

*Recuperando Caaporá en el siglo XXI: **Ánima Animal**, de Herman Cornejo y Anabella Tuliano*

GONZÁLEZ, Ignacio / UNA (DAM, IIDAM) / CONICET / UBA (FFyL, IAE) - igonzalez@uba.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Caaporá - **Ánima Animal** - Nijinsky*

» **Resumen**

Caaporá fue un proyecto de ballet moderno que no llegó a realizarse, sobre leyendas guaraníes, ideado por Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño entre 1915-1917. Este proyecto ha ganado interés y cobrado mayor visibilidad en los últimos años y ha sido “rescatado” o “recuperado” de distintas maneras a lo largo de tiempo. En esta oportunidad, me focalizaré en *Ánima Animal*, de Herman Cornejo y Anabella Tuliano, obra que tomó como punto de partida este proyecto y que tuvo su estreno mundial el 2 de diciembre de 2022 en el Teatro del Bicentenario de San Juan (Argentina).

» **Presentación**

Caaporá fue un proyecto de ballet moderno, ideado por Ricardo Güiraldes junto a Alfredo González Garaño entre 1915-1917 y que nunca llegó a realizarse, pero que han quedado de él los dibujos, las pinturas, el manuscrito y las versiones mecanografiadas del argumento. Este conjugaba, al menos, dos leyendas guaraníes: la leyenda del Urutaú y la de “Caaporá”, dios de la desgracia. La historia era simple: el cacique de una tribu guaraní organiza distintas instancias de competencia para entregar a su hija, Ñeambiú, en matrimonio. Pero quien gana cada una de ellas es Cuimbaé, príncipe tupí enemigo y que tenían prisionero. Ante esta situación, el cacique decide no cumplir con su palabra. Luego de ordenar que volvieran a encerrar a Cuimbaé aparece Caaporá, que insufla un maleficio a la princesa internándola en la selva donde permanecería impasible. Para sacarla de este estado, el cacique recurre al adivino de la tribu, Aguará Payé, que luego de sucesivos intentos no logra sacarla de su estado de muerte en vida. Finalmente, el agorero le dice al oído: “Cuimbaé ha muerto”. La estrategia funciona: Ñeambiú reacciona, pero el dolor por la noticia de la muerte de su amado es tan grande que la transforma en Urutaú.

Se dice que cuando la compañía Les Ballets Russes se presenta por segunda vez en Buenos Aires, en 1917, le habrían alcanzado el proyecto a Nijinsky para saber si estaría interesado en realizar la

coreografía. Al parecer, al bailarín y coreógrafo le habría entusiasmado la propuesta y se habría reunido en varias oportunidades en el domicilio de González Garaño.

El caso *Caaporá* ha sido “rescatado” o “recuperado” de distintas maneras a lo largo del tiempo¹ y en los últimos años ha ganado interés y visibilidad especialmente a partir de la publicación del libro de la investigadora María Elena Babino (2010). Quizás sea la potencialidad escénica que tiene *Caaporá*, su aspecto inconcluso, lo que enfatiza la función utópica del proyecto, en tanto capacidad imaginativa de una posible realización del ballet. El año pasado, en estas Jornadas, trabajé sobre algunas propuestas que “recuperaron” *Caaporá* en el siglo XXI. Lo que trabajaré en esta oportunidad es cómo aparece evocado *Caaporá* en la obra *Ánima Animal*, de Herman Cornejo y Anabella Tuliano, que comentaré a continuación.

› **Ánima Animal**

Ánima Animal tuvo su estreno mundial el 2 de diciembre de 2022 en el Teatro del Bicentenario de San Juan, con funciones además el 3 y el 4 de diciembre. Desde sus inicios la obra no se concibió como una reconstrucción de *Caaporá*, sino que tomaba el proyecto de Güiraldes y de González Garaño como antecedente. La figura de Nijinsky y del proyecto aparecían como los puntos de arranque y de convergencia,² aunque también eran evocados en distintos momentos de la obra.

En el programa, se lee:

Una gran explosión del universo da vida a nuestro planeta Tierra.

El ser humano se despliega por etapas hasta llegar a la última purificación del alma, conectada con su espíritu animal.

Guyra, un guerrero indígena, se tribula en las contradicciones y miedos de un hombre que se sabe imperfecto.

