

Modalidad escénica de la danza (folklórica). Cruce entre artes en “Cruce Urbano”

*Lic. María Belén Errendasoro*¹

Resumen

En este artículo proponemos hacer foco en las tendencias escénicas actuales buscando analizar aquellas prácticas artísticas cuya materialidad se encuentra atravesada por el corrimiento de márgenes y fronteras y el vínculo entre disciplinas. En el cruce entre el teatro y la danza, se indaga una **modalidad escénica** particular relacionada con la danza folklórica, analizando particularmente la puesta en escena *Tiene la Revolución, una mirada...* (“Cruce Urbano”, 2010).

Palabras Clave: artes escénicas - mixtura de lenguajes - danza folklórica argentina

Abstract

In this paper we focus on current Performing trends, looking for analyze those artistic practices whose material is traversed by the shifting of margins and borders and the link between disciplines. We intend to investigate the intersection between theater and dance, dealing with a particular scenic modality related to folk dance, and specifically

¹ J.T.P. Cátedras: Expresión Corporal I y Rítmica, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA. Licenciada en Teatro (UNCPBA), Profesora Nacional de Danzas Nativas y Folklore (IPAT). Investigador (Cat. IV). Proyecto “La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos”, Facultad de Arte. Avalado por la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología (U.N.C.P.B.A.). Directora, actriz y coreógrafa de obras teatrales y de danza de carácter folklórico. berrendasoro@hotmail.com

studying the staging *Tiene la Revolución, una mirada...* ("Cruce Urbano", 2010).

Key words: Performing arts - mixture of languages - Argentina folk dance

Introducción

Las tendencias escénicas contemporáneas son un campo vasto, heterogéneo, mutable, dinámico, movable. Los territorios antes definidos y precisos, son hoy ambiguos e inexactos. "Todo está permitido" (Danto, 2003).

Conocedores que existe un corrimiento de márgenes y de límites podemos decir que la diversidad y la multiplicidad son, en cierto sentido, constitutivas del 'hacer' artístico contemporáneo.

Pensemos en el teatro. Su materialidad ha ido definiendo y re-definiéndose en tanto proceso histórico y estético desde fines del siglo XIX hasta arribar a la pluralidad en la escena actual y en este proceso, ha dialogado desde siempre con otras artes². La danza por su parte ha tenido el mismo proceso, sólo que su renovación, su 'modernidad' diríamos, es más tardía en relación a aquel.

Si dentro del campo de la danza reflexionamos puntualmente sobre la danza folklórica podemos observar que dicha práctica artística, inserta en el tejido de los acontecimientos de índole social, cultural y simbólica, configura un territorio particular en cuanto a la creación escénica. Sólo contemplando las preocupaciones particulares que expresa el estilo folklórico por lo histórico, lo argumental, la intencionalidad de representación, de ficcionalización y de construcción de ciertos rasgos en la corporeidad de los bailarines de acuerdo a la danza que

² Stanislavski proponía recursos de otras artes para el entrenamiento de actores, entretanto, Brecht y Meyerhold postulaban una renovación de la escena teatral. Meyerhold por ejemplo, trabajaba con actores, bailarines, cantantes, etc. e integraba distintos recursos a la escena (música, muñecos, carteles, películas, etc.) en procura de la ruptura de la ilusión y el naturalismo para que la convención teatral (el juego teatral) se hiciera consciente.

interpretan³, podemos observar que existen de por sí acercamientos del género al teatro.

En este sentido, los estudios teatrales brindan un marco pertinente e ineludible para el abordaje de esta práctica tan específica. Considerando la modalidad escénica de la danza folklórica como objeto de estudio, aquellos pueden contribuir al desarrollo teórico y conceptual de una disciplina que soporta falencias en este sentido. Y además, verse enriquecidos, puesto que a nuestro entender es imposible desoir los vínculos que existen entre el teatro y este estilo de danza, de tan amplia trayectoria escénica.

La danza folklórica

La danza folklórica como objeto de estudio ha sido y es estudiada por la Folklorística en tanto hecho folklórico circunscribiéndose fundamentalmente a la danza tradicional. En este sentido, los empeños han estado dirigidos a registrar las danzas, recopilarlas y sistematizarlas en tanto formas coreográficas y sus variantes, localizaciones temporales y geográficas, origen, vigencia y difusión, entre otras cuestiones⁴.

La actualidad, sin embargo, demanda estudios que puedan ir más allá de este único abordaje, reflexionando sobre el uso que los actores sociales y específicamente culturales, le dan a esa práctica en el presente. En este sentido, no se trata ya de la danza que ha sido objeto de estudio de la Folklorística sino de ‘otra danza’, que remite a aquella pero que se inscribe en el terreno de la producción de arte.

La dimensión creativa de la danza folklórica se ha desarrollado fundamentalmente en el área del movimiento buscando innovarlo a través de la mixtura con otros estilos de

³ Fundada en si es danza de salón o de campaña, o respetando la zona geográfica a la que pertenece.

⁴ Son numerosos los trabajos de Carlos Vega, Eleonora Benvenuto, Isabel Aretz, Pedro Berutti, Olga Fernández Latour de Botas y Héctor Aricó entre otros.

danza. De este modo, encontramos que elementos provenientes de la danza clásica, contemporánea e incluso flamenca son llevados, traducidos o transformados en movimiento de carácter folklórico, permitiendo así que la danza evolucione hacia territorios antes impensados⁵.

También, las renovaciones producidas en la danza folklórica dan cuenta de su desarrollo a nivel escénico. El encuentro de la danza con otras formas de arte ha conformado inscripciones escénicas mixtas sobre las que nos interesa ahondar especialmente, sabedores que esta extensa trayectoria en tanto praxis expone sin embargo falencias en cuanto a su sistematización y teorización.

Un antecedente

Hace algunos años atrás comenzamos a desarrollar esta línea de trabajo al analizar la articulación de la danza y el teatro sobre un objeto de estudio novedoso por aquel entonces: la Estampa Folklórica. El producto de la investigación fue presentado en el año 2008 como Tesina de Licenciatura en Teatro⁶.

Los esfuerzos de aquella investigación estuvieron direccionados a conformar un corpus teórico interdisciplinar (Teatro, Danza, Folklorística) que permitiera posteriormente analizar el carácter híbrido del objeto.

