



Cómicas y Criollas

La Dramaturgia Corporal en el Teatro Físico.

La Tríada Juego, Acción Cómica y Mirada Sensible.

Trabajo Final de Licenciatura
Agustina Vargas Vieyra
Asesora: Lic. Ana G. Yukelson

Universidad Nacional de Córdoba | Facultad de Artes
Departamento Académico de Teatro

2021

Cómicas y Criollas

La Dramaturgia Corporal en el Teatro Físico.

La Tríada Juego, Acción Cómica y Mirada Sensible

Trabajo Final de Licenciatura en Teatro

Orientación Técnica Actoral

Estudiante: Agustina Vargas Vieyra

Asesora: Lic. Ana G. Yukelson

Universidad Nacional de Córdoba - Facultad de Artes
Departamento Académico de Teatro

Diciembre de 2021

#25

1 junio 2021

[...] Escribo esto ya en casa bañada con el cuerpo cansado y una modorra tremenda, pero chocha de estar creando. El futuro pandémico es completamente incierto, crear en estos tiempos parece una guerra contra la incertidumbre y el derrumbe de lo que creemos infaltable: el encuentro físico, presencial. Hoy nos acordamos del proceso creativo de Cabos, esos momentos en los que estábamos en la nada misma. Pero al final siempre algo nos sorprende, ese momento en el que de repente los colores forman un cuadro y debajo de la piedra aparece un caballo tallado. Qué misterios anidan aquí entre estos gauchos malambrosos.

Casi que es gracioso, el mundo se prende fuego y nos juntamos a crear esto, juegos, arte, cultura. Creo que podemos hacer poesía en cualquier rancho. Construir nuestro espacio habitable entre tanta mierda. Todo se cae y aquí estamos.¹

¹ Diarios de Ensayos personal registrados por Agustina Vargas Vieyra durante el proceso creativo de la obra *Criollas, una subversión gaucha*.

Índice

Agradecimientos

Introducción	1
Parte I: Teatro Físico, hacia una Escena Híbrida	6
Cuerpos, Sudor y Movimiento Sobre el Teatro Físico	6
Las Vanguardias del Siglo XX Aportes para un Teatro Corporal	7
Escena Híbrida Dispositivo Estético y Ético	10
Humor Físico: una Alquimia Poética en el Teatro Físico	12
Sobre la Commedia dell' Arte	13
Poética Payasa	16
Bufones Una Poética Blasfema	18
Mimo Una Poética Corporal	19
Actuación Popular	
Parte II: La Tríada Juego, Acción Cómica y Mirada Sensible:	
la Dramaturgia Corporal en el Teatro Físico de Humor	20
Dinámicas del Goce El Juego	23
Juego, Imaginario e Improvisación	27
El juego en Relación al Acontecimiento Teatral	28
Acción Cómica Hacia un Humor Físico	30
Mirada Sensible La Poesía de lo Cotidiano	33
La Dramaturgia Corporal en el Teatro Físico de Humor	35
Relaciones Forma-Contenido	37
Estructuras y Escrituras	39
Agenciamiento y Entornos Materiales: Juego y Dramaturgia	42
Experiencia de la Risa	44
Parte III: Puesta en Escena. El Proceso Creativo de <i>Criollas, una subversión gaucha</i>	
Ensayos y Materialidades	49
Mito Gauchesco Textualidades y Narraciones	50

Más Cuerpos, Sudor y Movimiento Sobre los Entrenamientos	54
De Animalidades y Arquetipos Personajes Gauchescos	56
Ensamblés Diálogos con la Música y Coreografías	60
El Campo Tiempos y Espacios Dramáticos	61
Hallazgos y Dificultades	62
La Arena Gaucha Aspectos Técnicos de la Puesta en Escena	63
Chueca y Bolea Vestuarios y Caracterización	63
Empanada y Pastelito Una cuasi Bufonada	65
La Pulpería o Bienvenidxs a la Fiesta Universo Escenográfico	66
Folklóricxs Universo Sonoro	67
Al Atardecer Universo Lumínico	68
Conclusiones	
Cómicas Sobre el Proceso de Investigación	70
Criollas La Urgencia, la Diversión, lo Mítico	72
Referencias	
Anexo I: Selección de notas del Diario de Ensayos	76
Anexo II:	90
Equipo de trabajo	90
Planta escenográfica	90
Planta de iluminación	94
Sonido Requerimientos técnicos	95
Detalle de producción	95

Este trabajo de investigación y creación se sostiene por un equipo de
gigantes, gracias inmensas a todxs ellxs:
Caro S y Caro G, dos artistas enormes que son un monumento a la
amistad y la pasión, la triada más Burda y soñada.
Sin ellas absolutamente nada de esto hubiera sido posible.
A Fede e Inti que se lanzaron con mucho cariño
a este proceso de delirios creativos.
A mi familia, por todo su apoyo incondicional:
Joaco y Marian, Tomi el cebador de mates, José el escenógrafo,
Piqui y sus chipás, y la abu Dorita vestuarista.
Al Zurdo que nos convidó su patio y
los criollitos más ricos de Córdoba.
A Ale por compartir su mirada amorosa, sus lecturas y sus libros.
A Ana por todo el acompañamiento, los aprendizajes
y su inmensa labor como docente.
A Cone, Anto, Victor y José Luis por sus aportes generosos.
A mis amichas que son el afecto que me sostiene.
A la poesía, por dar vida.
A todxs lxs maestras, maestros y maestrxs
que han dejado un poquito de sí en cada une.
A la Universidad Nacional de Córdoba.
A la educación pública, laica y gratuita.
A toda la secuencia de posibilidades, decisiones, personas y afectos
que me llevaron a compartir este aquí y ahora.
A Urdapilleta, por el humor.
A la Agustina chiquita que eligió el teatro.
A Atahualpa Yupanqui,
que musicalizó todos los meses que llevó la escritura.

Introducción

El siguiente trabajo de investigación se presenta en el marco del Trabajo Final de grado de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El tema es la tríada juego, acción cómica y mirada sensible en la dramaturgia corporal en el Teatro Físico. 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.

La indagación realizada pretende ser un aporte de una nueva mirada sobre la composición en el Teatro Físico donde los lenguajes dialoguen a través de una escena híbrida y posibiliten la creación de nuevos universos poéticos. A partir de las técnicas cómicas del clown, commedia dell' arte, mimo y bufón, busco acercarme a un teatro de tinte popular, gestual y corporal. El interés del trabajo es suscitar reflexiones sobre los modos mixtos en la dramaturgia corporal del Teatro Físico en la escena local de la ciudad de Córdoba; de identidad híbrida atravesada por tradiciones heredadas y el bagaje teatral propio.

