido y su repetición se vuelve una parodia acerca de la *performance* de futbolista en el *escenario deportivo*. A un *bailecito* al ritmo de comparsa de carnaval le sigue el relato del encuentro de los portugueses con los pueblos originarios de lo que luego será Brasil y de la mirada que los europeos tenían sobre los *indios inocentes en su desnudez* y de cómo habría sido la vida de un indígena llevado a Lisboa, sin posibilidades de volver a su tierra natal, obligado a ser siempre *el otro, inocente en su desnudez*.

De esta primera parte, el relato se desliza hacia el presente, donde Río de Janeiro se vuelve paraíso de mulatas sabrosas, playas exóticas, carnaval en el Sambodromo, fútbol en el Maracanã, una Miami sudamericana en Barra da Tijuca, modernismo carioca con el Cristo Redentor y más belleza natural con el Pan de Azúcar. Sin embargo, también está la otra Río de Janeiro, donde hay miseria, violencia, *favelas* y muerte, pero que se vuelve, también, atracción turística *de aventura*.

En las afueras de Río está, finalmente, el barrio donde nació y creció el intérprete y donde todavía vive su familia. Según relata el intérprete, la familia

había decidido cambiar las tejas (*francesas*) de la casa cuando él estaba por viajar a Francia, situación que genera en su madre la idea de darle las tejas para que el hijo las lleve a Europa, como muestras de *lo francés* en Brasil. Luego de convencerla, no sin dificultad, de que sería imposible llevar las tejas al otro lado del Atlántico, la madre decide dibujarle las tejas (las tarjetas que había colocado en el piso al comenzar el espectáculo) para que las lleve en su viaje a Francia. Con este último relato *Uma confêrencia imaginária...* vuelve a los relatos anteriores, en los que una cultura proyecta sus fantasías sobre otra y el intercambio está marcado por relaciones de poder simbólico. Y el intérprete, vestido con su equipo de la selección nacional de fútbol de Brasil, vuelve a repetir uno a uno los gestos coreografiados del jugador de fútbol en tanto *performer* de una *escena deportiva* imaginaria.



**Uma confêrencia imaginária sobre os meus arredores
(Gustavo Ciriaco)**

Caminos de la danza contemporánea

Hacia el futuro

A pesar de todas las dificultades mencionadas, los artistas de danza contemporánea existimos y, frente a todas las dificultades, progresamos. Siempre se progresa. Como bailarina y coreógrafa de la Argentina, me resisto a abandonar mi danza. Sin embargo, formada profesionalmente por escuelas y teatros oficiales, no vivo de mi trabajo como artista. Ésta es mi historia. Como la mía hay otras, hay muchas otras. En todos los casos, sobrevienen la pena y la frustración, por no poder ejercer la vocación, por no poder desarrollar esa profesión para la que nos formamos, o por llevarla adelante sólo "por amor al arte".

Hacia el futuro, la responsabilidad es doble: del Estado – que debería fomentar los procesos creativos y culturales –, y de los coreógrafos y bailarines– a quienes cabe generar espacios para compartir problemáticas comunes, para solidarizarnos con colegas en igual situación, para movilizar los motores de la participación activa y para integrarnos en nuestra sociedad y ocupar el lugar que merecemos¹².

Con estas palabras Gabriela Romero ofrece un diagnóstico crítico del actual estado organizativo y financiero de la danza contemporánea en nuestro país; hay también, a pesar de las dificultades que señala, un trabajo intenso sobre problemáticas culturales y artísticas del presente, así como una invitación y una apuesta al futuro. En este sentido, *COCOA 10 años-Festival de Danza Independiente* ha sido uno de los eventos más destacados de la temporada porteña 2008.

Fichas técnicas de los espectáculos

55[sin.cuentay5]

Dirección general, coreográfica y musical: Valeria Pagola

Asistencia de dirección: Federico Moreno, Nadia Zirulnikoff, Analía Steinberg

Intérpretes: Federico Moreno, Nadia Zirulnikoff, Sylvia Guantay, Paulina Giambastiani, Luis Monroy, Valeria Pagola

Diseño de luces: Ricardo Sica, Matías Sendón

Vestuario: Paola Delgado

Ingeniero de sonido: Adolfo Schmidt

Se realizó en El Portón de Sánchez, los días 17 y 24 de julio

¹² Romero, Gabriela, op. cit.