⁵ En las instancias de competencia por ejemplo, estas innovaciones han requerido la diferenciación en la escena de las categorías *danza tradicional* y *danza estilizada* y ésta última a su vez, se ha diversificado en *danza estilizada de raíz folklórica* y en *danza estilizada de carácter libre*.

⁶ *La Estampa Folklórica: articulación entre la Danza y el Teatro*, Tesina de Licenciatura en Teatro, Facultad de Arte, U.N.C.P.B.A., 2008 y que diéramos a conocer en este Anuario a través del artículo denominado “La Estampa Folklórica: Análisis de un proceso de creación integrador de Danza y Teatro”, *La Escalera* N° 18, Año 2008, Facultad de Arte, UNCPBA.

Tratándose de la primera investigación sobre el tema, tuvo carácter exploratorio y consistió en el estudio de un caso: *Los Picapedreros de Tandil* (Centro Cultural “Latir Pampa”, 2003)⁷, analizando puntualmente la labor dramaturgica, el proceso de entrenamiento y ensayo y por último, la instancia de escenificación de la obra.

Específicamente el análisis de la puesta nos permitió observar que durante el transcurso de veinte minutos, en un escenario a la italiana, en el marco de una competencia de danza con sus condicionamientos particulares, la pieza ostentaba una materialidad escénica singular.

Materialidad de la obra, que siendo danza se encontraba sin embargo tangiblemente anclada en una construcción dramática de tipo lineal y progresiva (con identificación clara de estructura, situaciones, conflicto, entorno, circunstancias dadas, objetivos) y desde allí empleaba distintos recursos para plasmarse escénicamente. Planteaba, además, la reconfiguración de un tiempo/espacio diferentes dentro de las prácticas que acontecen en el *Festival de la Sierra* proponiendo un primer momento a modo de prólogo con la intención de instalar el tema y disponer de la atención del espectador, y luego del desenlace, una mirada final, valorizando la figura del obrero.

Materialidad en las atmósferas (de dolor, rebelión, de espera, de coraje, etc.) como medio expresivo, generadas por la organicidad del elenco. Bailarines que danzaban, se movían, reclamaban y se enfrentaban al público, conmovidos por las situaciones que interpretaban.

Materialidad en los cuerpos que llevando a cabo movimientos danzados o acciones, siempre estaban sustentados en lo dramático. Los bailarines interpretaban un personaje colectivo: el pueblo. En este sentido, ellos representaban sucesivamente a los inmigrantes, su adaptación en picapedreros, la explotación que sufren a manos del patrono, la organización

⁷ *Los Picapedreros de Tandil*, dirigida por quien escribe, fue estrenada participando en el rubro *Estampa* del *XX Encuentro Folklórico de la Sierra* (Tandil, 2003) siendo galardonada con el Primer Premio.

sindical, la transformación en huelguistas, etc. Se observaba la capacidad técnica del elenco al integrar lo interpretativo a la escena⁸.

Sintetizando, observamos que la modalidad escénica en la que se articulaba la danza y el teatro se asentaba en:

- un argumento (basado en una historia local);
- la vinculación estrecha de elementos técnicos del teatro (acción dramática) y de la danza (estructura narrativa), fusionando situaciones dramáticas con secciones de danza, alternando coreográficamente formas danzadas y no danzadas;
- la labor de la totalidad del elenco, de tipo interpretativa, ya sea danzando o accionando;
- la conformación de atmósferas como medio de expresión escénica.

En las conclusiones avizorábamos que serían necesarios nuevos estudios para dar cuenta de un género de larga trayectoria en el marco de las prácticas artísticas de raíz folklórica.

Modalidad escénica de carácter folklórico

El presente trabajo se propone dar extensión a aquel primer estudio entendiendo que bajo el concepto modalidad escénica de la danza (folklórica) pueden albergarse todos aquellos trabajos compositivos y escénicos que sin ser necesariamente una estampa folklórica pueden sin embargo -por temática, desarrollo, medios y recursos empleados, etc.- asociarse o remitir a dicho género.

Tratándose de un estudio que sigue siendo novedoso por la mirada interdisciplinar que reclama, decidimos continuar con el modelo de análisis desarrollado por la investigación anterior proponiéndonos estudiar el carácter híbrido de uno de los espectáculos de la Compañía de Artes Escénicas “Cruce Urbano”:

⁸ Es importante señalar que el elenco, integrado por bailarines, recibió de parte de la directora entrenamiento actoral específico durante el proceso de trabajo.

Tiene la Revolución, una mirada... (La Plata, 2010)⁹. En este sentido, haremos hincapié en cuatro aspectos fundamentales: temática, estructuras compositivas, medios expresivos y labor del elenco.

La elección de esta obra radica en ciertos rasgos compartidos con el caso analizado en 2008. Ambos son resultado de la mixtura de las experiencias artísticas y trayectos formativos de sus directores en danza y teatro, de la experimentación en la articulación de ambas disciplinas, y de la intención de llevar la escena folklórica hacia nuevos horizontes estéticos.

“Cruce Urbano” – Compañía de Artes Escénicas

El profesor, bailarín, coreógrafo e investigador Jorge Caballero¹⁰, fundador y director de la compañía viene llevando adelante una prolífica producción.¹¹

La compañía inicialmente se llamó “Danza Urbana”. Luego y como resultado de la experimentación en la creación escénica, la danza comienza a trascender su campo. Es así que “Cruce Urbano” surge como una denominación más acorde con esta nueva estética creativa y escénica. Al respecto, afirma Caballero: *“Nosotros no llamamos danza folklórica al producto de Cruce*

⁹ A partir del registro filmico de la puesta y de algunas observaciones que el director brinda sobre su trabajo en reportajes que son de dominio público en internet.

¹⁰ Jorge Caballero es bailarín, profesor de Danza y de Teatro, director artístico, coreógrafo, investigador. Ha participado de numerosas competencias de danza como bailarín, director y jurado. Sus coreografías compuestas para el Ballet Federal, El Chasqui y la Compañía Danza Urbana han sido premiadas. Ganador del Pre-Cosquín '93 en Malambo Combinado Sureño; Ganador del Pre-Cosquín '94 en Malambo Individual Sureño; Premio Homero Manzi por Trayectoria (1995); Premio Condor, Diploma de Honor, por Estampas y Memorias (1996).

¹¹ Obras de la compañía: *Alusión al abismo* (1998), *Siluetas* (1999), *Truco para tres* (2001), *Elementos* (2003), *Encuadre rítmico* (2004), *De lo afro a la chacarera* –obra coreográfica- (2011), *Mariposa del arte* (2011), *Labrys* (2012), *Amalgama* (2014).

