



Una comicidad criolla: la dramaturgia corporal en el Teatro Físico

On a *Criolla* Comicality: Corporal Dramaturgy in Physical Theatre

— **Agustina Vargas Vieyra**

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Licenciatura en Teatro
Córdoba, Argentina
agusvargasvieyra@mi.unc.edu.ar

Recibido: 30/01/2022 – Aceptado: 13/06/2021

Resumen

Este trabajo indaga la dramaturgia corporal en el Teatro Físico a partir de la tríada juego, acción cómica y mirada sensible. Se plantea una creación escénica híbrida desde la articulación de técnicas teatrales de actuación popular para abordar un humor físico. Lo cómico se vuelve corporal-gestual y el juego se torna territorio de agenciamiento del placer-deseo, convocando así a una experiencia lúdica, sensible y risible en el acontecimiento teatral. Se realiza una revisión sobre los modos híbridos y colaborativos de las prácticas locales proponiendo indagar “lo criollo” en términos territoriales e identitarios del teatro independiente cómico cordobés.

Palabras clave

Artes Escénicas,
Humor, Teatro Popular,
Juego

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

This work inquires about corporal dramaturgy in physical theatre from the triad play, comic action and sensitive gaze. It proposes a hybrid scenic creation from the articulation of theatrical techniques of popular theatre to approach a physical humor. Comicality becomes corporal and gestual, and the game-playing opens the possibility of the agency of joy and desire, so the theatrical event becomes a playful, sensitive and laughable experience. We review the hybrid and collaborative methods of the local theatrical practice in terms of “*lo criollo*” addressing both its territory and identity related singularities in the context of comical independent theatre in Córdoba.

Key words

Performing Arts,
Humor, Popular
Theatre, Play

Introducción

El siguiente artículo recupera la investigación realizada en el Trabajo Final¹ de grado de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El tema gira en torno a los modos compositivos híbridos de la dramaturgia corporal en el Teatro Físico a partir de la tríada juego, acción cómica y mirada sensible. Se proponen estos tres aspectos como una parte esencial de la composición escénica donde se conjugan la comicidad, la gestualidad, la corporalidad y lo poético. A partir del juego como posibilitador creativo y territorio de placer/deseo se busca desarrollar una dramaturgia escénica que habilite un humor corporal, gestual y lúdico. Se plantea una ética del goce como eje transversal de la creación, donde lo sensible-poético y lo gestual-corporal dan lugar a un terreno creativo, lúdico y gozoso de tensión/atención que deviene cuerpos vivos, atentos y alegres.

El proceso de investigación se basó en un recorrido de intercambios entre las reflexiones académicas en torno al Teatro Físico y la búsqueda personal/grupal en el entrenamiento y montaje de una puesta en escena. La obra producida como parte de dicho proceso se titula *Criollas, una subversión gaucha* (2021); se trata de un espectáculo que rescata los dispositivos escénicos de técnicas de actuación popular del Teatro Físico cómico en una colaboración teatral, musical y



Imagen 1: Compañía Burdas (2021). *Criollas, una subversión gaucha*. Chueca y Bolea se esconden detrás de un fardo. Fotografía de M. B. Nazarian.

¹ *Cómicas y Criollas: la dramaturgia corporal en el Teatro Físico. La tríada juego, acción cómica y mirada sensible*, con la asesoría de Lic. Ana G. Yukelson. Diciembre de 2021.

dancística. Así como la investigación del Trabajo Final se apoya en el registro de un diario de ensayos personal sobre el proceso creativo y el montaje de la obra, en este artículo tomaremos como ejemplos ciertos momentos de la presentación a público que tuvo lugar en noviembre de 2021².

El propósito de este trabajo es suscitar reflexiones sobre los modos mixtos en la dramaturgia corporal del Teatro Físico en la escena local de Córdoba; una ciudad de identidad híbrida atravesada por tradiciones heredadas y con un bagaje teatral propio. A partir de las técnicas cómicas del *clown*, *commedia dell'arte*, mimo y bufón, buscaremos acercarnos a un teatro de tinte popular, gestual y corporal. Se pretende aportar una nueva mirada sobre la composición en el Teatro Físico donde dichas técnicas dialoguen y posibiliten la creación de nuevos universos poéticos de modo que las formas tradicionales se articulen con los rasgos poéticos y cómicos de teatristas cordobeses.

La problemática se plantea alrededor de los modos de potenciar la búsqueda personal y colectiva a partir de la apropiación de lenguajes y metodologías de dichas técnicas, pues se busca trascender las formas cerradas “de manual” que conllevan a una clausura que no permite dialogar con el propio bagaje cultural y social del teatro. Cada una de las técnicas nombradas posee su propia poética y forma de codificación, pero todas se relacionan a través de rasgos comunes como la corporalidad, la precisión, el ritmo, los personajes arquetípicos y una relación directa con el público. A la hora de llevar a cabo una puesta en escena es difícil no integrar las distintas disciplinas en una búsqueda estética propia. Es por ello que nos preguntamos cómo lograr una hibridación de estas en la puesta en escena, cómo hacer dialogar los elementos poéticos-estéticos de cada técnica, y cómo llevar adelante una dramaturgia corporal y gestual que rescate y combine poéticas de la comedia física.

La escena contemporánea cordobesa presenta múltiples ejemplos de esta naturaleza híbrida donde se observa una apropiación poética de técnicas de Teatro Físico. En este sentido, algunos antecedentes de espectáculos de la escena cordobesa de los últimos diez años que combinan códigos y lenguajes como payasería, bufón, mimo y/o máscaras a mencionar son: en primer lugar la obra *Cabos Suelos*³ (2018), espectáculo de humor físico que nace a partir de la cátedra Producción III de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes, junto con Carolina Gallardo Hidalgo y Carolina Suárez, mismo equipo que lleva adelante la producción escénica de esta investigación. Además, los espectáculos *Máscaras, esconderse detrás* (2012)⁴ de Cristian “Teti” Cavo y Micaela

2 El espectáculo está dirigido por Carolina Gallardo Hidalgo, en escena Carolina Suárez y Agustina Vargas Vieyra, y la musicalización en vivo de Inti Algarbe y Federico Chaves. La puesta en escena nace de los deseos de explorar el humor físico a partir de la mítica figura gauchesca y las narraciones en torno a la construcción identitaria de la tradición argentina. Se trata de un teatro colaborativo de humor ambiguo, en capas, grotesco, simpático y empático. Un teatro que convoca desde la experiencia comunal de la risa e invita a participar de un convivio lúdico. La presentación de noviembre de 2021 y el detrás de escena se encuentran registrados en video y pueden verse en el canal de Youtube de [Burdas en escena](#). La cita fue al atardecer en el patio de una panadería en la ciudad de Córdoba; el espacio escénico se presentaba como una pulpería, por lo que el público estaba dispuesto en mesas donde compartían mates y criollitos durante el espectáculo.