La obra producida como parte del desarrollo de investigación y creación se titula *Criollas, una subversión gaucha*. La misma nace del deseo de explorar la comicidad; un teatro de humor ambiguo en capas, superpuesto, grotesco, simpático y empático. Un teatro que desarma al yo y se convierte en un nosotrxs. Invoca a lo sagrado y a lo sacrílego. Y sobre todo, ríe. La obra surgió como fruto de ensayos, pruebas, diversiones e inquietudes dentro de este proceso creativo. *Criollas, una subversión gaucha* es una colaboración musical, teatral y dancística dirigida por Carolina Gallardo Hidalgo, actuada por Carolina Suárez Vieyra y Agustina Vargas Vieyra, y musicalizada por Inti Nahuel Algarbe y Federico Nahuel Chaves.

¿Qué nos Convoca? | Motivaciones y Antecedentes

El interés por el tema de investigación surge de la experiencia personal transitada en talleres y seminarios de Teatro Físico, más puntualmente de comedia y humor físico, como payasería, commedia dell' arte, mimo, comicidad, entre otros. Cada técnica tiene su propia poética, forma de codificación e historia, pero se relacionan a través de rasgos comunes como un lenguaje corporal y gestual expresivo, ritmo y acciones precisas, personajes arquetípicos y una cercanía con el público. Ciertas escuelas y maestrxs pretenden mantener una línea tradicional respecto a la metodología compositiva y el lenguaje de las técnicas. Sin embargo,

a la hora de llevarlas a cabo, es difícil no comenzar a integrarlas en una búsqueda estética propia. Es por ello que me pregunto cómo lograr una hibridación de las mismas 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.

Las inquietudes que iniciaron esta investigación tienen como antecedente directo, la obra *Cabos Suelos*² (2018), espectáculo creado en la cátedra de Producción III a cargo del Lic. Rodrigo Cuesta y la Dra. Daniela Martín. Junto con Carolina Suárez Vieyra y Carolina Gallardo Hidalgo, mismo equipo que lleva a cabo la producción escénica de esta investigación, nos adentramos en las técnicas de Humor Físico. El resultado es un espectáculo de humor ácido, crítico, que integra técnicas de bufón, payasería y humor físico. La característica que quizá llame más la atención es la falta total de elementos y escenografía, pues toda la obra se representa a través de acciones físicas, corporales, gestuales y técnicas de mimo. Dicha obra se planteó con la estructura de un espectáculo callejero por lo que la dramaturgia escénica se compone de distintos fragmentos o cuadros que pueden ser representados de forma separada.

Casos Cordobeses | Antecedentes de nuestro Territorio

La escena contemporánea se encuentra atravesada por propuestas donde se observa una apropiación poética de los códigos escénicos del Teatro Físico de Humor ya que las técnicas tradicionales dialogan con el bagaje teatral propio de nuestra ciudad creando puestas en escena híbridas de una identidad particular. En este sentido algunos antecedentes de espectáculos y personajes de la escena cordobesa de los últimos diez años que combinan

² *Cabos Suelos*, creación colectiva, estrenada en julio de 2018, con dirección de Carolina Gallardo Hidalgo. En escena: Carolina Suárez Vieyra 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. Los ensayos de dicha obra partieron del deseo de trabajar con el humor. Tanto actrices como directora hemos transitado una formación diversa dentro de la comedia física, por lo que compartimos un entrenamiento común. Carolina Gallardo Hidalgo además, ha trabajado muchos años como payasa callejera, por lo que sus aportes están atravesados por esta experiencia. Los ensayos partieron de la improvisación, el juego y la técnica payasa. Las tres participantes proponíamos temas e ideas disparadoras para probar escénicamente. El trabajo dramaturgico se realizó en conjunto como una creación colectiva. A lo largo del proceso, la obra fue variando, adquiriendo nuevas dimensiones, ya no utilizando una técnica en particular sino una mezcla híbrida atravesada por una doble dimensión de los personajes basada en las relaciones de poder opresor-oprimido/oprimido-opresor. Los personajes, Cabo Primero y Cabo, corresponden a la dinámica del dúo payaso Carablanca- Augusto, estructura propia de la payasería de circo y calle. En esta dinámica el Carablanca es el jefe, quién da órdenes, y Augusto corresponde al payaso tonto que continuamente malinterpreta las órdenes y genera el caos en la escena.

distintos códigos y lenguajes como payasería (en sus variantes de sala y de calle), bufón, máscaras y/o pantomima a mencionar son: *Máscaras, esconderse detrás* (2012)³ de Cristian “Teti” Cavo y Micaela Franchino, y *Pantaleone, sinfonía humana* (2017)⁴ de Pantaleone Teatro con dirección de Valentina Etchart Giachero. En ambas puestas se puede observar una apropiación de las máscaras de la *commedia dell’arte* y una reversión de la dramaturgia del personaje. Ya no es el arquetipo italiano del siglo XVI, sino la reinterpretación de dicho personaje en diálogo con nuestro espacio-tiempo –Córdoba en el siglo XXI–. En estas obras se reorganizan también los discursos críticos sociales que esas máscaras-personajes representan. Además, otros antecedentes son *Bufón* (2015)⁵ de Julieta Daga y Luciano Delprato, donde se pone en escena aquella contracara del poder que representa el bufón, también conocido como el payaso oscuro; *Mediasnoches payasas* (2008)⁶, espectáculo de payasxs con improvisaciones y música en vivo para público adulto, en el cual se genera un código que rompe con la idea clásica del payaso inocente, pues la cita es a la medianoche y se trabaja el humor ácido. Por último, quiero destacar a lxs artistas callejeros, en especial al *Circo de bolsillo* (2004)⁷, a cargo del payaso Lucho, quien realizaba su espectáculo itinerante tomando como escenario el Parque Sarmiento de nuestra ciudad. La dramaturgia escénica se basaba en la clásica tríada payasa Carablanca - Augusto - Anti-Augusto, junto con elementos propios del circo como gags, golpes, caídas y acrobacias.

Todas estas puestas en escena que aún permanecen realizando funciones, exceptuando al *Circo de bolsillo*, esbozan algunos procedimientos cómicos que nos llevan a indagar en la construcción de una poética de Humor Físico cordobés desde rasgos criollos, en términos de lo popular y territorial, a partir de dispositivos que elaboramos en la construcción de

³ *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.

⁴ *Pantaleone, sinfonía humana* (2017). En escena: Alejandro Ramos, Fabricio Cipolla, Joaquín Torres, Mercedes Coutsiere, Nadia Budini y Natalia Pardal. 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.

⁵ *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 Dramatúrgica: Marcos Cáceres. Producción general: María Paula Delprato. Co-producción con Documenta Escénicas.

⁶ *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, Carolina Vaca Narvaja. Músicos en vivo: Pablo Farias, Guillermo Villanueva.