Urbano, sino que utilizamos recursos de la misma como soporte narrativo de las obras."¹²

La preocupación sobre lo escénico comienza a encontrar respuestas en el "cruce" cada vez más significativo con otras artes. Un antecedente sobre esta tendencia puede rastrearse en la propia experiencia del director quien se acerca a lo teatral – muchos años antes incluso de la fundación de la compañía-, con el objeto de incorporar el teatro a la danza.¹³

Por un lado, la evolución como artista y director y por otro, la permanente necesidad de investigación, lo motivan a fundar la compañía.

Selecciona a los bailarines por medio de *castings* exigiendo como requisitos mínimos que tengan la técnica necesaria para la obra que se va a poner en escena, que posean conocimientos en dos lenguajes artísticos, y compromiso ético, intelectual y físico tanto para la obra como para con el grupo. Los bailarines deben tener apertura para transgredir los propios límites y prestarse a un trabajo creativo que a veces fuerza al artista a apartarse de sus gustos estéticos o de lo que convencionalmente se practica en el marco de la danza folklórica.

El mismo Caballero señala que si bien existen grupos que realizan un trabajo de mixtura disciplinar, lo novedoso es que "Cruce Urbano" lo hace a partir de la integración de la danza folklórica con otros lenguajes:

*"Fundamentalmente mostramos que con recursos de la danza folklórica se puede contar lo que uno quiera. No es necesario abocarla solamente a los usos y costumbres tradicionales."*¹⁴

¹² Jorge Caballero en www.studio88.es/mod/column2/jorgecaballero.php.

¹³ En esta etapa de formación actoral participa de distintas obras y con *La comedia de las equivocaciones* recibe el Premio a Mejor Actor, otorgada por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires (1997).

¹⁴ Jorge Caballero, www.studio88.es/mod/column2/jorgecaballero.php.

Es necesario, entonces, que la danza cuente otras temáticas trascendiendo a las que permanentemente refieren a manifestaciones propias del “saber del pueblo” que han perdido vigencia y funcionalidad dentro de la comunidad de origen, o que están en vías de desaparecer.

La apertura hacia nuevos asuntos impulsa a la danza folklórica a experimentar sistemáticamente con materiales que no son propios de su campo y conformar nuevos horizontes estéticos alejados del formato de la circulación de este estilo de danza.

Sobre este punto creemos necesario considerar que las instancias legitimantes para los grupos de danza folklórica vienen generalmente de la mano de los festivales competitivos donde lo folklórico remite a aquella perspectiva nacionalista y conservacionista del acervo popular. Si bien las innovaciones se han dado en la danza –como lo señaláramos al inicio de esta exposición-, los encuentros folklóricos en vistas a promover la circulación de la danza y el intercambio entre los artistas, también han delineado ciertos condicionamientos desde los cuales esas producciones deben ser pensadas y creadas para subir a escena.

Esta “tradicción de las competencias de danza folklórica” a nuestro criterio merece ser pensada y reflexionada explícitamente por sus hacedores. Si este género se ha visto estancado o ha evolucionado sólo a nivel formal y de técnica de movimiento –como sucede en líneas generales-, podría pensarse que una de las razones se deba a que las ideas innovadoras encuentran poco resquicio dentro de ese formato.

Lo que propone “Cruce Urbano” es una búsqueda novedosa que intenta cuestionar los límites a los que la danza folklórica se ha visto sujeta. Así, en las puestas de la compañía, la danza es un medio expresivo que se pone a dialogar escénicamente con otros medios, ofreciendo espectáculos en los que se muestran multiplicidad de discursos operando en un mismo momento.

En este sentido, se trata de una estética nueva que se va definiendo y redefiniendo conforme a las escenificaciones que llevan adelante. A veces los indicios son más tangibles y otros no

logran ser reconocidos o conceptualizados. Al respecto Caballero señala:

*“En algunas funciones hemos escuchado devoluciones sobre lo ‘diferente’ de Cruce Urbano, tal vez en el campo de las danzas folklóricas, pero no lo entiendo bien. Intuitivamente sé que hacemos las cosas de manera diferente, tal vez el registro coreográfico desde lo dinámico, tal vez el abordaje de cada lenguaje sea diferente, no sé...”*¹⁵

En todo caso “Cruce Urbano” nos habla de un trabajo experimental que busca la comunión entre la fidelidad al código folklórico y la libertad creativa. Con años de trayectoria en este camino ya comienza a tener certezas -‘intuitivas’ al menos-, sobre sus propios hallazgos.

“Cruce Urbano” pone en evidencia espacios de experimentación donde la danza invita a otros lenguajes a ser parte de la construcción escénica. Busca el intercambio, lo provoca, lo promueve yendo al encuentro del teatro, la narración oral, el canto, las artes visuales, lo musical y lo sonoro, entre otros.

*“Con todo, cada una de las disciplinas conserva su naturaleza, sus atributos singulares y es precisamente ese intercambio lo que oficia de motor propulsor de su expansión en la escena urbana.”*¹⁶

Esa estética de cruce nace con la experimentación e inevitablemente la refuerza. Es ella la que en su propio devenir construye escena.

El corrimiento de márgenes es parte de los riesgos que toma Caballero como artista. Al respecto, señala:

¹⁵ Id.

¹⁶ www.cruceurbano.blogspot.com.ar

“...en general, creo que si se habla de mi trabajo, se hace hincapié en los riesgos que tomo en las propuestas, en eso de ‘lo diferente’, en la mirada sobre las danzas folklóricas. ¡También hablan de lo mismo quienes no admiten mis propuestas!”¹⁷

Se trata por ende, de una relación conflictiva entre el marco preestablecido sobre la creación en danza folklórica y la innovación escénica que propone Caballero.

Tiene la Revolución, una mirada...

Estrenada en la Sala Teatral El Núcleo (La Plata, 2010) la obra se propone como una producción por fuera de los circuitos de competencia. Es concebida como espectáculo, con extensión temporal y tratamiento escénico de todos los elementos de la puesta, y no sólo del movimiento.

- **Temática**

Puntualmente la obra escenifica la Revolución de Mayo, reivindicando la acción de diferentes actores sociales.

Los caballeros en sus salones, tertulias, minués. La gauchería con sus ranchos, pulperías y fogones, con sus danzas picarescas.