Yvy, mujer indígena, se encuentra con él y un amor trascendental nace entre ellos.

La Tierra se inunda. La destrucción lleva a una guerra entre comunidades.

¹ Las distintas alusiones y recuperaciones del proyecto *Caaporá*, y el problema de su presencia/ausencia, lo he trabajado en una conferencia en 2018. Una versión de ese texto se publicó posteriormente, véase: González, I. (2022). “Huellas, nebulosas y pasos imaginarios: el caso *Caaporá* como problema de análisis histórico”, *IDyM*, 3(5), 50-62.

² En plena pandemia, Herman Cornejo decidió presentar en la Universidad de Nueva York un proyecto llamado “Reimagining Nijinsky”, con la intención de profundizar tanto en la figura del legendario bailarín y coreógrafo como en el proyecto *Caaporá*. Así, obtuvo la beca del Center for the Ballet and the Arts 2021-2022 (<https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2021/may/the-center-for-ballet-and-the-arts-at-nyu-announces-2021-22-fell.html>). El trabajo que solicitaba la Universidad era un trabajo escrito, pero Herman Cornejo decidió incorporarle danza. Para ello comenzó a buscar coreógrafos/as de distintos lugares del mundo hasta que finalmente descubrió a la coreógrafa argentina de danza contemporánea Anabella Tuliano, con quien comenzó a trabajar de inmediato.

Guyra, en medio de la agresividad generalizada, lanza una flecha a un hombre blanco. Detrás de él está su amada Yvy. Mueren ambos al instante.

Guyra se transforma en pájaro. Vuela en la oscuridad hacia una eternidad superior. (Programa de *Anima Animal*, 2022: 7).

Si bien la historia mantiene el tema del romance desafortunado (*star-crossed lovers*), tampoco las acciones parecen referir al argumento de *Caaporá* o a las leyendas más conocidas sobre el Urutaú, excepto el motivo de la transformación en ave de uno de los personajes. En ese sentido, la transformación también cambia de sentido: no es por la mentira de Aguará-Payé que se desencadena el sortilegio, sino que es el error trágico de Guyra que dispara una flecha y mata a su enemigo y a su amada que se encontraba detrás.³ Sobre la leyenda del Urutaú que se tomaba en el proyecto *Caaporá*, en el que la mentira era central, Tuliano menciona:

Es muy fuerte esa leyenda, que es la que empezamos a trabajar. Fue una decisión [no continuar con esa versión]. Y de hecho creo que en este momento no estamos parados en ninguna de las leyendas. En absolutamente ninguna. Creo que tomamos un poquito de cada cosa e hicimos nuestra propia leyenda.⁴

En ese sentido, en *Ánima Animal* no se recupera a *Caaporá* en términos argumentales, sino que aparece principalmente en la recuperación del gesto de los creadores de *Caaporá* en su intento de llevar adelante un ballet “argentino” con temática indígena. De ese modo, el gesto de “mirar el pasado a través de un prisma moderno” que podría caracterizar tanto las obras de la primera etapa de Les Ballets Russes como así también la propuesta güiraldeana, en *Ánima Animal* el pasado que se mira no es ese, sino el del mismo gesto. Es decir, en *Ánima Animal* el pasado que se mira es el pasado del proyecto a través de un prisma contemporáneo. Y en esa mirada hay un despojamiento del exotismo indigenista.

Anima Animal, en ese sentido, conecta más bien con las intenciones que tenía el proyecto y con los intertextos con la poética simbolista presentes en *Caaporá* y en varias obras de la primera etapa de Les Ballets Russes. Entre estos podríamos mencionar, siguiendo a Dubatti (2009): la construcción de mundos autónomos, la idea de la imagen escénica como un cuadro en movimiento, la búsqueda de una integración entre las artes (la *Gesamtkunstwerk* wagneriana), la remisión a lo pre-moderno (primitivo, ancestral), la concepción de un fundamento metafísico de la realidad y de la naturaleza, entre otros.

Ánima Animal en términos musicales y coreográficos intentaba producir una fusión entre poéticas y de disciplinas artísticas a partir de un arduo trabajo de composición, en el que la música se iba creando al mismo momento que la coreografía, idea que se puede resumir en palabras del mismo Cornejo: “A mí me encanta crear puentes”.⁵ Así, en términos de movimiento, la obra proponía el encuentro entre la técnica clásica de Cornejo y la contemporánea de Tuliano y su grupo Cadabra; y en términos musicales implicaba

³ *Hamartía* literalmente proviene de “errar el tiro”, no dar en el blanco.