Domingo

Idea y dirección: Eleonora Comelli
Coreografía: M.Teresa Vlk, Debora Longobardi, Gustavo Friedenberg, Matias Barbero, Matias Etcheverry y Eleonora Comelli
Intérpretes: M.Teresa Vlk, Debora Longobardi, Matias Etcheverry y Matias Barbero.
Colaboración creativa: Pablo Pintor
Escenografía: Lucia Urrere Pon
Vestuario: Paula Molina
Banda sonora: Fernando Laub
Iluminación: Ricardo Sica
Producción: Aniela Jimenez
Diseño gráfico: Estudio Pintor Brandingcare
Fotos: Celeste Arbo
Se realizó en Teatro del Sur, los días 11 y 15 de junio 15 de junio

Patiecito, patiecito

Interpretes: Aymarà Parola, Rakhil Herrero.
Música original y selección musical: Andrés Reboratti
Iluminación: Omar Possemato.
Diseño y realización de vestuario: Jimena García Blaya
Realización escenográfica: Roberto Aguerreberry
Asistente general / dirección: Lucía Di Salvo
Colaboración Artística: Ignacio González Cano, Damián Cortés
Prensa: Castillo- Arango
Creación: Aymarà Parola, Rakhil Herrero, Lucía Di Salvo, Laura Aguerreberry.
Dirección: Laura Aguerreberry
Se realizó en Beckett Teatro, los días 17 y 24 de julio

Tualet

Iluminación: Matias Sendón
Vestuario: Mirta Liñeiro
Música Original: Jorge Grela
Diseño Escenografico: N. Laino M. Sendón J. Onofri.
Realización Escenográfica: Juan Cruz García, Javier Drolas.
Diseño de Maquinaria: Norberto Laino.
Video: Ricardo Reich, J. Onofri.
Edición Video: Ricardo Reich, Mariela Nussembaun.
Fotografía: Javier Sabaté Bianchi
Intérpretes: Sergio Maximiliano Villalba, Nicolas Poggi.
Coreografía: Villalba, Poggi, Onofri.
Colaboración Coreográfica: Marina Giancaspro, Juan Pablo Gonzalez.
Dirección General: Juan Onofri Barbato
Se realizó en Espacio Callejón, los días 4 y 11 de julio

Uma confêrencia imaginária sobre os meus arredores

Creación: Gustavo Ciríaco y Maria José de Figueiredo Ciríaco
Texto: Gustavo Ciríaco
Performance: Gustavo Ciríaco
Confección de Objetos Escénicos: Maria José de Figueiredo Ciríaco
Fotografía: Firmino Salgueiro
Música: Copacabana – João de Barro e Alberto Ribeiro
Vai Lacaia – MC Serginho
Menino Deus - Márcio Duarte e Paulo César Pinheiro
Se realizó en Pata de Ganso, los días 21 y 22 de noviembre

Pues sí, no soy un bailarín (autorretrato en cueros de caballero solo a punto de cumplir 50 años)

Coreografía e Interpretación: Javier Contreras Villaseñor

Asesoría Coreográfica y Escénica: Lourdes Fernández

Asistencia de Dirección y Ensayadora: Laura Ruiz

Diseño de Iluminación: Jana Lara

Textos: Neruda, Kafka y Contreras

Se realizó en Espacio Ecléctico, el día 23 de noviembre

CoCoA-datei: <http://www.cocodatei.com.ar/cocoa.html>

fernandapinta@hotmail.com

Palabras clave: danza, teatro, danza-teatro, performance, video, interdisciplinario, Cocoa, Festival, Pagola, Comelli, Aguerreberry, Ciríaco, Contreras Villaseñor

Key words: dance, theatre, dance theatre, performance, video, interdisciplinary, Cocoa, Festival, Pagola, Comelli, Aguerreberry, Ciríaco, Contreras Villaseñor