Gente de alta sociedad, letrada. Gente de campaña -gauchos, negros, mestizos, etc.-, generalmente analfabeta.

Hombres. También mujeres.

La “gran aldea” y el “interior” en la época colonial.

Trata la Revolución desde una mirada reflexiva, doscientos años después.

¹⁷ www.studio88.es/mod/column2/jorgecaballero.php

- **Estructura narrativa y episódica**

La gesta de la Revolución de Mayo está escenificada a partir de una estructura cronológica y episódica que dota a la obra de espesor signico. Se trata de breves relatos que amplían la mirada sobre la revolución al encuadrarla en los distintos sectores sociales que participaron y movilizaron sus fuerzas en pos de dar cuerpo al ideal revolucionario.

Estos relatos son escenas/episodios que horadan el relato principal sobre la Revolución para proponer nuevos sentidos. Sin embargo, estas ‘disrupciones’ son precisamente las que vienen a construir el cuerpo evidentemente social de aquel movimiento patriótico. En este juego de confluencias y bifurcaciones, la obra sin embargo otorga indicios sobre la sucesión temporal de los hechos y en este sentido, se advierte que hay un avance sobre la línea de acción principal.

Analicemos cómo se estructura el relato.

- Comienzo: En el hall del teatro. Narración oral e invitación a que los espectadores pasen a la sala.
- Antecedentes: 1° Episodio: 1781, ejecución de Tupac Amaru – 1809, Revolución de Chuquisaca.
- 25 de mayo de 1810: Indicios del conflicto: 2° Episodio: Noticia sobre la caída de la Junta de Sevilla y repercusiones.
- Mirada reflexiva sobre la época: 3° Episodio: ¿Qué quiere decir nosotros? El mestizaje. El relegamiento de la mujer.
- Conflicto: 4° Episodio: La revolución en las tertulias porteñas. Coplas políticas y Cielito.
- 5° Episodio: La revolución en el fogón de las gaucherías.
- Edad del cuero y Gato.

- 6° Episodio: Virrey Cisneros (jugando a las barajas) recibe el pedido Juan J. Castelli de cesación en el mando de virreinato.
- 7° Episodio: Antonio L. Beruti y “los infernales” intimidan a los cabildantes.
- Desenlace: 8° Episodio: Nombramiento de la Primera Junta.
- Mirada final.

- **La metáfora**

Se observa que la historia escenificada se sirve puntualmente de imágenes poéticas y metafóricas.

La utilización de la metáfora fue una de las tendencias que se registraron cuando el modernismo (tardío en relación a otras artes) llega a la danza a partir de la década del ‘60. La danza metafórica surge como contraposición a otra tendencia que se registra en los años setenta en EEUU: la de la danza analítica. A la sobriedad, neutralidad y despojo que exalta el gesto cotidiano como virtuosismo; la danza metafórica en cambio, valoriza las metáforas expresivas y representacionales, sirviéndose de elementos teatrales.

Tiene la Revolución, una mirada... escenifica metáforas, imágenes poéticas del mundo histórico que quiere dar a percibir. El cruce de lenguajes, acciona dando textura a esas metáforas ya desde sus particularidades o desde la combinación de recursos. De este modo, se observan:

| Metáfora | Lenguajes y recursos |
|---|--|
| Lucha y enfrentamientos sangrientos entre criollos- | Sonoridad: textos, baguala cantada y zapateado flamenco. |

| | |
|---|--|
| <p>mestizos-indios y realistas.</p> | |
| <p>Episodio 1</p> | |
| <p>Noticia que llega en el Mistletoí a la Gran Aldea sobre la caída de la Junta Central de Sevilla en manos de Napoleón</p> | <p>Al inicio sonoridad de la guitarra (milonga). Luego, texto (noticia) replicada en voces y en movimiento (con diarios). Valor del silencio y del no-movimiento. El silencio, provoca el movimiento y la ausencia de movimiento, la palabra. Al término, palabras de Cisneros.</p> |
| <p>Episodio 2</p> | |
| <p>Repercusiones, intercambios de ideas e impresiones sobre el nuevo panorama político a partir de aquella noticia.</p> | <p>Desarrollo coreográfico en dúo y grupo. En cada uno la reiteración de un motivo (secuencia de movimiento) estableciendo variaciones de velocidades y pausas. Acompañamiento de guitarra con reminiscencia del ritmo de malambo.</p> |
| <p>Episodio 3</p> | |
| <p>Reflexión actual. Mirada sobre la época: mestizaje y situación de la mujer.</p> | <p>Narradora al público, pregunta qué quiere decir nosotros. Mientras, dibujo sobre tela; aparición de mujer y acciones banales; danza de encuentro de clases sociales, de especies e instrumentos musicales. Lo ‘criollo’ aparece en la historia amorosa dada en minué cantado que al retorno de la mujer, incluye la guitarra criolla. El aliento y la respiración de las bailarinas como sonoridad íntima de los cuerpos. La estilización de la danza y de los movimientos coreográficos cuestiona también sobre el qué quiere decir ‘nosotros’ en el movimiento de danza folklórica.</p> |

| | |
|---|---|
| Episodio 4 | |
| Revolución en las tertulias porteñas. | Texto. Manipulación de objetos (sombrero y abanico). Sonido de abanico en apoyatura musical de la guitarra. Los bailarines circulan por el espacio diciendo las preguntas y respuestas del gran bonete. Cielito cantado (cantante), coplas políticas (narradora) acompañados de guitarra. Cielito, danza de conjunto, estilizada que alterna con movimientos de realización individual cuando se escuchan las rimas de la narradora. |
| Episodio 5 | |
| La revolución en los fogones criollos/gaucherías y mercado del cuero entre Europa y la colonia. | Texto. Guitarra y trabajo coreográfico de mujeres, luego aparecen hombres palmeando. Se va instalando el ritmo de un gato que se danza, siendo cantado y bailado también por la cantante. Luego, el entrevero entre gauchos y 'animal' por el comercio del cuero. Trabajo coreográfico entre cuatro hombres, con despliegue físico y énfasis en la destreza de los bailarines y en el riesgo, puesto que se mueven portando cuchillos. Mujeres al foro, contraponiendo al despliegue de la escena, un trabajo coreográfico de movimiento sin desplazamiento, sin sonoridad ni riesgo. |
| Episodio 6 | |
| Puja de poder y Juego de barajas. Cisneros juega a las cartas y es sorprendido por Castelli quién le exige su renuncia como virrey. | Trabajo sobre las proporciones y la escala de los materiales. Manipulación de títeres pequeños que representan la escena intimista de un Cisneros en su casa, jugando a las cartas y que es interrumpido por Castelli -la narradora se coloca bajo cada muñeco, al decir las palabras de Castelli y del virrey-. Por otro, la dimensión de los cuerpos reales |