⁴ Entrevista personal realizada a Herman Cornejo y Anabella Tuliano, 3 de diciembre de 2022, San Juan.

⁵ Entrevista personal realizada a Herman Cornejo y Anabella Tuliano, 3 de diciembre de 2022, San Juan.

además la composición conjunta de un ballet. Para eso Cornejo convocó a Noelia Escalzo, compositora cordobesa de música académica que trabaja con ritmos y sonidos folklóricos argentinos y latinoamericanos, y a Uji (Luis Maurette), un compositor argentino de música electrónica que trabaja con un banco de sonidos de la naturaleza y de las tradiciones ancestrales de los pueblos originarios que fue recolectando en distintos viajes por Sudamérica. En un claro vínculo con la concepción metafísica de la poética simbolista, por ejemplo, Uji expresó sobre su música en una ocasión:

Creo que lo que busco con mi música es generar esos *estados de trance*, donde las *puertas de la percepción se abren* y nos muestran que *el mundo invisible es lo que realmente sostiene a este mundo visible*. Mientras más podamos coordinar esos *dos mundos*, mejor estaremos. Y la música es de las pocas tecnologías *ancestrales* que abren ese *portal*. (31/10/2020. El énfasis es mío).

Una poética de la suspensión

Ánima Animal tiene una estructura externa de una introducción y quince escenas. A la mitad de la obra se produce un *pas de deux* –no el tradicional de la danza clásica– entre los personajes protagonistas (Yvy y Guyra). En general, se trata de una obra con predominancia de escenas grupales, con una coreografía compleja y de gran exigencia física, en las que se destaca la oposición entre individuo-grupo y composiciones de gran belleza visual. La última escena es un solo excepcional de Herman Cornejo. Por cuestiones de extensión sólo voy a comentar el primer momento inicial y la última parte del solo final mencionado que, además, marcan una estructura interna (semi)circular, de descenso-ascenso.

La obra inicia en la oscuridad absoluta, en la que se comienza a percibir un sonido que aumenta su intensidad a medida que se sostiene en el tiempo hasta “estallar” en un sonido metálico acompañado de un *flash* de luz blanca cenital. El *flash* descubre la presencia de un conjunto de nueve cuerpos inmóviles, de pie, que luego de ese destello “caen” rápidamente (o, más bien, “aterrizan”) incorporando una mano como punto de apoyo en el suelo. Esa pose en la que quedan los cuerpos no es producto de una caída cualquiera, no es un abandono completo a la fuerza de la gravedad, sino que remite a una Caída simbólica al mundo terrenal. En menos de un segundo, los cuerpos pasaron de estar erguidos e iluminados con el destello intenso de luz blanca, a estar encorvados e iluminados con tonos rojizos y ocre, en penumbras. Un instante condensa, así, un cambio, un pasaje. Cada uno de los cuerpos se encuentra inmóvil en la pose de su “caída” particular, conformando una interesante composición visual de conjunto. En el plano sonoro, la música está compuesta por sonidos de difícil identificación que generan un clima inquietante. El tiempo transcurre hasta que los cuerpos comienzan a moverse lentamente, irguiéndose en el lugar y elevando la mano derecha hasta la altura del pecho, para bajarla súbitamente y llevar ahora la mano izquierda rápidamente a la sien, para luego bajarla lentamente. Ya en esta breve descripción se condensa la poética de la obra, que hará de las pausas, los movimientos súbitos (o clímax) y los movimientos lentos elementos

fundamentales, desde el nivel micro de construcción de las frases coreográficas hasta el nivel general de la obra en su conjunto. Si la obra comienza con una “caída” grupal, terminará con un salto individual que – *grosso modo*– espejará el orden inicial: el suspenso a oscuras del inicio, el *flash* seguido del movimiento súbito (la caída), la pausa y el movimiento lento en el que los cuerpos van irguiéndose en el lugar y en penumbras, se invertirá en la secuencia final del solo de Herman Cornejo, donde al movimiento lento de encorvarse en el lugar (mientras levanta los brazos hacia atrás, como “alas”), al desplazamiento hacia el proscenio tomando carrera (como oposición a la pausa) y al movimiento súbito (el salto, en el haz de luz), le sucederá un apagón como inversión lumínica del *flash* inicial que finalmente dejará en suspenso eterno la imagen congelada de un cuerpo que salta, pero que no se lo ve caer. Es en el momento de mayor alcance del salto, en el clímax, en el preciso momento de la *suspensión* (en el que el cuerpo no sigue ascendiendo pero aún no comenzó a caer) cuando sucede el apagón. De ese modo, el salto queda congelado en el aire.