3 *Cabos Suelos* (2018). Creación colectiva, estrenada en julio de 2018, con dirección de Carolina Gallardo Hidalgo. En escena: Carolina Suárez y Agustina Vargas Vieyra. Diseño de vestuario: Antonella Gualla. Realización de vestuario: Antonella Gualla y Eugenia Suárez. Fotografía y Diseño gráfico: Nicolás Costantino. Producción de 4to año de la Lic. en Teatro, Facultad de Artes, UNC.

4 *Máscaras, esconderse detrás* (2012). En escena: Cristian Teti Cavo. Dirección: Micaela Franchino. Dramaturgia: Cristian Teti Cavo y Micaela Franchino. Musicalización en vivo: Agustín Malvarez. Vestuario: Carlos Medina Vogler. Creación de máscaras: Carlos Morra y Jimena Brunetti. Fotografía: Milagros Centeno. Diseño gráfico: Artilugio.

Franchino, y *Pantaleone, sinfonía humana* (2017)⁵ de Pantaleone Teatro con dirección de Valentina Etchart Giachero. En ambas puestas se observa una apropiación y reversión de los personajes arquetípicos de la *commedia dell'arte*; estos dialogan con nuestro espacio-tiempo y reorganizan los discursos críticos sociales que representan dichas máscaras-personajes. Otros antecedentes son *Bufón* (2015)⁶ de Julieta Daga y Luciano Delprato, obra de carácter bufonesco; *Mediasnoches payasas* (2008)⁷, espectáculo de payasxs con improvisaciones y música en vivo para público adulto; y el *Circo de bolsillo* (2004)⁸ a cargo del payaso Lucho, espectáculo callejero itinerante que tomaba como escenario el Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba y basaba su dramaturgia en la clásica triada payasa Carablanca, Augusto y Anti Augusto.

Las puestas en escena nombradas presentan algunos procedimientos cómicos que nos permiten indagar en la construcción de una poética de humor físico local. Podemos aproximarnos a pensar en “lo criollo” en términos territoriales e identitarios para nombrar los modos híbridos y colaborativos de la creación escénica en el teatro cómico independiente cordobés.

Teatro Físico de humor: hacia una escena híbrida y criolla

Para comenzar debemos hablar de Teatro Físico; un teatro de cuerpos, sudor y movimiento, donde prima la acción y la fisicalidad. Al tener en cuenta que el acontecimiento teatral es fundamentalmente corporal, bien cabe preguntarnos “¿acaso no todo el teatro es físico?” (Salvatierra Capdevila, 2006, p. 70). Si bien es difícil arribar a una definición, la tarea se vuelve necesaria para acotar el campo de estudio. Es por ello que, como se propone en el Trabajo Final en que se basa este artículo, se trata de Teatro Físico cuando el eje de la creación escénica está puesto en la corporalidad, es decir, hay una predominancia de la fisicalidad de los cuerpos presentes y en acción creando una dramaturgia corporal. Ahora bien, esto no quiere decir que no se incorporen otros lenguajes o materialidades en la escena, ni que la palabra hablada ocupe un segundo plano; es más, tal es la diversidad de este campo de estudio que podemos encontrar propuestas muy diferentes bajo el concepto de Teatro Físico. Tal como refiere Collazos Vidal (2016), las nuevas miradas dramáticas buscan incluir lo corporal y performático en la escena, tomando al cuerpo como un elemento de representación autónomo. De esta forma lo teatral, lo danzado, lo coreografiado, la danza teatro, lo gestual, comienzan a fundir sus fronteras para crear nuevos discursos donde predomina lo físico.

El estudio del Teatro Físico actual responde a la renovación escénica de las vanguardias del siglo XX. Es notable que dichas vanguardias sostienen un tejido de relaciones entre la tradición, la

5 *Pantaleone, sinfonía humana* (2017). En escena: Alejandro Ramos, Fabricio Cipolla, Joaquín Torres, Mercedes Coutsiers, Nadia Budini y Natalia Pardo. Dirección: Valentina Etchart Giachero. Asistencia de Dirección e Iluminación: Sara Sbiroli. Edición musical: César de Medeiros. Realización de máscaras: Eugenia Scavino. Comunicación gráfica: Victoria Perrote. Producción: Julieta Lazzarino.

6 *Bufón* (2015). En escena: Julieta Daga. Dirección y dramaturgia: Luciano Delprato. Diseño sonoro: Gerardo Schiavón. Diseño gráfico: Juliana Manarino Tachella. Diseño escenográfico: Luciano Delprato y Juliana Manarino Tachella. Asistencia Dramática: Marcos Cáceres. Producción general: María Paula Delprato. Co-producción con Documenta Escénicas.

7 *Mediasnoches payasas* (2008). En escena: Julieta Daga, Jorge Fernández, María Nella Ferrez, Rodrigo Fonseca, Rodrigo Gagliardino, Héctor Luján, Delia Perotti, David Piccotto, María Laura Primo y Carolina Vaca Narvaja. Músicos en vivo: Pablo Farias y Guillermo Villanueva.