| | |
|---|---|
| | con el trabajo coreográfico estilizando un partido de truco entre dos hombres (un tercero oficia de mesa). Voz en off editada que dice la adivinanza de las barajas y se va distorsionando y multiplicando. |
| Episodio 7 | |
| Imposición de Beruti y los “infernales” armados con cuchillos, para que se declare la Primera Junta y el derrocamiento de Cisneros. | Texto y un hombre raspando el cuchillo en el suelo. Se suman otros armados también. Luz roja. Malambo de hombres con facones. Acompañamiento de guitarra. Se suma el minué cantado. Uno de los bailarines mientras zapatea reitera como eco las palabras de Beruti dichas por la narradora. |
| Episodio 8 | |
| Declaración de la Primera Junta. | Nombres de los integrantes de la Primera Junta. Un bailarín ha quedado en la pose final de la escena anterior se mueve en el espacio hasta que deja el facón en el suelo. Da final al malambo y el sonido de la guitarra enfatiza el final de la escena. |
| Episodio 9 | |
| Mirada final. | Con cuerdas entran a escena paraguas que tienen escritas las palabras ‘libertad’, ‘justicia’, etc. Movimiento, texto, melodía cantada y guitarra. En la detención final de movimiento: corrimiento de un telón con la silueta del Cabildo. |

- **El collage**

El *collage* es una estructura compositiva que consiste en la interacción de diversos materiales dando a ver nuevas relaciones.

Aunque “*es fragmentario, coincidental y complejo por naturaleza, capaz de provocar múltiples respuestas*” (Blom y Chaplin, 1996), supone la mezcla de trozos o piezas con una intencionalidad específica de obra como un todo.

En *Tiene la Revolución, una mirada...* se observa que la estructura general de tipo narrativa-episódica se va concretando escénicamente a través de metáforas expresivas en las que aparecen la danza y los demás lenguajes como medios. En este sentido, los medios mixtos se entrecruzan en los episodios aportando al sentido total de la escena pero resaltando a su vez la singularidad de los lenguajes.

A modo de ejemplo, en el Episodio 3 se observa que mientras en la escena, un bailarín vestido con chiripá zapatea, una mujer dibuja una silueta femenina sobre una tela. Sobre esta silueta se proyectará la sombra de un cuerpo real, que luego sale a escena. Se escucha la melodía cantada de un minué. La mujer que pintó ayuda a vestir a la ‘mujer’ que aparece con movimientos cotidianos. Imagen de los servicios que prestaban las criadas a sus ‘patronas’. La ‘mujer-señorita bien’ empieza a moverse coreográficamente en el espacio, mientras que la narradora nombra acciones relacionadas con la coquetería femenina de la elite porteña. El minué continúa. Ella se encuentra con el gaucho. Ambos van acercándose mientras danzan. En el cambio de dinámica propio de la danza, el ritmo del minué muda a vals. La pareja se enlaza y valsea. La narradora comenzará a reiterar el texto anterior. Vuelve el ritmo de minué, la danza se hace enérgica y pasional, hasta que se desplazan al foro y se produce el encuentro amoroso. Mientras comienzan a circular por la escena mujeres que al encontrarse desarrollan un trabajo coreográfico al unísono en el que confluyen figuras propias del minué. Conforme la ‘mujer’ vuelve y comienza a acercarse al grupo, una melodía con guitarra criolla acompaña al minué cantado y danzado. A estos elementos se suman los textos de Mariquita Sánchez sobre la educación que se retacea al género femenino, expresados por la narradora. El movimiento coreográfico se vuelve enérgico, es el grupo de las mujeres el que baila. Se las escucha respirar mientras

se mueven. La respiración se constituye en otro elemento sonoro de la escena, soporte del movimiento que realizan.

De este modo, el Episodio 3 plantea la singularidad de cada lenguaje: la acción performática sobre la tela, las acciones de lo cotidiano, la danza del minué y vals (ambos estilizados), la danza de las bailarinas, el texto de la narradora, la voz cantada del minué con el acompañamiento de la guitarra.

El collage se encuentra en esta mixtura de medios y en el contraste resultante en la sucesión de episodios. Cada lenguaje aporta su especificidad y por este motivo, cabe realizar ciertas consideraciones al respecto.

➤ **La narración oral**

En el hall del teatro: una narradora. Ella se dirige al público evocando un tiempo remoto, ritual y primitivo; un tiempo en los que los dioses organizaban y daban sentido al mundo. El relato apela a despertar aquella dimensión de la oralidad como transmisora del patrimonio cultural, encarnada en la figura del anciano, del sabio, que transmitía la historia de la comunidad, sus creencias, su cosmogonía. Con todo, estimular la ‘escucha visual’ de los espectadores sobre la obra que van a ver.

Se puede advertir en sus palabras, en la forma que va dando a su relato una acción de tipo performática. Claramente asistimos a un relato que se está construyendo en ese momento. Hilvana palabras y frases construyendo una narración coherente; sin embargo, la forma en que lo hace es improvisada. Estamos asistiendo a la inmediatez de la acción, al acontecimiento que se presenta en estado ‘puro’. No hay ensayo, o pareciera no haberlo, en el sentido de precisión técnica en cuanto a la dicción, a la pronunciación, a las palabras. El relato se construye en ese presente. El relato está deviniendo en el instante mismo en que es proyectado.

El código de la actuación de la narradora es performático. Por lo menos en este primer instante. Ya veremos que

posteriormente aparece otro tipo de construcción que se asocia más a lo representacional que a lo presentacional.

La narradora además, invita a los espectadores a entrar a la sala y a ubicarse. Va con ellos. Los acompaña. Y estará en contacto directo con ellos, entre ellos o frente a ellos durante todo el espectáculo, a través de la palabra y/o a través de la mirada para darle indicios al espectador sobre lo que va a venir o hace avanzar directamente la línea narrativa y la temporalidad de la obra.