⁷ *Circo de bolsillo* (2004). En escena: Ignacio Arias, Pablo Fernández, Luciano Desimone.

comicidad corporal.

Planteo del Problema

La centralidad del problema de la investigación reside en los modos de propiciar el diálogo de las técnicas nombradas para crear una dramaturgia corporal híbrida que articule los formatos tradicionales con los rasgos poéticos y cómicos de teatristas cordobeses. De esta manera distintos interrogantes complejizan los modos de potenciar la búsqueda personal y colectiva a partir de la apropiación de lenguajes y metodologías de las diferentes técnicas que forman parte del campo del Teatro Físico y gestual. El desarrollo de una poética que trascienda las formas preexistentes “de manual”, pues la idea de mantener sólo el aspecto tradicional de dichos códigos teatrales conlleva a una clausura que no permite dialogar con el propio bagaje cultural y social del teatro. Dado que la mayoría de las técnicas tienen un fuerte arraigo europeo, origen histórico de las mismas, es necesario hacerlas dialogar con nuestra propia identidad cultural teatral. Otro de los interrogantes es sobre la forma de trasladar los entrenamientos a la escena, y particularmente, sobre la creación dramática corporal.

El tema de esta investigación comprende la noción de lo cómico de las poéticas de Teatro Físico a partir de una búsqueda del humor escénico desde la gestualidad y corporalidad a través de la acción, el ritmo y recursos técnicos precisos. Proponemos esta búsqueda desde el juego como posibilitador creativo y territorio de placer/deseo. A partir de una ética del goce en la creación se da lugar al desarrollo de lo gestual-corporal y lo poético-sensible ya que prepara un terreno creativo, lúdico y gozoso de tensión/atención que deviene en cuerpos vivos/atentos. De este modo, se propone abordar la composición de una dramaturgia corporal desde el juego, la acción física cómica y la mirada sensible.

Un Recorrido por estas Páginas

El camino para la lectura del trabajo plantea un recorrido de preguntas e intercambios entre la experiencia personal/grupal en el entrenamiento y la escena, y las inquietudes académicas en torno al Teatro Físico. Junto con las lecturas de la bibliografía a las que se suman apuntes recogidos en charlas y seminarios, se llevaron a cabo más de setenta ensayos grupales registrados en un Diario de Ensayos personal que abarcan de marzo del año 2020 a

noviembre del año 2021. En el Anexo I se encuentra una selección pertinente de dichas notas de ensayos.

De lo general a lo particular, este camino está dividido en tres grandes partes. Comienza con aproximaciones a la definición de Teatro Físico, un recorrido histórico desde las representaciones populares de la *commedia dell'arte* del siglo XVI hasta la revalorización de dichas técnicas y la propuesta de un teatro corporal en las vanguardias del siglo XX. Algunos nombres que resonarán por estas páginas serán: Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau y Jacques Lecoq. Se propone también una mirada híbrida de la construcción escénica y un recorrido por las poéticas cómicas y corporales que comprenden a esta alquimia que llamo humor físico. La selección que aquí se realiza está orientada hacia la revalorización y reposicionamiento de un teatro de tintes populares. Es por esto que el apartado concluye con los aportes realizados por la investigadora Karina Mauro sobre actuación popular.

La parte II de este corpus desarrolla un análisis de los tres elementos que componen nuestra tríada: el juego, la acción cómica y la mirada sensible en relación con el proceso creativo de *Criollas, una subversión gaucha*. Estas categorías corresponden a lo lúdico, lo cómico y lo poético, respectivamente, aspectos claves para pensar la composición de una dramaturgia corporal en el Teatro Físico de Humor. A partir de allí indagamos en las relaciones de forma y contenido, los modos de llevar adelante la creación, las estructuras dramáticas y las tensiones en la escritura. Para finalizar, evoco la importancia de la experiencia de la risa y las dinámicas del humor.

La parte III de este trabajo corresponde al proceso de ensayos y a los aspectos técnicos finales de la puesta en escena, como instancia constitutiva de la investigación y creación.

El marco teórico y conceptual de la investigación recupera los estudios de la investigadora catalana Carmina Salvatierra Capdevila sobre la pedagogía de Jacques Lecoq; de las payasas y docentes de payasería Andrea Christiansen y Cristina Moreira; los aportes sobre comicidad de Nidia Vincent y Gonzalo Abril; la investigación sobre dramaturgias en el circo contemporáneo de Sebastian Kann; de dramaturgia en el teatro de mimo de Víctor Hernando; y la búsqueda escénica híbrida de Armando Collazos Vidal.

Parte I:

Teatro Físico: hacia una Escena Híbrida

... un teatro donde el juego físico del actor estuviera creando nuevos lenguajes más allá de las diferencias culturales, un teatro del gesto y de la imagen basado en un fondo poético común, que es también, para Lecoq, la base de un teatro popular, como lo fue en su momento la comedia del arte.

Carmina Salvatierra Capdevila (2006, p. 227)

Cuerpos, Sudor y Movimiento | Sobre el Teatro Físico

Todo comienza con el encuentro. Los ensayos. Nos preparamos, ponemos el cuerpo a tono, entrenamos. Necesitamos respuesta física, tono muscular. La preparación para un estado actoral, recién allí nos es permitido volver a jugar. Los cuerpos son nuestros lienzos. Si no resisto dos corridas en el juego de la mancha, no hay mancha, no hay juego. El entrenamiento es clave. Indagamos en el espacio en un estado de creación que requiere sudor y carnavalizar la escena. Pareciera que el sudor es un detalle, pero ese estado de músculos en tensión, la energía de los movimientos, la resistencia y el agotamiento físico, nos invita a reflexionar sobre el teatro que hacemos: un Teatro Físico.

Como todo campo de creación, es difícil llegar a una definición, porque “¿acaso no todo el teatro es físico?” (Salvatierra Capdevila, 2006, p.70), el acontecimiento es fundamentalmente corporal. Entonces, es necesario acotar este campo de estudio y arriesgar una definición, o al menos un acercamiento a la misma. En este sentido, podemos decir que 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 en dicha composición no entren en juego otros lenguajes y materialidades escénicas. Es más, al ser un territorio tan vasto podemos encontrar una amplia diversidad de propuestas escénicas que se enmarcan bajo el concepto de Teatro Físico.

Armando Collazos Vidal, profesor e investigador en Movimiento, en *Lo físico del teatro y el teatro físico* expone su interés en la deconstrucción de formas tradicionales del Teatro Físico en las nuevas miradas dramáticas que incluyen lo corporal y performático en la escena, tomando como eje el cuerpo como un elemento de representación autónomo. Las fronteras entre las disciplinas artísticas se funden, a lo teatral se suma, lo danzado, lo coreografiado, la danza teatro, el teatro danzado y tantas otras formas que pueden incluirse dentro del campo del Teatro Físico. Rescato principalmente esta perspectiva tanto por su visión híbrida de la escena como por el recorrido que realiza respecto a los estudios, de una escena donde el cuerpo es el centro de la dramaturgia escénica.