8 *Circo de bolsillo* (2004). En escena: Ignacio Arias, Pablo Fernández y Luciano Desimone.

herencia histórica y la búsqueda por lo nuevo, donde la revisión de las prácticas anteriores permite crear lenguajes novedosos. Es importante destacar los aportes para un teatro corporal de los maestros Vsevolod Meyerhod, Jacques Copeau y Jacques Lecoq. Estos se interesan por la recuperación de formas teatrales anteriores de características populares y cómicas como el circo, la *commedia dell'arte*, el teatro de feria, el antiguo teatro griego o el teatro francés del siglo XVII. Desarrollan un minucioso estudio del movimiento bajo una nueva relación con lo corporal en la práctica escénica donde se destacan el ritmo, la precisión, una concepción musical de la escena, los contrastes dinámicos, y el entrenamiento físico y gestual. Particularmente Copeau y Lecoq otorgan al juego una importancia fundamental en la actuación ya que este dota a lxs actuantes de cierta espontaneidad para la creación y la improvisación que permite el desarrollo de la creatividad y la capacidad de imaginación. Ambos maestros incorporan en sus pedagogías el uso de máscaras nobles o larvarias (Lecoq luego las llamaría *máscara neutra*) y la técnica de mimo corporal silencioso. Asimismo, Lecoq incluye en sus estudios la payasería, el bufón y el coro dramático con el objetivo de poner en diálogo diferentes expresiones artísticas en vistas a preparar el cuerpo para “inventar un nuevo teatro” (Salvatierra Capdevila, 2006, p. 226).

Los aportes de estos antecedentes históricos son verdaderamente significativos para los estudios contemporáneos, sin embargo cabe destacar cierta rigidez que aún se observa en los planteos técnicos y éticos de algunxs maestrxs alrededor de dichas técnicas teatrales. Perseguir una forma “correcta” de llevarlas a cabo presenta una clausura que no permite desarrollar nuevos lenguajes, pues como dice Salvatierra Capdevila (2006) “el análisis del movimiento corporal, si se limita a un mero proceso técnico, se vuelve estéril” (p. 442). Asimismo, dado que dichas técnicas tienen un fuerte arraigo europeo, origen histórico de estas, se vuelve necesario dialogar con el bagaje teatral propio de una poética cordobesa. Julieta Daga, actriz, docente y referente cordobesa en clown y bufonería, sostiene que “hay que construir nuestro lenguaje, viene mucho importado (...) ya es el momento que tengamos nuestro propio color” (García Faura, 2020). Esta afirmación pone de manifiesto la necesidad de una construcción híbrida de los lenguajes escénicos que refieran a una identidad local.

El problema que se plantea en este trabajo es cómo lograr una hibridación de técnicas y estéticas teatrales para generar nuevos dispositivos dramatúrgicos que articulen los procedimientos escénicos de estas. En este sentido, Collazos Vidal (2016) expone que “las técnicas como los estilos se yuxtaponen, se suceden y se superponen” (p. 141) por lo que desecha así la idea de un formato tradicional y cerrado. Propone luego “generar un repertorio que debe estar disponible para reformularlo y redireccionarlo” (p. 142) donde las técnicas y estilos puedan estar al servicio de una creación escénica de manera flexible y adaptable. Esto nos lleva a pensar en la importancia de un entrenamiento variado para adquirir distintas herramientas que podamos tener disponibles a la hora de un proceso creativo. El repertorio que menciona Collazos Vidal corresponde a las experiencias que cada sujetx adquiere; mientras más rico y variado sea, mayores herramientas tendremos para conjugar conocimientos a la hora de crear.

Las prácticas teatrales cordobesas poseen una larga historia de producciones colectivas y procesos colaborativos, donde la creación escénica surge de los aportes de la experiencia individual y grupal. Cada sujetx de la creación posee un baúl de experiencias propias, compuesto por los

entrenamientos previos y los procesos transitados, que entra en diálogo con el baúl de experiencias ajenas. Así, la colaboración colectiva dota de saberes que emergen de la práctica en conjunto. Ocurre, en términos de “agenciamiento” de Pavlovsky, “una apropiación de determinadas nociones o conceptos que uno pone en su propia máquina y desde allí poder pensar una serie de cosas” (Kesselman y Pavlovsky, 1996, p. 28). La máquina grupal se sirve de la apropiación deseante para producir nuevos saberes.

Son estos modos colaborativos de producción y deseo los que permiten aproximarnos a indagar en “lo criollo” como una característica de las prácticas teatrales locales. Esta investigación se centra particularmente en las producciones cómicas, como hemos nombrado en los antecedentes, de las cuales se destaca la hibridación de técnicas conocidas, aprehendidas, que se presentan ahora como maleables, permeables, mutables, de un lenguaje singular; prácticas que develan nuevos procesos dramatúrgicos desde una verdadera apropiación de lo conocido puesto a disposición de las poéticas locales.

Tal como menciona el investigador Collazos Vidal (2016):

la apuesta es por la exploración de nuevas formas de ejercicio y conocimiento escénico que posibiliten la deconstrucción de formas tradicionales para establecer otras miradas dramatúrgicas donde de manera autónoma se pueda referir a lo corporal, lo físico y lo performativo (p. 142).

La hibridación, como dispositivo ético y estético, permite imaginar nuevos lenguajes al mismo tiempo que rehabita las tradiciones y las actualiza. Invita a crear más allá de lo establecido y a realizar combinaciones nuevas de elementos. En el espectáculo *Criollas, una subversión gaucha* (2021) se pone de manifiesto un proceso colaborativo de creación colectiva donde cada integrante del equipo aportó desde sus experiencias particulares. De este modo los ensayos se desarrollaron entre prácticas de yoga, danza malambo, música folklórica, entrenamiento aeróbico, payasería, golpes y caídas, *slapsticks*, lo grotesco, humor, percusiones, danza contemporánea, recitados y payadas, bufonería y *commedia dell'arte*. Las fronteras entre las distintas disciplinas se diluyeron y se encontraron todas allí sucediendo juntas. Una verdadera mixtura de conocimientos y materialidades que dio como resultado un espectáculo de identidad híbrida que incluye en su composición los “baúles de experiencias” de cada uno de sus participantes.

Humor físico: articulaciones técnicas y compositivas para una actuación popular

En este trabajo nos abocamos a indagar una composición de la comicidad en la que prima lo gestual y lo corporal. Por ello, la búsqueda escénica se dirige a articular elementos compositivos, estéticos y poéticos de técnicas de Teatro Físico cómico tales como payasería, bufonería, *commedia dell'arte* y mimo. A esta alquimia poética la llamaremos *humor físico*. De esta manera, la composición del humor está basada en acciones físicas cómicas, es decir, el foco de la comicidad está

colocado en el accionar de las corporalidades que de ningún modo deja de lado otras herramientas como el humor verbal.