Ahora bien, resulta llamativo que el carácter performático de su labor cede hacia una actuación que sin dejar de narrar se vuelve sin embargo, más precisa técnicamente. Esto es notable en la manera de decir, de proyectar la voz, de variar su volumen. El discurso ya no es performático, la palabra recibe un tratamiento teatral. Gana presencia escénica y en la medida en que la obra avanza, la corporalidad de la narradora presenta visos de personaje. En este sentido, la verticalidad del cuerpo se hace notable y esto indefectiblemente la afecta integralmente. Esto se hace más evidente aún si se la compara con la organización corporal que tiene al inicio de la obra (postura curvada, voz baja, relato improvisado).

Esta alternancia entre lo performático y lo teatral, también colabora para provocar distanciamientos entre el presente del acontecimiento, en tanto convivio de artistas y espectadores, y el 'pasado' que transcurre en la escena con sus códigos estéticos particulares.

Antes de continuar y en relación a la narradora, merece ser considerado la cuestión del espacio. La obra valoriza el espacio teatral en su totalidad. En este sentido, trabaja sobre la potencia escénica de los distintos espacios. Las fronteras entre lo real, lo ficcional y lo potencial (Féral, 2010) se hallan en permanente transición y transformación siendo la narradora quien juega en esto un papel primordial.

Inicialmente se propone el hall; luego, en la sala de teatro propiamente dicha: el escenario, el sector del público, los pasillos, etc. Los desplazamientos de la narradora despliegan o condensan

el espacio escénico, alterándolo. Se observa con esto una intencionalidad en el tratamiento de la relación sala-escena, forzando al espectador a reconfigurar permanentemente el espacio escénico. Por tanto, la obra desde el tratamiento del espacio plantea un *décadage*, un encuadre permanente de la mirada del espectador.

➤ **La palabra**

El argumento de la obra es la Revolución de Mayo. Para ello se recurre a textos improvisados, escritos por el grupo o seleccionados a partir de fuentes documentales. A modo de ejemplo, la narradora da voz a las palabras de:

- Cisneros: repeliendo la rebelión de Chuquisaca; buscando impedir cualquier intento de rebelión cuando el barco Mistletoi trae con las gacetas europeas las noticias de la captura de Fernando VII a manos de Napoleón; mostrándole su desacuerdo a Castelli cuando éste le exige que declare el cabildo abierto.
- Mariquita Sánchez: criticando a la sociedad la falta de educación a la que se somete a las mujeres y el trato en inferioridad de condiciones con respecto a los hombres.
- Castelli: exigiéndole a Cisneros que convoque a cabildo abierto y deje el poder.
- Beruti: irrumpiendo ante los cabildantes, exigiéndoles que declaren el cese en el poder del virrey Cisneros y el nombramiento de la Primera Junta.

La obra también utiliza la palabra tradicional, a través de las canciones, las coplas populares y los juegos infantiles. A modo de ejemplo:

- las coplas populares del cielito y los diálogos patrióticos¹⁸ y el gato. Todos además bailados.
- letras de juegos tradicionales: la adivinanza sobre los naipes en la escena de Castelli-Cisneros (voz en off), y las preguntas-respuestas del gran bonete (bailarines).

➤ **Lo sonoro**

Junto a la narración y los textos, la sonoridad del espectáculo es un aspecto que construye teatralidad. Salvo en el Episodio 6, en que se utiliza la reproducción editada de voces diciendo la adivinanza de los naipes, la totalidad del espectáculo presenta sonidos en vivo.

Ahora bien la sonoridad en la escena apela a distintos elementos. A veces sobreviene con la ejecución del músico, otras de la voz de la cantante, producto del movimiento que los bailarines realizan en la escena otras tantas, y a veces inclusive de sus palabras, o de las respiraciones y alientos como en la escena de las mujeres en el Episodio 3, o de silencios y ruidos.

El ensamble de estos recursos enriquece la escena, instalando espacios sonoros que a veces se transforman en melodías y canciones que acompañan o se contraponen al movimiento.

Tomemos como ejemplo el Episodio 1 en el que las sonoridades del espectáculo comienzan a hacerse oír. Un canto de baguala llevada a cabo en vivo por la cantante. Un golpeteo zapateado realizado por un hombre, en el escenario pero en penumbras. Estas sonoridades se alternan entre sí y comienzan a disputarse el espacio sonoro. El sonido anticipa: algo está por suceder.

Presenciamos dos sonoridades que pugnan por la primacía en la escena. La baguala (especie musical tradicional del norte argentino). El golpeteo del zapateado que remite a ritmos

¹⁸ Relevamiento que sobre esta especie musical de contenido político realizara Bartolomé J. Hidalgo.

flamencos. Metáfora del conflicto histórico, político, territorial y cultural entre realistas y criollos a medida que éstos últimos van ganando fuerza.

Esas sonoridades se acallan para dar lugar a la sonoridad de la historia puesta en los relatos de la narradora quien presenta los indicios del conflicto y el tiempo del relato: 1781 y 1809, la revolución y represión en Chuquisaca.

➤ **Las artes visuales y los objetos**

Claramente abordados en el espectáculo:

- Cuando se pinta sobre una tela una figura de mujer (Episodio 3),
- La manipulación de títeres (Castelli y Cisneros); del sombrero y abanico, mientras la narradora alumbra esta acción con una linterna. La apertura sonora del abanico apoya además, el cierre de las frases musicales de la guitarra.
- Los paraguas con inscripciones en la “Mirada final” del espectáculo.
- Además, el sector circunscripto por el pastizal pampeano, es el ‘interior’, el sector de la gauchería durante toda la obra. Sólo hacia el final del espectáculo, se lo cubre y oculta al desplegarse ante la mirada del espectador un telón pintado con la silueta del cabildo.

El movimiento y la danza

En líneas generales, salvo contadas excepciones, el movimiento al igual que la danza se encuentran reservados para los bailarines, quienes demuestran capacidad técnica en su accionar.

Se puede observar con particular interés que la estética del bailarín folklórico está privilegiada escénicamente. En este sentido, se reconoce una implicancia de los elementos técnicos de

la danza clásica, contemporánea y flamenca, llevadas a la estética del movimiento folklórico en los que el movimiento adquiere distinto carácter. En este sentido, se observa una amplia variedad en sus manifestaciones: desde los juegos rítmicos producidos por los golpes de los zapateos y mudanzas hasta las formas suaves y ligeras.

Una suerte de sortilegio en los que la fluidez tan pronto controlada como liberada, se conforma como impulsos de acción. En este sentido, los pasajes entre suavidad y fuerza se resuelven desde la aceleración y desaceleración del movimiento.