Si la poética es el “conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y característica del ente poético” (Dubatti 2012: 64), considero que *Ánima Animal* puede caracterizarse por una *poética de la suspensión*, suspensión que aparece en distintos niveles y que marca, justamente, el vínculo con Nijinsky y con el proyecto *Caaporá*. Si bien no es el mismo, el hecho de tratarse de un salto que queda en suspenso remite, justamente, al famoso salto de Nijinsky en *El espectro de la Rosa* (Fokine, 1911, Théâtre de Monte Carlo).⁶

Suspend tiene, por supuesto, distintas acepciones: como levantar, colgar o detener algo en alto o en el aire; detener o diferir por algún tiempo una acción; cautivar los sentidos, embelesar; privar, negar; prolongar una nota musical, entre otras. Sobre la idea de suspensión y sus distintas acepciones es que considero que se puede dar cuenta de la poética de *Ánima Animal*.

La oscuridad del inicio y del final, el uso expresivo de la iluminación en escena, el cuerpo y virtuosismo de los/as bailarines/as que los separan de los cuerpos y movimientos del régimen de experiencia cotidiano, el no reconocimiento del público por parte de los/las bailarines (en el sentido de que no miran al público ni saludan en plena función luego de ejecutar algún salto), construye un espacio escénico cerrado que aísla a la obra y construye un mundo autónomo, un no-lugar que pone en suspenso o niega –momentáneamente– la llamada “realidad”.

En términos musicales, por ejemplo, se escuchan sonidos reales de orquesta, pero la orquesta no está en el foso, como ocurriría en un espectáculo tradicional de ballet. Se desliga, así, el sonido real de los instrumentos de orquesta de los cuerpos de los músicos que la ejecutarían, lo que genera la ilusión de un espacio autónomo mayor. Sin embargo, no es completamente abstracta, sino que está en ese plano de

⁶ En realidad, ya en *Le Pavillon d'Armide* (Fokine, 1909), el día de su debut con la compañía rusa, Nijinsky había salido de escena del mismo modo: realizando un salto fascinante en el que la caída quedaba fuera de la vista del público.

suspensión, entre la materialidad concreta y su negación. Como mencionaba Noelia Escalzo, ella trabajó con una orquesta virtual, pero con una base de sonidos de instrumentos reales y muy específicos: ella compró parte de los instrumentos de la Sinfónica de Boston, de la Filarmónica de Berlín, lo que le permitió elegir, por ejemplo, si prefería un violín europeo, un *brass* estadounidense o un arpa paraguaya cuando estaba componiendo.⁷ Es decir, a pesar de deslindarse la música orquestal de los músicos que la ejecutarían, en esa esfera virtual hay una remisión a una particularidad sonora y material muy específica. Lo mismo sucede con el uso de sonidos ambiente, como los sonidos de grillos, aves, agua, etc. que, si bien tienen un referente externo, son parte integral de la música, y sirven en ocasiones como coordenadas espacio-temporales del mundo metafórico construido en la obra. Lo mismo sucede en el vestuario: las mallas color piel y transparentes remiten a la materialidad real de los cuerpos, al físico específico de cada uno/a, pero por otro lado generan una homogeneidad que suspende las distinciones particulares y que puede observarse, de manera ejemplar, en los pasajes donde bailan al unísono. Como se puede ver, *Ánima Animal* juega con la suspensión entre lo universal y lo particular concreto.