Distinguimos tres pilares fundamentales que se desprenden de dicha alquimia poética para llevar a cabo una dramaturgia corporal: una tríada presente en las técnicas teatrales nombradas. Esta refiere a los terrenos de lo lúdico, lo cómico y lo sensible. Las relaciones que se tienden entre los tres aspectos se vuelven el sustrato común en el humor físico que nos otorga herramientas compositivas para crear una puesta en escena híbrida, física y cómica. Los procedimientos que adquirimos en dicho cruce se encuentran disponibles en el entrenamiento y a la hora de crear en la escena; forman así el baúl de experiencias que mencionamos anteriormente.

Encontramos una amplia variedad de aportes entre los que podemos nombrar: la concepción de lo lúdico en la payasería y su mirada inocente, la sensibilidad que adopta para crear poesía desde la vulnerabilidad, la relación armónica con el fracaso y la improvisación como recurso dramático; la fisicalidad y gestualidad cómica en la *commedia dell'arte*, sus gestos acrobáticos y sus personajes arquetípicos ligados por jerarquías sociales; la celebración del teatro como un espacio carnavalesco y de diversión; cualidades técnicas de precisión, ritmo y acción-reacción en la poética corporal de mimo y en la *commedia dell'arte*; la capacidad de condensar relatos mediante un discurso físico; la escucha atenta a la escena, al entorno y al público presente; la carnalidad y sexualidad blasfema de lo bufonesco; lo patético y lo grotesco en la comicidad; la percepción rítmica coreográfica para la creación de dramaturgias corporales; *slapsticks*, golpes, caídas y triadas payasas del circo tradicional; entre otros. Cuando sistematizamos estos procedimientos técnicos y compositivos se nos develan un sinfín de herramientas disponibles que complejizan la actuación,



Imagen 2: Compañía Burdas (2021). *Criollas, una subversión gaucha*. Chueca y Bolea realizan una secuencia cómica. Fotografía de M. B. Nazarian.

volviéndola más propia, más auténtica, al dialogar con las necesidades que el espectáculo mismo requiere. Un espectáculo que hable de lo que sucede aquí, en esta partecita teatral del mundo.

Al plantear este trabajo mencionamos que el humor físico se vale de una actuación popular para abordar la creación escénica. Pero, ¿a qué nos referimos con *popular*? En este caso lo abordamos en cuanto a la relación que se tiende entre la creación escénica con el público y lo público. La investigadora Mauro (2013) destaca en la actuación popular la doble dimensión de mirar-ser mirados que se establece entre actantes y espectadorxs, una relación directa y explícita de intercambio que se pone de manifiesto a través de intervenciones directas (comentarios, aplausos, risas, participación del público en la escena y de actantes en el espacio espectadorial). De este modo, el teatro popular incluye a lxs espectadorxs en su discurso escénico, revelando a ambas partes como presentes y en interacción.

La autora se apoya en la categoría de “carnavalización” propuesta por Bajtín para atender a la relación entre la cultura popular, la dominante y el carnaval, puesto que “la cultura popular subvierte las jerarquías establecidas y expone a la cultura oficial como no cerrada ni definitiva” (Mauro, 2013, p. 18). La escena carnavalizada se encuentra atravesada por el humor, las dinámicas de goce establecidas por lo lúdico y el encuentro donde los límites público-escena se subvierten. Esta puede presentarse a través del procedimiento paródico donde, señala Mauro, se produce la confrontación del orden dominante con lo bajo: la degradación de lo sublime mediante la risa, la subversión de las jerarquías, la caracterización del cuerpo grotesco mediante la artificiosidad, la deformación, los contrastes, la caricatura, lo escatológico o sexual, entre otros. Aquí observamos cómo la humorización se vale de lo corporal y por lo tanto se vuelve territorio de lo político.

Si pensamos en el teatro callejero, la payasería o la *commedia dell'arte*, encontramos que los espectáculos que habitan el espacio público tienen la necesidad de “ir hacia” el público. Requieren estrategias específicas para atraer la atención de espectadorxs potenciales e interrumpir la cotidianidad de la calle.

Infantino (2014) encuentra en las dinámicas de lo popular una disputa entre los espacios legitimados para la cultura y las formas de producción artísticas, laborales e ideológicas. Al problematizar los modos en que las prácticas teatrales populares se relacionan con lo público en términos de espacio y discursos, la autora encuentra un entramado complejo y diverso de agentes políticos, culturales y económicos que atraviesa a las prácticas artísticas. En este sentido, lo popular se presenta como festivo, convocando cuerpos carnavalizados y en diversión, habilitando el encuentro de diversos públicos y en diversos espacios, pues el hecho artístico puede tomar hasta el más remoto de los escenarios, desde la calle y las plazas hasta salas y esquinas. El humor se vuelve convivial, territorial y popular; por lo tanto, político.

La tríada juego, acción cómica y mirada sensible

Anteriormente se esbozaron algunos conceptos de los que hablaremos a continuación. Es difícil pensar en la mirada sensible sin hablar de payasería, o abordar la acción cómica sin aludir a la *commedia dell'arte* o al mimo. Las relaciones que se tienden entre los modos colaborativos

de la creación escénica, la disponibilidad de técnicas y procedimientos en lo que llamamos humor físico y los mecanismos de una actuación popular van develando el entramado compositivo de la dramaturgia corporal en el Teatro Físico cómico. Una composición que surge y se sostiene de las dinámicas del goce que predispone el juego: la alegría de crear, la sorpresa de lo nuevo y la risa que provoca el humor.

Salvatierra Capdevila (2006), en sus estudios sobre la pedagogía de Lecoq, propone que el juego se establece como un puente entre lo real y lo imaginario, un principio dinámico donde se realizan intercambios entre los participantes y se generan nuevas relaciones entre cuerpo, acción y palabra. Se presenta en una doble asociación entre libertad y condicionantes: posee reglas específicas dentro de las cuales todo es válido, pues no hay límites a la hora de imaginar nuevas posibilidades. El mundo se amplía ante la potencia para crear. Las reglas de funcionamiento del juego determinan tareas que cada participante debe resolver libremente apelando a su imaginario y a las herramientas del “baúl de experiencias”. Así, el juego se erige como pura creatividad en acto (en el acontecer y en el accionar) sostenida por un estado lúdico de constante descubrimiento. Al crear lo que aún no existe, el juego puede revelar una verdad poética.