Las conformaciones grupales son diversas. Tan pronto duetos, tercetos, cuartetos, etc., hasta integrar a todos los bailarines. También se observan solos, de hombre y de mujer.

Muchas de las formas coreográficas que presenta se caracterizan por una secuenciación de movimientos que se reiteran. Esta reiteración inclusive puede darse en varios grupos, a un mismo tiempo. Dado que estas formas coreográficas son precisas y tangibles, lo que se prioriza es la justeza técnica máxime cuando estas organizaciones coreográficas se vuelven más complejas o incluso llegan a configurarse como destrezas (cabriolas, saltos, giros, etc.).

Sin embargo, en algunos pocos episodios puede observarse también que el movimiento se vuelve banal puesto que incorpora a la escena acciones y gestos del orden de lo cotidiano.

En varias ocasiones, un mismo episodio presenta más de una forma coreográfica operando a la vez y, en algunos tramos, lo coreográfico se desarrolla jugando intencionalmente en escena con la ‘precaria seguridad’ de los bailarines.

A modo de ejemplo, en el Episodio 4 se instala metafóricamente el salón porteño. Melodía con guitarra. Mientras, la artista plástica pone en movimiento una galera y un abanico. Los bailarines circulan caminando por todo el espacio, a veces se encuentran, se miran y siguen su camino. Algunas mujeres lucen collares. Comienzan a decir las frases del juego de El Gran Bonete. La narradora habla sobre las tertulias. Las parejas comienzan a formarse. Bailan una danza de conjunto: el Cielito

(estilizado). La copla de la danza cantada (cantante) se alterna con coplas políticas (narradora). Se construye sonoramente un ir y venir signado por cambios de ritmos. Lo coreográfico refuerza esta idea. Se observa la alternancia entre la danza de conjunto y el movimiento individual. La primera acompasada, suave, señorial y picaresca a la vez, el segundo brusco, intempestivo y enérgico. Esta alternancia se repite varias veces junto con la de las coplas cantada y recitada.

El cielito concluye y se observa una transición hacia el siguiente episodio: las mujeres sentadas en las rodillas de los hombres, se sacan los collares. La guitarra presenta acordes que dan cierto suspenso. Los hombres se van. Las mujeres danzan trabajando con el equilibrio precario y con movimientos de tensión.

La transición concluye al aparecer hombres haciendo palmas. Nos encontramos en el Episodio 5. La narradora dice “el mundo de la gauchería es un mundo de libertad, fraternidad y abundancia” y lo describe poblado de negros, indios e inmigrantes. Llegaban noticias y en el fogón se hablaba. Movimiento de los bailarines. Palmas en conjunto, por las que se va conformando el ritmo de gato al que se le suma la copla¹⁹ (cantante) y mientras canta se suma a la danza de los bailarines. Este movimiento coreográfico del gato es libre e improvisado.

Al término de la danza, las mujeres comienzan a ocupar el foro del escenario y cuatro hombres se miran entre sí. Desarrollan un movimiento coreográfico en que tres de los hombres, se entreveran con otro (animal). La escena va creciendo en intensidad en la disputa a través del movimiento y la guitarra también va intensificando su volumen. Los bailarines asumen riesgos: desarrollan la coreografía saltando, arrojándose al suelo, amenazándose, acercándose y distanciándose y todo esto con cuchillos en las manos con los que amenazan al cuarto hombre. Se trata de la persecución y pialada de animales para matarlos y sacarles el cuero. La narradora habla del comercio clandestino de

¹⁹ “Cuando comienza el fuego se arrima el indio, se arrima el negro, cuando comienza el fuego se arrima el negro y el extranjero.”

cueros entre Europa y la gauchería. Las mujeres mientras tanto realizan una coreografía al unísono, oficiando de coro de la acción. Los gauchos logran enlazar al animal y se produce una detención del movimiento cuando el gaucho se yergue antes de asestarle la puñalada mortal.

En síntesis, el análisis nos ha permitido observar algunos rasgos distintivos en *Tiene la Revolución, una mirada...*:

- El retorno al pasado dado por la revisión de un acontecimiento histórico. Es un movimiento revolucionario de la historia nacional el que funciona como argumento central de la obra.
- La estructura compositiva de tipo narrativo y episódica. También una mirada reflexiva –promediando la mitad del espectáculo- sobre nuestro presente, interpelando al espectador.
- Inicio y cierre del espectáculo, como introducción y corolario a la estructura narrativa. Al inicio la obra propone captar al espectador, predisponiendo su mirada y su atención con el fin de construir junto con él un espacio-tiempo diferente al cotidiano en el que se presenta ‘lo otro’, la historia. En este sentido, lo invita a una experiencia perceptiva diferente, promoviendo que se instale en el simulacro, en el espacio de la ficción. En lo que respecta al cierre del espectáculo, utiliza la “Mirada final”, enfatizando el punto de vista del director y del elenco sobre la temática tratada; ofreciendo de esta forma una suerte de mensaje al espectador.
- El despliegue en escena de imágenes metafóricas de aquel pasado.
- La utilización del collage para integrar distintos lenguajes al movimiento escénico.
- En cuanto a la labor del elenco, se acentúa la técnica específica que cada artista tiene en sus lenguajes. Al integrarse al conjunto de la escena, esa diversidad da

impresiones de una totalidad estallada potenciando la materialidad escénica del espectáculo.

- Dentro de la mixtura entre las diferentes artes que intervienen en el espectáculo, el cruce entre lo danzado, lo sonoro y lo teatral se encuentra más enfatizado y desarrollado.

El **movimiento** de los bailarines resalta la destreza técnica y también incorpora acciones y gestos cotidianos. La reiteración y/o alternancia de secuencias de movimiento llegan a configurar formas coreográficas precisas y tangibles. En varias ocasiones, un mismo episodio presenta más de una forma operando a la vez. Además, en algunos tramos, los bailarines toman riegos escénicos y en este sentido, lo performático de su accionar hace que asuman un compromiso escénico diferente.

La **sonoridad** de la obra, realizada en vivo, recibe una especial atención. La música presenta una variación estilística de los ritmos folklóricos pero siempre se trata de especies musicales que conformaban el repertorio musical a principios del siglo XIX. Junto con las canciones, las palabras también dan textura sonora y significante al espectáculo. Se recurre además a los sonidos del cuerpo, de la voz, de la respiración de los bailarines como así también a los ruidos y a los silencios.