A continuación, un brevísimo recorrido histórico para comprender de dónde derivan los nuevos estudios del Teatro Físico.

Las Vanguardias del Siglo XX | Aportes para un Teatro Corporal

Para comprender los estudios actuales del Teatro Físico debemos remontarnos a las vanguardias del siglo XX que buscaban alejarse de un teatro psicologista, con predominio de la palabra donde el texto literario dominaba la creación escénica. Estas vanguardias renuevan toda la concepción de la puesta en escena y del cuerpo de lxs actantes. Tienen en común un entrenamiento corporal separado del proceso de creación, la puesta en práctica de laboratorios donde se investiga sobre la escena y la actuación desarrollando técnicas teatrales. Es importante pensar la red de influencias de estudios teatrales de dichas vanguardias como un tejido de relaciones entre la tradición, la herencia histórica y la constante búsqueda por lo nuevo. Pues así, nos encontramos ante un panorama de entramados que revisa las prácticas anteriores y co-crea con las prácticas contemporáneas; tales son los casos de:

“la *Rítmica* de Dalcroze; la *Pantomima* de Deburau; la *Super-Marioneta* de Craig; el *Sistema de Acciones Físicas* de Stanislavski; la *Biomecánica* de Meyerhold; el *Montaje de Atracciones* de Eisenstein; el *Gesto Psicológico* de Chejov; la *Ejercitación* de Copeau; el *Mimo Corporal* de Decroux; el *Teatro de la Crueldad* de Artaud; el *Análisis del Movimiento* de Laban; la *Danza Dramática* de Wigman; la *Commedia Dell’Arte* restaurada por Strehler, Bosso, Fo y Fava; el *Análisis de los Movimientos* de Lecoq; el *Teatro Pobre* de Grotowski; la *Danza-Teatro* de Bausch; hasta las versiones sobre *Antropología Teatral* de Barba, Zarrilli y

Schecher⁸.

Estas búsquedas teatrales tienen en común elementos corporales como el eje, la alineación, el uso del peso y sus variaciones en equilibrios y desequilibrios, desplazamientos, saltos, torsión, caídas y la calidad energética de los movimientos. La técnica es pensada como la base de la expresión corporal, una herramienta que da precisión y afina el cuerpo. Se trabaja desde el movimiento y la expresividad para dar lugar a lo emocional. Este camino de la técnica no tiene como fin directo realizar espectáculos sino preparar el cuerpo y adquirir materia prima para luego llevar a escena. Es más, muchos maestrxs, al final de su camino, se dedicaron más al entrenamiento y al laboratorio teatral que a realizar puestas en escena.

De las vanguardias, es importante destacar, tal como lo hace Dubatti (2008), los valiosos aportes de Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau y Jacques Lecoq, quienes retoman prácticas teatrales cómicas de siglos anteriores y desarrollan una nueva ética escénica ligada al teatro corporal. En cuanto a Meyerhold da especial importancia al juego corporal de lxs actantes y busca dentro de la comedia del arte, el circo y el kabuki japonés la influencia necesaria para desarrollar su laboratorio, y posteriormente, su método de entrenamiento y actuación llamado biomecánica. Su concepción musical de la escena ya nos habla de la importancia del ritmo, pues piensa al espectáculo como una composición con acentos, silencios, sostenidos, y una melodía que se hace carne. Es interesante la recuperación que realiza este director y teórico respecto a formas teatrales anteriores como la comedia del arte, ya nombrada, el teatro francés de siglo XVII (altamente influenciado por esta última), y el teatro español del siglo de oro. De estas formas teatrales toma al grotesco como una matriz de estilo para llevar adelante la dramaturgia y las técnicas de actuación de un actor rítmico. Recupera el tipo de teatro de feria ambulante, con contrastes, planos y cambios, que se armaba sobre tablados donde los artistas presentaban sus habilidades y comicidades. En el desarrollo de la Biomecánica, Meyerhold destaca como elemento fundamental la formación de un actor total que debía desarrollar una gama completa de técnicas circenses. Este actor total debía ser “comediante, acróbata, juglar, clown, prestidigitador, bailarín, con un sentido innato del ritmo y economía de movimientos” (Dubatti 2008, p 164).

⁸ Herrero, J. (2014) *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Diego Marín Librero Editor. En Collazos Vidal, A. (2016)

También en Francia, Copeau y, más tarde, Lecoq desarrollan una pedagogía en torno al entrenamiento corporal y el análisis de los movimientos. Este último, resulta de una significativa comprensión para realizar esta investigación.

Salvatierra Capdevila (2006) realiza un exhaustivo recorrido histórico de las influencias en la pedagogía teatral de Lecoq en su tesis doctoral. En ella señala como uno de los grandes antecedentes a Copeau, quien fundó en París el Théâtre du Vieux Colombier bajo una nueva concepción y ética en el arte. Su objetivo fue recuperar las formas dramáticas y reencontrar aquella poética de la *commedia dell'arte*, el teatro de Shakespeare, el teatro griego y el teatro de Molière. Incorporó el estudio del mimo corporal silencioso como una función pedagógica para ahondar en el análisis del cuerpo y el juego dramático. Es importante remarcar la importancia que Copeau otorgaba a la improvisación actoral y a la espontaneidad del juego. Esta idea de “jugar por jugar” (p. 106), nos recuerda la investigadora, recupera el juego infantil y la capacidad de imaginación para ejercitar unx actorx improvisadorx y creadorx. También suma en su pedagogía el uso de máscaras nobles (aquellas que no tienen expresión; luego Lecoq la llamará máscara neutra) que permiten a lx actorx focalizarse en el trabajo corporal y en las acciones, dejando la expresividad del rostro bajo la máscara. Todos estos elementos, el juego, el mimo corporal y las máscaras, son luego tomados por Lecoq como parte del *Viaje* que propone en su pedagogía.

Lecoq transita veinte años de formación sumando distintas experiencias artísticas que lo llevan a desarrollar su propio plan de formación de dos años. En ese tránsito estudia el movimiento, primero a través de prácticas deportivas y actividad física, y luego en el teatro con Jean Dasté. Continúa con los estudios en mimo y la máscara de Copeau, y *comedia dell'arte* en Italia de la mano de Amleto Sartori. Finalmente, indaga en el coro y la tragedia antigua, la música, la orquesta, el ballet y las coreografías dramáticas. Este recorrido relaciona y pone en diálogo diferentes expresiones artísticas con el objetivo de preparar al cuerpo para “inventar un nuevo teatro” en palabras de Lecoq (Salvatierra Capdevila 2006, p. 226). Es así como define un *Viaje* pedagógico en su escuela, transitando los cinco territorios dramáticos principales a partir de los cuales se generan otros: el melodrama (los grandes sentimientos), la *comedia del arte* (la *comedia humana*), los bufones (de lo grotesco al misterio), la tragedia (el coro y el héroe), y el clown (el burlesco y el absurdo).