Cuando planteamos la creación escénica desde el juego estamos proponiendo crear desde un estado de goce: cuerpos presentes en tensión/atención y en diversión convocados a la tarea de sostener un acto lúdico. Pues quienes participan del juego están presentes, vivxs, atentxs y alegres, rasgos que podemos asociar fácilmente a la participación en el acontecimiento teatral tanto de actuantes como de espectadorxs. El espacio lúdico potencial o la “zona de ilusión”, término que la autora recupera del psicoanalista Woods Winnicott, es lo que da soporte al juego y permite las relaciones de intercambio entre lxs sujetxs participantes. Esta zona de ilusión se habilita cuando el juego comienza y finaliza cuando se logra una meta o se ve interrumpido. Del mismo modo sucede con el acontecimiento teatral: se da inicio a la función y finaliza con los aplausos para transformarse en otro tipo de intercambio.

Es importante reconocer los lugares de atención en las relaciones de intercambio en el contexto de lo lúdico. El juego exige que la atención (a través de la mirada y las acciones-reacciones) esté colocada en el mundo exterior, pues siempre se está en relación con: otrxs sujetxs participantes, el entorno material (dado por el espacio y los objetos) y las tareas-reglas del juego mismo.

Podemos encontrar una doble dimensión en el juego asociado con lo teatral: en primer lugar como medio para activar la imaginación y explorar las posibilidades del cuerpo (el entrenamiento y ensayo) y, en segundo lugar, como estado dramático en la actuación. Respecto al primer punto, el juego permite un entrenamiento que apunta a poner en práctica motores creativos para desarrollar herramientas como la improvisación, indagar en nuevas formas y generar material escénico que luego puede organizarse en una estructura dramática. Para Lecoq, la improvisación es la táctica para poner al juego y al imaginario en acción. En este sentido, “la improvisación está dirigida a desarrollar las capacidades virtuales del cuerpo en un lenguaje corporal que se basa en la captación de lo real” (Salvatierra Capdevila, 2006, p. 239). El juego en el ensayo permite dinámicas creativas colaborativas donde corporalidades, imaginarios y sensibilidades se encuentran disponibles en una tarea común: producir material escénico.

La segunda instancia refiere a un estado lúdico en el acontecimiento teatral que permite el placer y la disponibilidad en la actuación. Aludimos aquí a la concepción payasa sobre el juego en la re-presentación, según la cual se busca una apertura sensible a la situación a partir de la escucha atenta hacia lo que acontece (entre la escena, unx mismx y lxs otrxs sujetxs presentes) y hacia lo emergente (lo inesperado, la sorpresa, el error, lo propio de ese aquí y ahora). Tal como sostiene Salvatierra Capdevila (2016), “la sorpresa, elemento esencial en el teatro, se pierde si no se respeta el contacto con la situación y el juego, que es lo que crea la sorpresa” (p. 266). Todo puede ser incluido dentro del juego/drama. De ello dependen la percepción y recepción de las propuestas que surgen para crear a partir de estas y alimentar la situación lúdica. Se dirige a entablar un verdadero diálogo propositivo donde es importante la justeza en la respuesta para provocar, con el material producido, que otrx siga creando. La improvisación *in situ* y la meta-teatralización del entorno escénico son dos procedimientos característicos de la payasería puesto que el material potencial para la escena se actualiza en cada acontecimiento. En la permeabilidad ante lo imprevisto y en la actualización del juego es donde reside el desafío de la actuación.

El trabajo payaso se define por la relación de complicidad con el público; siempre se está haciendo para y con otrx. El diálogo directo y situado permite incorporar a escena elementos particulares del público presente, mediante observaciones o comentarios, e incluso sumando a espectadorxs a participar en la escena. Así, “no se trata simplemente de mirar al otro, sino de reaccionar a la mirada que el otro envía y aprender que el verdadero juego viene del otro” (Salvatierra Capdevila, 2006, p. 264). De este modo, el juego es un principio dinamizador entre ambas partes (actuantes y espectadorxs) que las coloca en una relación atenta y móvil donde una interviene en la otra. Las divisiones entre escena y espacio de espectación se disuelven al integrarse en un mismo convivio lúdico: aquél que invita el juego.

El juego y el humor están íntimamente relacionados: la sorpresa de descubrir lo novedoso, los equívocos, lo ridículo, una mirada cómplice... todos hechos que producen risa. Ahora bien, aquí procuramos una composición cómica en Teatro Físico por lo que analizamos la relación del juego y el humor focalizados en la corporalidad y la gestualidad. Lo gracioso reside en ese mundo de acciones físicas que buscan la risa.

Podemos afirmar que la acción cómica es la acción física con un fin humorístico que produce afectación en los cuerpos como risa o sorpresa; de este modo el foco de la comicidad está puesto en el accionar de las corporalidades. Tanto Moreira (2015) como Christiansen (2009) analizan los dispositivos cómicos en los que se basan la *commedia dell' arte* (madre de la comedia física) y la payasería respectivamente, a partir de los cuales destacamos procedimientos en común tales como: precisión, ritmo y focos en las acciones, mirada directa y dinámica, amplitud de gestos y movimientos corporales, tono muscular, agilidad corporal, expansión y transformación. De esta manera, las acciones físicas cómicas están contenidas por la cualidad lúdica del juego y por los procedimientos técnicos nombrados; transitan entre lo emergente/divertido y lo pautado/técnico. El sentido cómico se revela en el accionar de actuantes/jugadorxs a través de malentendidos, equívocas, contrastes, repeticiones o ridiculizaciones. El humor también se vuelve físico cuando la operatoria de acciones exalta rasgos de la corporalidad, las respuestas son desproporcionadas, los gestos contradicen lo dicho o resaltan lo obvio, las posturas corporales exacerbaban un carácter

o ánimo, y cuando se realizan acciones mimadas o de re-presentación de objetos creados a través del movimiento corporal.