Sobre la poética de movimiento de *Ánima Animal* además de la fusión de la técnica clásica de Cornejo y la danza contemporánea de Tuliano, de una concepción expresiva y plástica de la danza, de diseños espaciales y estructuras coreográficas complejas y exigentes, de una ejecución precisa por parte de los/as bailarines/as, está conformada por momentos donde las pausas cumplen una función central, no sólo en términos funcionales de descanso o de preparación para el siguiente movimiento, sino en términos dramáticos, expresivos y plásticos. Esto puede observarse en distintos momentos de la obra, especialmente en lo que llamo “composiciones ‘escultóricas’ grupales” que, recuperando la idea de *tableau*, condensan y prolongan momentos de importancia dramática, a la vez que establecen momentos de detención para la contemplación de imágenes de gran potencia visual. Si en algunos momentos a la pausa del movimiento se le suma además el silencio, entonces la dimensión espacial cobra mayor preponderancia, acentuando ese momento contemplativo. Se trata de pausas cargadas de sentido, que sirven de nexo entre varias escenas o grandes secuencias de movimiento.

Hacia una estilización sin exotismo

En la historia de la danza escénica en Argentina, especialmente en lo que tiene que ver con los llamados ballets nativistas/americanistas/nacionalistas, es frecuente la lectura que liga el procedimiento de estilización de las danzas folklóricas con el exotismo, como si se implicaran siempre de manera indisoluble y recíproca. En la mayoría de los casos de esos ballets, la estilización representaba y construía un Otro exotizado a partir de un *locus* de enunciación eurocéntrico. La configuración formal de los ballets

⁷ Noelia Escalzo, exposición en la conferencia realizada el 17 de noviembre de 2022 en la Casa de San Juan, Buenos Aires. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=uRxb8bgoXY0>>.

locales desde mediados de la década de 1920 seguía el modelo europeo del ballet moderno representado por la compañía Les Ballets Russes y utilizaba, en consecuencia, un procedimiento de estilización ligado a ese estilo. En el caso de *Caaporá*, puede observarse cómo el proyecto bebía de ese modelo y proyectaba el imaginario guaraní desde esa perspectiva: el colorido de los decorados y del vestuario, los arreglos florales y los accesorios plumíferos exaltaban una opulencia visual que a la vez que creaba representaciones estereotipadas de los pueblos originarios –ubicándolos en un cronotopo lejano y remoto– afianzaba por ese mismo proceso el lugar de enunciación eurocéntrico desde el que partía esa misma construcción. En esa dialéctica de alejamiento/acercamiento, de construcción de un Otro (y, en consecuencia, también de un Nosotros) se expresaba la curiosidad propia de la histórica atracción exotista de las empresas coloniales.

En *Anima Animal*, la estilización (en términos coreográficos, musicales y visuales) no implica necesariamente un acercamiento de ese tipo. En ese sentido, el proyecto *Caaporá* es evocado pero despojado de su exotismo. Los decorados pintados y coloridos de *Caaporá*, cuya paleta en general distingue los personajes en tonos anaranjados contra fondos azules o verdes, son evocados simplemente por la iluminación en varios momentos de la obra. El vestuario a lo “indígena” se reduce a mallas semi transparentes, generando la ilusión de desnudez y borrando caracterizaciones estereotipadas. La opulencia visual de las cataratas, descritas en *Caaporá* como un estallido de color y de reflejos, en *Anima Animal* se reducen a dos cascadas de humo, una en cada lado del escenario, iluminadas con luz blanca cenital. Si bien esta concepción escénica despojada deriva hacia una concepción formal y universalista, la inclusión de una referencia a las cascadas brinda, como en *Caaporá*, un anclaje geográfico particular, una territorialidad específica que remite a las cataratas del Iguazú.

En términos musicales y coreográficos tampoco la relación con movimientos o ritmos folklóricos tiene el mismo sentido que la de los ballets llamados “nativistas” de la primera mitad del siglo XX. Si la única forma de incorporar en ese entonces danzas o músicas folklóricas era mediante un proceso de estilización, eso mismo daba cuenta de la jerarquía de valores subyacentes y de la división entre arte culto y arte popular: se estilizaban, justamente, porque por sí mismas no se consideraban suficientes para alcanzar estatus de Arte. Desde al menos la década de 1960, en el arte contemporáneo en general y en la danza en particular, las definiciones taxativas vinculadas a la especificidad de las disciplinas se vieron afectadas, desestabilizando también muchos de los supuestos estético-ideológicos que sostenían, entre otras cosas, las separaciones tajantes entre arte culto y arte popular del alto modernismo, permitiendo establecer otro tipo de relaciones entre las distintas danzas. La “contaminación” entre técnicas o poéticas de danza y entre las distintas disciplinas entre sí, no sólo daba cuenta de una crítica contra la concepción de una danza “pura”, sino de que en sí mismas esas técnicas o esas poéticas no eran “puras” desde un principio. En ese sentido, la “contaminación” cobraba, si no un valor positivo, al menos no uno negativo o una condena. Con esto quiero decir que si bien podría pensarse que la relación con movimientos o ritmos folklóricos es