Lecoq (2012) pone de manifiesto los motivos de su búsqueda poética y su relación con la creación teatral a partir del análisis y la comprensión de los movimientos. Se sostiene

sobre tres grandes pilares que proponen una ética teatral: la observación de la vida y sus movimientos, la mirada del poeta y el placer de crear. En este sentido, no es casual que estos pilares tengan una relación cuasi directa con la tríada que se propone en esta investigación: la acción cómica, el placer de crear desde el juego y la mirada sensible o poética.

Llegamos al final de este breve recorrido histórico de antecedentes pedagógicos y sus aportes para el desarrollo de nuevas técnicas para los estudios de un teatro corporal. No hay duda de que todos ellos resultan de un valor significativo; sin embargo cabe destacar la permanencia de cierta rigidez en las investigaciones y propuestas. Rigidez observada en planteos técnicos y éticos alrededor de la figura del artista y el arte teatral. Se trata de ciertos límites respecto al entrenamiento y las técnicas teatrales que definen un lenguaje cada vez más cerrado y una forma “correcta” de llevarlo a cabo. Lo cerrado de la técnica no permite lugar a lo emergente o aquello que queda por fuera del control escénico. Como dice Salvatierra Capdevila “el análisis del movimiento corporal, si se limita a un mero proceso técnico, se vuelve estéril” (2006, p. 442).

Lo expuesto permite pensar a la técnica como un entrenamiento constante que prepara y se encuentra disponible para la escena, y resulta contrario a la escena como una demostración de la técnica. Es por ello que la propuesta de esta investigación es encontrar una mirada que articule elementos poéticos-estéticos de diferentes técnicas teatrales de modo híbrido, estableciendo un diálogo entre las formas tradicionales, las influencias europeas y el bagaje teatral propio de una poética cordobesa. Se trata de develar nuevos procesos dramáticos donde el entrenamiento y la técnica permitan otra disponibilidad para crear en escena, tomando distintas herramientas para un cuerpo maleable que desarrolle un lenguaje singular, que se revea, siga creando, modificándose, permeable y mutable a la vez.

Escena Híbrida | Dispositivo Estético y Ético

Julietta 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, 19 de mayo de 2020). Esta afirmación nos lleva a reflexionar sobre los modos éticos y estéticos de producción, formación y circulación teatral. En este sentido, *Criollas, una subversión gaucha* está atravesada por una territorialidad particular, imaginarios locales y poéticas propias.

En la escena cordobesa hay múltiples ejemplos que ponen en juego constantemente los límites entre disciplinas artísticas que comienzan a mezclarse, fusionarse, donde el bagaje propio cultural e histórico de las poéticas entran en juego con la tradición de técnicas teatrales aprehendidas-heredadas-reformuladas. En la Introducción he mencionado puestas en escena que toman arquetipos, sistematizados de técnicas teatrales europeas como la *commedia dell'arte*, y los hacen dialogar con arquetipos de nuestra propia historia latinoamericana y cordobesa. La permeabilidad al diálogo nos hace entrar en crisis respecto a las definiciones. Por ejemplo ante la afirmación, “hay que crear nuevos lenguajes”, de Lecoq⁹, pienso que esa dirección nos lleva intrínsecamente a pensar en una construcción híbrida de los lenguajes escénicos.

Un aspecto importante del problema de esta investigación se encuentra en los modos de lograr una hibridación de técnicas y estéticas teatrales para poner en escena un nuevo dispositivo dramático que articule los procedimientos escénicos de las mismas. En este sentido, autores como Victor Hernando¹⁰ (2019) y Collazos Vidal (2016) nombran en sus investigaciones la presencia de una hibridez en el campo de las expresiones artísticas como producto de nuevas búsquedas; ambos coinciden que nos encontramos ante una nueva escena.

Por su parte Hernando, propone la noción de “campo pantomímico” para abarcar distintas disciplinas de acción como el teatro físico, el teatro corporal, el mimo y la pantomima. Incluye en su objeto de estudio una dimensión heterogénea y mixturada en la composición pantomímica. En el caso de Collazos Vidal pone de manifiesto la transversalidad en las creaciones escénicas al afirmar que “las técnicas como los estilos se yuxtaponen, se suceden y se superponen” (2016, p. 141) desechando así la idea de un formato tradicional e inamovible. Siguiendo con la misma línea propone “generar un repertorio que debe estar disponible para reformularlo y redireccionarlo” (p. 142) con lo cual hace pensar para la presente indagación, en un entrenamiento variado y en adquirir herramientas escénicas de diferentes lenguajes (teatrales, danza, circo, visuales, etc.) que podamos tener disponibles a la hora de crear. Mientras más repleto nuestro baúl de experiencias y herramientas, más opciones y riqueza en los procesos creativos. El repertorio que nombra

⁹ En Carmina Salvatierra Capdevila (2006), p.227.

¹⁰ Docente e investigador teatral. Se dedica al estudio del Mimo en Argentina, siendo uno de los mayores referentes del mismo en el país. Fundador y editor de la revista *Movimimo* y coordinador del Área de Investigaciones en Mimo en el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Collazos Vidal está compuesto por la diversidad de entrenamientos, de allí la importancia de diversificar y aprehender herramientas y experiencias que podamos aplicar para crear nuevos mundos. Del mismo modo, el autor sugiere que las técnicas y estilos puedan estar al servicio de una creación escénica de manera flexible y adaptable (p. 142).

A la hora de poner el cuerpo en escena afloran todos los elementos que hemos tomado en nuestro camino y dialogan con las otras corporalidades y sus bagajes. Así lxs sujetos de la creación aportan desde su propia historia de aprendizajes para una misma escena, conjugando saberes y descubriendo en la práctica una mixtura de combinaciones. Dicha mixtura transita entre el entrenamiento previo y las búsquedas escénicas propias insertas en un contexto local, por lo cual devienen -es de esperar- en nuevas estéticas. En nuestros ensayos de *Criollas, una subversión gaucha* se conjugaron la danza, la comedia física, la payasería, el clown de circo, el clown de calle, el grotresco, la bufonería, la comedia del arte, yoga, danza contemporánea, entrenamiento aeróbico, el humor, violencia física cómica y las experiencias escénicas previas. Experimentamos desde diversas disciplinas y así se diluyeron las fronteras; ya no podemos distinguir una técnica de la otra y, al mismo tiempo, las vemos a todas porque allí están, sucediendo juntas. Coincido con el investigador colombiano en que “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 dramáticas donde de manera autónoma se pueda referir a lo corporal, lo físico y lo performativo” (Collazos Vidal 2016, p. 142). Se trata de imaginar nuevos lenguajes, rehabilitar las tradiciones, actualizarlas, para ir más allá de las fronteras y realizar combinaciones nuevas de elementos. Casualmente, esa también es una de las características del humor, la sorpresa de las nuevas combinaciones. Así, encontramos en nuestra investigación un modo de hablar sobre lo que nos ocurre hoy, aquí, en esta partecita teatral del mundo.