Tomemos como ejemplo una escena que llamaremos “pelea gaucha con facones” del espectáculo *Criollas, una subversión gaucha* (2021). Se trata de una secuencia puramente física, rítmica y precisa, donde se realiza una serie de *slapsticks*, golpes y caídas que incluye repeticiones en tres tiempos (se repite tres veces la misma secuencia y se introduce un nuevo elemento en el cuarto tiempo). En esta escena, Chueca (el peón) incita a Bolea (el patrón) a pelear con facones, elementos que emergen bajo la forma de cucharas de madera. Chueca es torpe y Bolea es miedoso lo que da una cualidad cómica a la situación de pelea, pues ambos aletargan el encontronazo con distintas estrategias de disuasión. Así es como la escena se desarrolla entre cachetazos, equívocos, revolcones por el suelo, llantos, bailes de chamamé y gags cómicos de repeticiones (siempre se vuelve a la misma frase o la misma micro-acción). Hasta que, en un momento del duelo de facones, Chueca hincó su arma en el abdomen de Bolea. Éste queda herido de muerte. En una larga (bien larga) secuencia improvisada, Bolea transita su agonía lanzándose sobre el público, comiendo su último criollito, tomando su último mate, quejándose, buscando un lugar ideal para su muerte ideal. Prueba caer al piso, rueda, se levanta, cae sobre un fardo, no le gusta, busca otro. Gatea, balbucea, se prueba un sombrero. Finalmente encuentra su lugar de deceso entre los músicos y, en un último movimiento, decide desfallecer colocando su pierna sobre el bombo.



Imagen 3: Compañía Burdas (2021). *Criollas, una subversión gaucha*. Bolea come su último criollito antes de su supuesta muerte. Fotografía de M. B. Nazarian.



Imagen 4: Compañía Burdas (2021). *Criollas, una subversión gaucha*. Bolea supone morir con su pierna sobre el bombo. Fotografía de M. B. Nazarian.

En el ejemplo anterior encontramos cómo la comicidad tiene lugar en la transformación de elementos a través de un desplazamiento del significado-significante (la cuchara de madera se nombra y se utiliza como facón). Además, el contraste y el sentido ridículo en las acciones vuelven risible la situación (el miedo, la torpeza y el baile chamamé dentro de una pelea). Cuando una secuencia física se torna conocida para lx espectadorx, la intromisión de un elemento nuevo produce sorpresa y placer. De allí que las secuencias en tres tiempos o el uso de gags cómicos organicen una escena en rítmicas de resolución humorística. Tal es el momento en que Chueca hiere a Bolea: la secuencia de facones se repetía coreografiada y precisa, de modo que la sorpresa del desenlace sucede tanto para Bolea como para lxs espectadorxs.

Los momentos de improvisación requieren una verdadera atención y agilidad en la resolución. Pues no hay que dejar de tener en cuenta la distribución de las energías, los vectores en el espacio, los focos de atención y la percepción de la escena, al mismo tiempo que deben introducirse los nuevos elementos de lo que emerge en el acontecimiento (Bolea come un criollito o decide colocar su pierna sobre el bombo antes de morir). Todo ello sin perder en cuenta que el juego (lo que está sucediendo) se hace para y con lxs espectadorxs: “El éxito de la comedia se debe a su capacidad de captar el pulso del público (...) y dirigir sus representaciones hacia ellos” (Moreira, 2015, p. 57). De allí que la tensión/atención para sostener y compartir la situación dramática sea una característica propia del convivio lúdico.

Encontramos que lo cómico y lo lúdico tienen lugar gracias a un intercambio de energías alrededor del goce y la alegría; ciertas dinámicas que se ponen en movimiento en la experiencia compartida de ese aquí y ahora teatral. Sin embargo, hay algo de lo que sucede en el acontecimiento que se vuelve difícil de nombrar. Quizás algo del orden de la ternura o la vulnerabilidad, algo en el encuentro con otros o en ese acto comunal de la risa; tal vez eso que nos conmueve y nos pone en movimiento. Nos referimos a, como intenta poner en palabras Finzi Pasca, todas esas cosas “que son invisibles, pero que en realidad no lo son porque se pueden percibir”; y en el mismo sentido, agrega que “un clown llega a ser profundo y ligero, cuando, ya desde el prólogo, logra mirar todos los ojos del dragón y, danzando, consigue enamorarlo” (Ponce de León, 2009, p. 92 y 41). Se trata de una materialidad sensible que invitamos a abordar desde la payasería.

La mirada sensible o mirada poética, tercera pata de nuestra tríada, busca nombrar aquello que se vuelve inefable en el encuentro. Se halla ligada a la construcción de lo metafórico en la escena para habitar ese lugar otro: el del acontecimiento poético. Desde allí nos posicionamos para sostener un encuentro atravesado por la empatía, el placer del descubrimiento y la sapiencia de la fragilidad. En palabras de Finzi Pasca “nosotros jugamos con minucia y entrega para cazar el niño y el abuelo que tenemos adentro” (Ponce de León, 2009, p. 93). En este sentido, la payasería se presenta como una forma distinta de ver el mundo ya que busca recuperar la mirada creativa y sensible de la niñez, despojada de preconcepciones y siempre atenta a dejarse sorprender.

En la inocencia que envuelve a los payasxs, este no teme mostrarle al mundo sus equivocaciones, pues la relación armónica con el fracaso y la soledad en la que se presenta lo vuelven profundamente vulnerable y por ello más humano. Así Christiansen (2009) se pregunta “¿Qué tiene el payaso que nos hace reír al mismo tiempo que nos conmueve hasta las lágrimas?” (p. 37) y encuentra en esta figura un hacedor de “poesía de lo cotidiano”. Contrario al héroe que siempre consigue el éxito, los payasxs revolotean entre los equívocos, los tropiezos, la sorpresa, la ternura y la alegría. Una vulnerabilidad en la escena que nos permite reírnos de nosotros mismos y empaparnos de lo efímero del encuentro. Una sensibilidad poética ligada al goce.

Como bien se expresa en la investigación que precede a este trabajo, entre este misterio poético, el goce del juego y el accionar cómico es donde danzamos en esta creación. A veces una cosa predomina sobre la otra, pero siempre coexistiendo en nuestras posibilidades escénicas, allí están, sostenidas en una dramaturgia corporal.