de una fuerte estilización, en realidad el supuesto en el que se basa y en el contexto en el que se realiza es diferente: no subyace una idea jerárquica, de superación o progreso, sino de disponibilidad de recursos y herramientas para su investigación, fusión y transformación. Por supuesto, existe un residuo exótico, que está dado por el mismo proyecto *Caaporá* y la leyenda guaraní que es evocada en la obra. De todos modos, este residuo exótico en realidad está dado más por los discursos paratextuales y metatextuales: por lo que dicen sobre *Caaporá* los artistas, o por el argumento del programa en el que se remite a la leyenda del Urutaú (y ya vimos que se trata, además, de una versión), que de lo que efectivamente se ve en escena. En *Ánima Animal* puede observarse cómo la reducción de ciertos elementos (especialmente de vestuario y escenográficos) va en búsqueda de una estilización sin exotismo.

› **A modo de cierre**

En esta ponencia se intentó dar cuenta muy brevemente de la poética de *Ánima Animal* (2022) y el modo en el que esta obra recuperó un proyecto inconcluso de un ballet “indígena” llamado *Caaporá* (1915-1917). Se pudo observar cómo *Ánima Animal* miró el pasado de ese proyecto a través de un prisma contemporáneo, intentando *suspender* de aquel proyecto, entre otras cosas, el exotismo indigenista que lo caracterizaba.

También se pudo apreciar que *Anima Animal*, en ese sentido, conectó más bien con las intenciones utópicas que tenía el proyecto y con los intertextos con la poética simbolista presentes en *Caaporá* y en varias obras de la primera etapa de Les Ballets Russes: la construcción de mundos autónomos, la idea de la imagen escénica como un cuadro en movimiento, la búsqueda de una integración entre las artes, la remisión a lo pre-moderno (primitivo, ancestral), la concepción de un fundamento metafísico de la realidad y de la naturaleza, entre otras cosas.

A partir del análisis de la obra y de la ejemplificación con los primeros y últimos momentos, se pudo proponer una poética característica para dar cuenta de *Anima Animal*: una *poética de la suspensión* que no sólo permitió prestar atención a los momentos de detención y de pausa del movimiento, sino también – retomando las distintas acepciones– a un despliegue de imágenes y de virtuosismo *cautivantes*, a una construcción de un mundo autónomo que *suspende* la realidad cotidiana desde el inicio y que, al final, se prolonga en un salto que la mantiene *suspendida* –como a *Caaporá*– en el aire de la Historia.

Bibliografía

- Babino, María Elena. (2010). *Caaporá. Un ballet indígena en la modernidad*. Buenos Aires, Banco Galicia-Van Riel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- Uji (31/10/2020). "En casa con Uji", entrevistado por *Vicious Magazine*. Disponible en: <https://viciousmagazine.com/entrevistas/en-casa-con-uji/>

Ficha técnico-artística

***Ánima Animal* (estreno mundial: 2 de diciembre de 2022)**

Creación y dirección artística: Herman Cornejo

Coreografía: Anabella Tulliano

Elenco: Herman Cornejo, Grupo Cadabra (Ximena Tamara Pinto, Romina Magliolo, Belén Mazzola, Samanta Vibart, Guido Bonacossa, Julio Bouhier, Diego Gómez, Claudio Rabinovich). Programa de Formación y Desarrollo Profesional para Bailarines del Teatro del Bicentenario (Gema Bueno, Guadalupe Calvo, María del Valle Montes, Lean Bustos, Braian Moyano y Gabriel Núñez).

Escenografía e iluminación: Lautaro Graciosi

Música: Uji y Noelia Escalzo

Diseño de vestuario: Elsa Edit Schenone

Producción: María José Lavandera

Producción general: Teatro del Bicentenario de San Juan.