En el siguiente apartado se desarrolla el *Humor Físico* y la articulación entre diversas técnicas y poéticas corporales para crear un lenguaje humorístico y sensible como construcción vinculante del Teatro Físico.

Humor Físico: una Alquimia Poética en el Teatro Físico

El melodrama nos lleva hacia los grandes sentimientos, hacia el

sentido de la justicia. En la comedia del arte descubrimos la comedia humana, los pequeños arreglos, la trampa, el hambre, el deseo, la urgencia de vivir. Los bufones caricaturizan al mundo tal como es, sacan a la luz la cara grotesca del poder, de las jerarquías. La tragedia evoca el gran canto del pueblo, el destino del héroe. [...] Por último el clown tiene la libertad de hacer reír mostrándose tal cual es en su soledad.

Jacques Lecoq (Salvatierra Capdevila, 2006, p.203)

Un aspecto central y específico de esta investigación es la creación de una dramaturgia escénica corporal y cómica a partir de técnicas de Teatro Físico; alquimia poética que llamaremos humor físico¹¹. Así, 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. Es importante comprender al humor físico como una articulación entre elementos técnicos, poéticos y estéticos del Teatro Físico que tomamos para el entrenamiento y la composición escénica. Este entrecruce de procedimientos híbridos, el “baúl de experiencias” de aportes técnicos, es lo que opera a la hora de la composición escénica.

A continuación se sistematizan los aportes de esos procedimientos a partir de estudios de artistas e investigadorxs latinoamericanxs contemporáneos, recorriendo desde la estructura dramática en la *commedia dell'arte* y sus personajes arquetípicos, la relación con el público y la sensibilidad payasa, el humor oscuro y lo escatológico en la bufonería, hasta la calidad rítmica y precisa de las acciones mimadas y la pantomima. Cabe destacar que cada una de estas técnicas y estéticas son un mundo en sí mismas, por ello tomaremos sólo aspectos de relevancia para esta investigación.

Sobre la Commedia dell'Arte

La risa debía ser como la sal para el guiso

Pier Maria Cecchini (Moreira, 2015, p.17)

¹¹ Comúnmente se relaciona al Humor Físico o Comedia Física con los *slapsticks* popularmente conocidos por los medios cinematográficos o dibujos animados, sin embargo en esta investigación se realiza una propuesta contemporánea y de la mano de las artes escénicas.

A partir de los estudios realizados por la docente y maestra de clown Cristina Moreira (2015) podemos tomar algunos aportes significativos que mucho tienen que ver con la búsqueda escénica y actoral que se propone en esta investigación, pues, como ya nombré al hablar de las vanguardias teatrales del siglo XX, la *commedia dell'arte* trasciende fronteras y épocas, constituyéndose en una de las bases para referirse a la fisicalidad, gestualidad y ritmo en la escena cómica. Una de sus características principales es el uso de medias máscaras expresivas que acompañan la gestualidad icónica de un personaje arquetípico, representando tipos sociales de la época. En la escena conviven distintos rangos sociales divididos entre aquellos que poseen un cargo, dinero o propiedad, y los criados (*zannis*) que intentan ganarse la moneda diaria. Es por estos rasgos sociales y la urgencia de sus personajes que se la considera la "comedia humana". Entre los personajes encontramos las grandes máscaras: Capitano, Pantaleone, Dottore, y los *zannis* Arlequino y Brighella. Además, se encuentran otros *zannis* de máscaras menores y algunos personajes sin máscaras que representan a los enamorados Isabella y Horacio, y a Colombina, criada de Isabella. De esta división de personajes es importante destacar la estructura jerárquica donde cada uno se posiciona. Las grandes divisiones entre quienes poseen poder político, científico, comercial y monetario, y aquellos que no poseen dominio de tierras ni tienen bienes propios. Estos últimos son quienes trabajan para los propietarios procurándose la moneda y el pan diario; los corre la urgencia por el hambre. Asimismo, por tratarse de una comedia, todos los personajes poseen características contrapuestas o doble facetas, pues el rico es avaro y miente pero sufre de soledad, el poderoso es cobarde o tonto, el sabio es ignorante, y el pobre es ingenioso y hábil. La posición social de los personajes define su corporalidad y modo de andar como así también su lenguaje y parlamentos. Los *zannis* cumplen la función de cómicos con sus gestos acrobáticos y equivocaciones.

La *commedia dell'arte* es una enérgica manifestación del cuerpo en escena, con constantes entradas y salidas de personajes, de gran gestualidad y fisicalidad donde se trabaja en términos de acción-reacción manteniendo un ritmo casi musical. Como sugiere Moreira (2015) dichos espectáculos representaban el carácter festivo, carnalesco y de diversión, oponiéndose al teatro medieval litúrgico y religioso. Su manifestación era el resultado de un entretenimiento popular y audaz dirigido al público de la feria, que ponía en escena una comedia ingeniosa exuberante en acciones y vestuario, cuya finalidad era divertir al público.

Los arquetipos sociales de los personajes permitía reírse del poder, tanto político como religioso, a la vez que las personas del pueblo se veían reflejados en ellos. El efecto esperado era promover la emancipación del hecho teatral respecto de las estructuras de poder de su época.

Al ser una representación al aire libre, en formato de lo que podemos acertadamente llamar teatro callejero, el público era convocado desde el mismo hecho teatral, y en tal caso los comediantes debían saber cómo llamar la atención y mantenerla durante todo el espectáculo.

Tanto los arquetipos sociales en sus contraposiciones poder/criado y propiedad privada/urgencia de la moneda diaria, como el carácter festivo y popular de la representación escénica son fundamentales en la composición escénica de esta investigación. Las características de actitudes corporales, ritmo, efectos cómicos, muecas y acciones mimadas forman parte de la base de lo que llamamos humor físico.

En cuanto a los modos dramáticos tradicionales de las puestas en escena de la *commedia dell'arte*, como se sabe, se basan en la improvisación, al igual que hoy podemos reconocer este procedimiento en forma frecuente en las creaciones del teatro cordobés, aspecto que permite adentrarse en la problemática de la escritura textual de una dramaturgia corporal. ¿De qué modos se registran estos hechos escénicos fundamentalmente corporales?; ¿Cómo se captura el movimiento, el ritmo, las coreografías y los juegos corporales para ser nombrados y plasmados en papel o realizar una puesta en página de ellos?