Por último, considerando lo **teatral**, podemos decir que el drama aparece presentando un modelo de mundo que tiene que ver con la historia narrada. En este sentido, plantea un orden en el caos de la existencia humana en donde las acciones humanas tienen consecuencias. Los valores son muy claros y están asociados a lo identitario. Articulan contenidos políticos, morales y éticos.

Con su propio lenguaje, códigos y herramientas, esta modalidad escénica representa; ordena el espacio y el tiempo dando a ver una acción que progresa a través de un encadenamiento de conflictos o de acontecimientos. En este sentido, la obra trabaja con el principio de continuidad: una historia que progresa y evoluciona con distintos niveles de tensión

dramática. Aunque se observen algunas fricciones, contiene el esquema dramático tradicional de principio-desarrollo-desenlace.

Con todo lo expuesto hasta aquí, la obra analizada enfatiza la dimensión creativa de la danza folklórica en tanto arte apartándola de las jerarquías y modelos compositivos y escénicos convencionales. En este sentido, la experimentación e indagación de la mixtura con otras artes hace que la modalidad escénica de este estilo de danza se vea enriquecida.

Se trata de un largo recorrido que iniciara el director –Jorge Caballero- al cuestionarse cómo integrar el teatro a la danza y la danza al teatro. Con los años estas ocupaciones fueron consolidado la impronta estética de la Compañía “Cruce Urbano”: el carácter híbrido de sus propuestas.

El elenco integrado por bailarines, artistas plásticos, músicos, actores, etc. con recorridos y formaciones artísticas en al menos dos disciplinas artísticas. La mixtura ya está atravesando el trayecto individual de cada artista seleccionado y allana el camino para el cruce, que como resultado de la experimentación, llega a manifestarse durante el espectáculo.

Consideraciones finales

A la luz del estudio llevado a cabo, confirmamos aquello que la investigación de 2008 nos había ya evidenciado: la modalidad escénica de la danza folklórica requiere del intercambio teórico entre diferentes disciplinas para lograr la mirada multidisciplinar que reclama como objeto de estudio.

Ocupando un lugar menos legitimado en relación a otros estilos de danzas -y máxime en relación a otras artes-, la modalidad escénica de la danza folklórica con sus códigos particulares desborda teatralidad y se sumerge en la escena contemporánea como una manifestación más de sus tendencias.

Las teorías escénicas y teatrales, al abordarla como objeto de estudio a la par que contribuyen al desarrollo conceptual de un campo que soporta falencias en ese sentido, encuentran nuevos

elementos que amplían y extienden la investigación acerca de la escena contemporánea.

Bibliografía

ARICÓ, H. *Las danzas folklóricas argentinas*, Todocopia, Buenos Aires, 1988.

Composición coreográfica, Distribuidora Matías, Buenos Aires, 1995.

Danzas Tradicionales Argentinas –una nueva propuesta-, N.E., Buenos Aires, 2002.

BLACHE, M. *Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y desvinculación actual*, Revista de Investigaciones Folklóricas N°6, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1991.

BLOM, L. y CHAPLIN, L. *El acto íntimo de la coreografía*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, México, 1996.

CORTAZAR, A. *Esquema del Folklore*, Columba, Buenos Aires, 1965.

CHEJOV, M. *Sobre la técnica de la actuación*, Alba Editorial, Barcelona, 2002.

CHIEN, M. *La audiovisión*, Paidós, Barcelona, 1993.

Danto, A. *Después del fin del arte*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

Errendasoro, M. B. *La Estampa Folklórica: articulación entre la danza y el teatro*, Tesina de Licenciatura en teatro, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, 2008.

“La Estampa Folklórica: análisis de un proceso de creación integrador de Danza y Teatro” en *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, N° 19, Año 2009, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, 2009.

“Proceso creativo de mixtura: el video-danza. Movimiento e imagen en *desAmor*” en *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología*, Año VII, N° 8, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, 2009.

“El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras” en *El Peldaño. Cuaderno de Teatología*, Año VIII, N° 9, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, 2010.

“La imagen cinematográfica de Deleuze en el análisis sobre la producción de sentido en artes escénicas. Mendiolaza y la imagen misma del tiempo” en *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, N° 20, Año 2010, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, 2011.

FÉRAL, J. *Entre théâtralité et performativité: les nouvelles formes scéniques. Seminario*. UNCPBA, Centro de Estudios Argentino-Canadienses de Buenos Aires y Asociación Argentina de Estudios Canadienses. Tandil, 2010. (Transcripción: Errendasoro, Ma. Belén)

Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras, Galerna, Buenos Aires, 2004.

GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas –Estrategias para entrar y salir de la modernidad–*, Grijalbo, México, 1989.

GONZÁLEZ, G. “Indicios de un modelo para la aplicación del análisis del movimiento Laban en la práctica del entrenamiento del actor” en *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, N° 14, Año 2004, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, 2004.

HORMIGÓN, J. A. *Meyerhold, textos teóricos*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1992.

Kartun, M. “El cuentito” en *Teatro XXI, Revista del GETEA*, Facultad de Filosofía Y Letras, Año 1, N° 1, Buenos Aires, 1995.

“Una concepción ordinaria para el dramaturgo criador” en *Escritos Mauricio Kartun 1975-2001*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2001.

LABAN, R. *Danza educativa moderna*, Paidós, Buenos Aires, 1975.

El dominio del movimiento, Fundamentos, Madrid, 1987.

LÁBATTE, B. “Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas” en *Cuadernos de Picadero*, Instituto Nacional del Teatro, Año 3, N° 10, Buenos Aires, Septiembre de 2006.

Nario, H. *Tandil, historia abierta II -Los picapedreros-*, Ediciones del Manantial, Tandil, 1997.

Pavis, P. *El análisis de los espectáculos –teatro, mimo, danza, cine-*, Paidós, Barcelona, 2000.

Diccionario del teatro, Paidós, Buenos Aires, 2005.

Serrano, R. *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, Escenología A.C., México, 1996.

Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1997.

Sitios web

www.studio88.es/mod.column2/jorgecaballero.php (entrevista de Josué Álvarez a R. Caballero).

Cornago, O. *La teatralidad como crítica de la modernidad* en www.artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=271

Cruce Urbano, Compañía de Artes Escénicas en www.cruceurbano.blogspot.com

Hidalgo, B. *Cielitos y diálogos patrióticos* en www.librodot.com

Pigna, F. *El historiador* en www.elhistoriador.com.ar