La dramaturgia corporal en el Teatro Físico de humor

Al hablar de dramaturgia corporal hacemos foco en procedimientos compositivos que se valen de un discurso que se vuelve físico, tal como sostiene Hernando (2019), mediante los cuales la fisicalidad se transforma en el eje de creación y, junto con los demás lenguajes escénicos, produce un entramado de significantes que completan la puesta en escena. De este modo, el tejido dramático que lleva adelante la fábula se articula a través de las acciones físicas y el movimiento, con lo cual el contenido es revelado a través de la forma y se sostiene en el continuo accionar de las corporalidades en la escena. Cabe aclarar que consideramos que la palabra no solo es acción,

sino también una extensión de nuestra corporalidad y, como tal, su composición sonora y gestual constituye un discurso hablado y físico.

Atendemos a que la composición surge del devenir procesual y colaborativo de las materialidades que se encuentran a disposición de la creación. De este modo, la configuración del universo dramático a partir de una dramaturgia narrativa, poética y cinética se comprende dentro de esos términos.

Hernando (2018) plantea que la construcción dramatúrgica en una poética corporal se sirve de la modulación dinámica de la acción para sostener un lenguaje corporal. Esta permite una continua transformación de los aspectos formales integrados por acciones, movimientos y gestos, a través de los cuales se articula el aspecto signifiante en un entramado de situaciones dramáticas que conforman al relato. En otras palabras, la materialidad discursiva se hace carne en una poética corporal y se encuentra contenida por un relato o fábula (materialidad narrativa) a través de un proceso continuo de síntesis y condensación de la acción.

Advertimos que en una composición donde priman lo corporal y lo gestual, se elabora, en primera instancia, sobre los aspectos formales y los sentidos o tránsitos de dichas secuencias se desprenden a lo largo de los ensayos. Así, la relación signifiante entre forma y contenido emerge del proceso mismo a medida que las materialidades entran en diálogo entre sí y tensan la operatoria sobre el relato de la escena⁹. Kann (2016) plantea una reconceptualización del pensamiento como un proceso que tiene lugar en la práctica material, tomando los estudios de Maaïke Bleeker. Recupera la propuesta de la autora al construir el sentido más allá del lenguaje (“*meaning beyond language*”) para ubicarlo en torno a un proceso más vago que acontece en la negociación entre artista, técnica y entorno material. Un sentido que “emerge del proceso y que refiere a cuerpos, objetos y lenguaje pensando juntos” (p. 9). Es en dicho espacio intersticial de negociaciones donde proponemos abordar una dramaturgia corporal lúdica, sensible y cómica.

La siguiente cuestión para analizar respecto a la composición refiere a cómo se organiza la estructura del espectáculo. Las poéticas cómicas de la payasería o la *commedia dell' arte* suelen organizarse a modo de fragmentos o cuadros que transitan alrededor de un tema o argumento. En este sentido, retomamos los estudios de Bobadilla Parra (2018) sobre composición dramatúrgica en el circo contemporáneo. El autor recupera la noción de “dramaturgia paradigmática” de Levi Strauss para referir a una estructura que no se piensa en términos lineales, sino que se plantea como un sistema radial en el que distintas situaciones dramáticas orbitan alrededor de un núcleo argumental. El relato se crea a partir de cuadros que refieren a un tema o narrativa que atraviesa la totalidad de la composición. Del mismo modo, el material escénico puede surgir de la improvisación lúdica en torno a un juego específico, ya sea un conflicto, la interacción entre personajes o estímulos visuales o sonoros. Podemos hablar así de una dramaturgia de montaje o ensamblaje en la comicidad criolla ya que dichos cuadros se estructuran a partir de la producción material que

⁹ Para mayor interés, en la sección “Relaciones forma-contenido” (pp. 37-38) del trabajo de investigación *Cómicas y Criollas: la dramaturgia corporal en el Teatro Físico. La tríada juego, acción cómica y mirada sensible* se toman pasajes del diario de ensayos de la obra *Criollas*, una subversión gaucha para analizar la composición de la escena que llamamos “A la noche la hizo Dios”. En esta, los gauchos Bolea y Chueca desarrollan una secuencia puramente física en la que una pelea con facones deviene danza contemporánea junto con el acompañamiento de un recitado y la musicalidad de la guitarra.

surge de la improvisación lúdica y la intervención colaborativa de lxs sujetxs que participan de la creación.

Pensemos ahora cómo opera la tríada propuesta en este artículo en la construcción dramática de una poética corporal. El material caótico y desbordado producido en un estado lúdico propio de la situación de juego se estructura en secuencias de acciones organizadas desde procedimientos técnicos para construir un entramado sensible, partiturado y significativo que constituye el relato dramático. Se trata de un proceso de creación atento y luego reflexivo, donde se captura el material producido para luego tomar decisiones sobre este y operar en función a una estructura más grande que nos contiene: la de la totalidad del espectáculo. Sin embargo, no todo está pautado, pues no olvidemos que dichas secuencias tienen cierto grado de apertura a la improvisación que da lugar a lo emergente: lo inesperado del acontecimiento, aquello que se incorpora por la presencia del público, los errores, los objetos y las materialidades que forman parte del espacio, entre otras cuestiones.

Un ejemplo claro de esta naturaleza ocurrió durante la presentación del espectáculo *Criollas, una subversión gaucha*. Durante la escena de pelea gaucha que hemos mencionado anteriormente tuvo lugar un imprevisto. Lo pautado consistía en que Chueca desafiaba a Bolea a una pelea con facones donde se desarrollaba una secuencia partiturada de golpes y caídas hasta la falsa muerte de Bolea. Ocurrió que justo en el momento del pie discursivo que daba lugar a dicho encuentro, Bolea (o más bien la actriz) perdió el facón. Sin facón no hay pelea. Un error que necesariamente se tuvo que hacer evidente ante el público, pues se pausó la escena (Chueca hacía comentarios graciosos) hasta que Bolea encontró su facón. Recién allí se retomó la secuencia partiturada, no sin antes reforzar el error comentando que “para esto necesitaba el facón” lo que dio lugar a una risa generalizada en el público.

En el ejemplo dado podemos apreciar lo que Kann (2016) define como “agenciamiento técnico” en la relación entre cuerpos, técnicas y entornos materiales, otorgando autonomía a la actuación en la estructura dramática, pues se transita constantemente entre lo pautado y lo emergente. El juego se hace presente otra vez, actualizando la potencialidad cómica y de diversión en una dramaturgia compartida entre lo que ocurre allí con el público presente.