La creación dramática en la *commedia dell'arte* se sostenía de tres instrumentos de escritura: el cañamazo o *canovaccio*, el *zibaldone* y el *lazzi*. El *canovaccio* corresponde a los bocetos del argumento a representar. Es una especie de trama o esquema de la acción teatral donde se distinguían los momentos, la entrada y salida de los personajes, los cruces y acciones que conforman la trama del conflicto. En otras palabras, era un relato en prosa sobre la fábula a representar y una descripción de las situaciones de los personajes. A partir de este texto se comenzaba a improvisar. El *zibaldone*, por otro lado, era un cuaderno o diario personal de pensamientos, ideas y acciones de cada personaje. Se tomaba nota de posibles diálogos, objetos que podían utilizar, poemas, incluso dibujo de *lazzis* (juegos físicos) que el personaje podía llevar a cabo. Funcionaba a modo de esquema del juego teatral, como un guión interno que ayudaba a no perder el ritmo en la escena. Por último, el *lazzi* o lazo, eran breves actos plenamente físicos y corporales que buscaban la risa inmediata con un efecto

puramente cómico. Eran llevadas a cabo por los *zannis* (criados) y se utilizaban como lazo -de allí su nombre- para unir dos partes de la trama que quedaban aisladas o discontinuadas. Se trataba de secuencias coreografiadas, de juego físico y gestual, donde se utilizaban acrobacias, eficaces efectos cómicos, pantomima y *grammelot* (imitación del sentido del lenguaje por musicalidad, una especie de lengua negra).

Estos modos de registros mencionados son similares al trabajo dramático que llevamos a cabo en nuestras prácticas de composición escénica actualmente: acordar la trama y la cualidad de los personajes, llevar un diario personal de ensayos con bocetos e ideas, y sobre todo, el concepto de *lazzi* que, tal como veremos más adelante, tiene un desarrollo importante dentro de la estructura dramática de *Criollas, una subversión gaucha* para encuadrar el juego físico, que muchas veces liga escenas desencontradas¹².

Poética Payasa

Hablar de payasería es hablar de una manera distinta de mirar al mundo y presentarse en la escena. Se construye desde la sensibilidad y desde una relación armónica con el fracaso, pues el error en la escena es un regalo que permite jugar con lo inesperado. Al estar disponibles a lo imprevisto, a la posibilidad de fracasar, lxs payasxs crean desde una doble dimensión: entre lo pautado y lo emergente.

El trabajo payaso se define por la relación de complicidad con el público; es un diálogo directo y situado que toma elementos de los espectadores en forma particular para integrarlos a la escena. De ahí que lxs payasxs pueden comentar, hacer observaciones y generar material escénico a partir de lo que se encuentra presente metateatralizando su personaje payasx, el entorno escénico e incluso a sí mismx como persona actuante. Y, ante todo temor, pueden hacer participar al público en la escena. La improvisación *in situ* es una de los procedimientos claves de la payasería. Una escucha atenta a unx mismx, a la escena y a lxs espectadores.

En una entrevista al Circo de Bolsillo los payasos exponen:

¹² En la obra *Cabos Suelto* (2018), antecedente de esta investigación, los juegos físicos que podemos llamar “lazzi” eran puramente corporales y causaban un efecto cómico inmediato en el público, funcionando también como intermedios entre una escena y otra. Estos “lazzi” se marcaban puntillosamente de manera rítmica y precisa, para causar el efecto esperado.

La posibilidad de encontrarse con imprevistos está latente en cada función. ‘Uno sabe hasta dónde meter el dedo en la llaga, te vas dando cuenta si ofendiste al pelado que tiene un trauma con su cabellera, por ejemplo. Hay que encontrar un equilibrio’, explica Juan. ‘Tenemos la ventaja de ser payasos. Nunca nadie se ofendió, pasan cosas, como que se mete un borracho, pero son experiencias que aprendés a manejar’, amplía Lucho (Rojas, 17 de mayo de 2009).

Lo expresado por los payasos de este grupo de Córdoba coloca al imprevisto en un lugar de tensión permanente, pues al cambiar de público constantemente se actualiza el material en potencia para la escena.

El teatro callejero requiere estrategias de atracción y retención de público que permitan captar la atención de posibles espectadores entre el tumulto del movimiento diario, por lo que las propuestas payasas en este contexto tienen otra cualidad de ritmo y corporalidad distintas a las propuestas escénicas en salas teatrales. El armado del ruedo y el llamado de atención requieren de colores llamativos, música, y un mayor grado de espectacularidad. Contrario a la payasería de sala que puede capturar y crear desde el silencio, conectándose con los movimientos minuciosos, pequeños, más ligados al mimo y la pantomima. Diferentes calidades para diferentes contextos.

Históricamente, lxs payasxs de circo realizaban sus rutinas cómicas a partir de la tríada payasa: Carablanca, Augusto y Anti Augusto. Estas tipificaciones cómicas se relacionan entre sí a partir de los arquetipos, dentro de los cuales los payasos creaban sus juegos escénicos. Similar a lo que ocurría con los personajes *zannis* de la *commedia dell’arte*, en especial Brighella, Pierrot y Arlequino; una herencia del devenir histórico. Asimismo, realizaban juegos físicos, golpes y caídas, acrobacias y música. En este caso, el payaso Carablanca es sofisticado, elegante, poeta; mientras que el Augusto tipifica a su contrario: bruto, tosco, de movimientos torpes, quien a su vez se acompaña del Anti Augusto, el payaso inocente que mal entiende todo. En general la escena cómica se sostenía de los intentos de Augusto y Anti Augusto por realizar las pretensiones del Carablanca. Nunca nada salía bien y el público reía. Esta clásica tríada payasa sigue utilizándose sobre todo en espectáculos callejeros porque otorga una estructura sobre la cual lxs payasxs pueden improvisar y mantener la escena con el condimento de los imprevistos propios de la calle.

La payasería contemporánea propone una mirada sensible, poética: la mirada de unx

niñx que con inocencia descubre el mundo y se percata de su vulnerabilidad. La payasa Andrea Christiansen habla de una “poesía de lo cotidiano” (2009) pues lx payasx se ríe de sí mismx, apela a la ternura y se descubre como símbolo de la soledad. Es tal la diversidad de poéticas payasas como payasxs hay en el mundo. Cada escuela propone una técnica y cada payasx hace su revisión y su camino poético.

Para la investigación consideramos que la payasería es fundamental para adquirir herramientas de actuación y noción de manejo del entorno. Después de todo, a cada payasx su payasería.