Valenzuela (2021) analiza la construcción de una dramaturgia del humor a partir de lo que llama “dramaturgia pulsional”: el espectáculo se organiza a partir de las pulsiones en una relación dialógica entre sujetxs, objetos y la intención activa que los vincula. Dicha dramaturgia pulsional es lo que aquí nombramos como dinámicas del goce habilitadas por lo lúdico del acontecimiento. A la relación dialógica nombrada, Valenzuela la presenta como un dispositivo cómico relacional. En este, lxs sujetxs tienen una intención activa hacia un objeto donde opera, en primera instancia, la técnica como lo controlable (procedimientos adquiridos que ponemos en marcha). En segunda instancia, tiene lugar lo emergente, el error en términos payasos, aquello que no podemos controlar o que no está pautado. Finalmente desemboca en una coda final, un desborde o gran fiesta, un cierre anárquico donde prima lo caótico y lo gozoso: se da lugar al acto cómico. Lo risible. La intención activa regresa al sujetx que ha fracasado en lograr su objetivo. A este dispositivo cómico relacional podemos encontrarlo tanto a nivel de los cuadros o fragmentos como así también en la totalidad del espectáculo.



Imagen 5: Compañía Burdas (2021). *Criollas, una subversión gaucha*. El espacio de encuentro teatral. Fotografía de M. B. Nazarian.

El humor, finalmente, se revela como una experiencia compartida y lo gozoso se vuelve una manera de posicionarse ante la escena. La dramaturgia corporal en el Teatro Físico de humor invita a compartir entre lxs sujetxs presentes un estado lúdico en ese aquí y ahora que convoca el teatro.

Conclusiones: hacia una ética del goce

Resumiendo lo expuesto en este artículo, hemos analizado la composición escénica de una dramaturgia que combina la comicidad, la gestualidad, la corporalidad y lo poético. Recuperamos la importancia de lo lúdico como habilitante de lo gozoso, el agenciamiento técnico y una escena híbrida donde se articulan procedimientos escénicos y poéticos de distintas técnicas de Teatro Físico cómico. Decimos que la creación artística y la investigación se conforman como un proceso encarnado atravesado por experiencias afectivas tanto por la ética del goce que se plantea como eje transversal como también por la afectación colectiva del humor y la risa. Desde aquí nos apoyamos para reflexionar sobre los procesos colaborativos que tienen lugar en la escena teatral cómica cordobesa, donde “lo criollo” se revela como un rasgo identitario de nuestras prácticas locales.

Este trabajo no pretende ser conclusivo, al contrario, se busca aportar una nueva mirada para reflexionar sobre las composiciones en la dramaturgia corporal. La comicidad criolla se abre como un terreno para explorar las múltiples formas en que tiene lugar el humor. Tanto esta investigación como la creación escénica de *Criollas, una subversión gaucha* se plantean como procesos colabo-

rativos, con vistas a seguir creciendo y aportando a la comunidad. En el detrás de escena, la cocina creativa, ocurren un sinnúmero de pruebas, ensayos e intercambios que forman parte del proceso artístico y procuran en sí mismos una parte del camino que se busca volcar en este trabajo. Por ello, y con la intención de socializar dicho detrás de escena, se puede encontrar toda la documentación, tanto las bitácoras de investigación y el diario de ensayos como videos, fotografías y materialidades de la puesta en escena, en el blog <https://comicasycrionas.wordpress.com/>.

Bibliografía

- Bobadilla Parra, V. (2018). *Opciones dramáticas en el circo contemporáneo* [tesis de grado, Universidad Autónoma de Barcelona]. Saberes de circo. <https://www.saberesdecirco.com/haciendo-circo/dramaturgia-de-circo-contemporaneo>.
- Christiansen, A. (2009). *La poética del payaso. Su universo interior*. Ediciones La llave de papel.
- Collazos Vidal, A. (2016). Lo físico en el teatro y el teatro físico. *Revista Nexus*, 20, 134-145. <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/issue/view/210>.
- García Faura, E. (2020, 19 de mayo). *Charla sobre el Bufón y la Comicidad: Entrevista junto a Julieta Daga* (Córdoba). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ody3MSBIRP4>.
- Hernando, V. (2018). El mimo teatral. *Teatro XXI*, 34, 51-57. <http://revistascientificas.flo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/5114>.
- Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Editorial INTeatro.
- Kann, S. (2016). *Taking back the technical: contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis* [tesis de maestría, Universidad de Utrecht]. Utrecht University Repository <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/339872>.
- Mauro, K. (2013). La Actuación Popular en el teatro occidental. *Pitágoras* 500, 3(2), 15-31. <https://doi.org/10.20396/pita.v3i2.8634720>.
- Kesselman, H. y Pavlovsky, E. (1996). *La multiplicación dramática*. Ediciones Ayllu.
- Moreira, C. (2015). *La commedia dell' arte, un teatro de artesanos. Guiños y guiones dell' arte para el actor*. Editorial INTeatro.
- Ponce de León, F. (2009). *Daniele Finzi Pasca: Teatro de la Caricia*. Ediciones FPH.
- Salvatierra Capdevila, C. (2006). *La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática* [tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. Repositorio TDX. <http://hdl.handle.net/10803/400762>.

Valenzuela, J. L. (2021). *Dramaturgia de la payasería: una mirada desde el nuevo materialismo* [seminario virtual]. Córdoba, Argentina.

Agustina Vargas Vieyra

Artista escénica, actriz cómica e iluminadora. Licenciada en Teatro (FA-UNC). Forma parte de la compañía Burdas desde el año 2018, grupo teatral que se dedica al Humor Físico y la Comicidad desde una perspectiva híbrida, territorial y popular. Se ha formado en actuación, payasería, dramaturgia, puesta en escena y gestión de proyectos artísticos. Ahora estudia poesía y *commedia dell' arte*. Participó de numerosos festivales nacionales e internacionales con sus últimas puestas en escena *Criollas, una subversión gaucha* y *Cabos Suelos*.



Como citar este artículo

Vargas Vieyra, A. (2022). Una comicidad criolla: la dramaturgia corporal en el Teatro Físico. *Sendas*, 5(1), 09-27. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/39499>.