Bufones | Una Poética Blasfema

Entretenimiento de reyes y cortes, los bufones de cuerpo deforme y decires tanto blasfemos como líricos, son la contracara de la luminosidad ingenua de la payasería. Sin temor a perder su cabeza, el bufón corre el riesgo de decir todo lo que quiere decir. Todo está dicho y al mismo tiempo todo está por decirse. Los límites de la bufonería son difusos; sin embargo podemos captar algunas características y diferenciarlo de su contracara payasa. En este sentido los procedimientos técnicos para la construcción bufonesca son extremadamente animales, cercana a la bestialidad, contiene la parte oscura del discurso. Los bufones ponen en cuestionamiento las verdades absolutas, y al respecto sostiene Julieta Daga “se pone en problemas y pone en problemas al espectador; no sabés de qué lado está” (García Faura, 19 de mayo de 2020).

El bufón incomoda. Tanto desde su discurso como desde su corporalidad y gestualidad. Se burla del poder pulsando los límites para luego retomar el cariño y seducir al público con empatía. Daga nombra este mecanismo dramático como “violencia poética” (García Faura, 19 de mayo de 2020), diferente a la agresividad, pulsando incluso los límites en el humor -bordeando la ironía y el humor negro-. Y es aquí donde radica la mayor diferencia con la payasería, pues la construcción payasa se traza desde la inocencia y sensibilidad. Sin embargo, y como temática eje de esta investigación, sostenemos los espacios de hibridación. Así la bufonería y la payasería mezclan procedimientos. Se está ante payasxs bufonescxs, con mayor cercanía a los placeres terrenales y a la carnalidad de los cuerpos. Una carnavalización de la escena da lugar a un clown-bufón o bufón-clown,

sexualizadx, carnalizadx, social, sensible y cómicx.

Mimo | Una Poética Corporal

El teatro corporal del Mimo, como propone Hernando (2018) trata de una composición visual a partir de un lenguaje corporal con elementos espaciales y plástico-cinéticos: cuerpos en movimiento, acciones, micro-acciones, gestos, dinámicas de movimiento y su relación con el tiempo y la energía. Es interesante la postura de este autor, al asociar estos nuevos estudios del mimo y el campo pantomímico a la acción física más que a un mimo de ilusión y destreza. En este sentido, propone hablar de una modulación dinámica de la acción como “el interjuego del flujo, el peso, la actitud, la respiración y la tensión muscular en un entramado de situaciones dramáticas” (2018, p. 52). La composición dramática se sostiene desde un discurso que se hace físico. Es allí donde radica la importancia del mimo -y este campo pantomímico del que habla Hernando (2019)- en un teatro que se funda en la acción física como medio expresivo y comunicativo. La forma (aspecto formal de la acción) cobra sentido en un entramado de significantes que se materializan en un relato corporal. El autor habla de una poética corporal al referirse a la manera de vincular el discurso poético que reside en la corporalidad con la materia narrativa, construyendo una estructura dramática fundamentalmente corporal.

Tanto Lecoq como Hernando no disocian la palabra y el gesto en el teatro de mimo, pues consideran que ambos lenguajes forman parte de un mismo acontecimiento. La palabra es a la vez un gesto (Salvatierra Capdevila 2006, p. 462). Esta posición diversifica las prácticas de mimo, ya que en el imaginario popular prevalecen aquellas que trabajan desde el mutismo. Lecoq en su pedagogía plantea la noción de acciones mimadas como un acto propio de la infancia que juega a sentir lo imaginario: “el teatro es un juego que mantiene vivo este acontecimiento” (Salvatierra Capdevila 2006, p. 453).

El mimismo es la búsqueda de la dinámica interna del sentido de la acción, diferente al concepto de imitación de la forma, pues en las acciones mimadas entra en juego otra comprensión del movimiento desde la totalidad del cuerpo. Es un trabajo más profundo que necesita de un cuerpo atento, predispuesto al juego de mimar, tonicidad en los músculos, pesos, resistencias, lugar en el espacio, contracción y expansión del tiempo. No es lo mismo jugar al básquet con una pelota liviana que con una pesada; tampoco es lo mismo hacerlo con

una pelota mimada. Las diferencias entre una y otra serán determinadas por la calidad impresa en esos movimientos, el tiempo de caída de cada una de esas pelotas y la energía necesaria para embocarlas en el aro. Definitivamente, no es lo mismo que sólo se esté imitando una pelota a que todo el cuerpo esté jugando de verdad ese partido de básquet mimado.

Actuación Popular

Para concluir esta primera parte dedicada al Teatro Físico y las articulaciones entre técnicas y poéticas hacia una escena híbrida, considero importante reflexionar sobre los procedimientos actorales en el teatro popular dado que las escenificaciones de las técnicas abordadas tienen una verdadera cercanía con el público y lo público.

Julietta Infantino (2014) propone que pensar lo “popular” es pensar en disputas entre espacios legitimados para la cultura y la tensión entre formas de producir artísticas, laborales e ideológicas. En ese sentido, los distintos formatos que presenta la actividad artística se encuentran atravesados por la interacción de la política, la cultura y la economía con un entramado complejo y diverso de agentes. En este mismo sentido podemos observar como Mauro (2013) reflexiona sobre los mecanismos escénicos que definen a este tipo de prácticas. En primer lugar destaca la relación directa entre actuantes y espectadorxs, no sólo porque en ella se sostiene desde la mirada, sino también por las constantes respuestas de risa y aplausos. Se trata de una relación explícita. Hay una doble dimensión de mirar-ser mirado que se encuentra expuesta y se pone de manifiesto en ambas partes (actuantes-expectadorxs) a través de intercambios directos. A tal punto ocurre esto, que la escena puede continuar entre el público, con participación de espectadorxs en escena o a través de comentarios individuales, entre otras formas. La autora toma el enfoque de Mijaíl Bajtín al usar la categoría de “carnavalización”, en ella la relación entre la cultura popular y dominante se da vinculada al carnaval puesto que, “la cultura popular subvierte las jerarquías establecidas y expone a la cultura oficial como no cerrada ni definitiva” (2013, p.18). Entonces la carnavalización tiene que ver tanto con las dinámicas de goce, desde donde se construye la escena como así también, con el humor del cual está dotada.

Una forma de presentación de la carnavalización es a través del procedimiento de parodización, donde se produce la confrontación del orden dominante con lo bajo: la

degradación de lo sublime mediante la risa —aquella experiencia del humor—, la subversión de las jerarquías, la caracterización del cuerpo grotesco, entre otros. Respecto a este último punto, Mauro señala procedimientos escénicos como la artificiosidad, la deformación, los contrastes, la imitación o caricatura de tipos, los movimientos excesivos, exaltación de partes del cuerpo, groserías, y podemos agregar elementos asociados a lo escatológico y sexual. Todos atributos de la humorización.

Los espectáculos que tienen participación en el espacio público tienen la necesidad de “ir hacia” el público, como dice la autora, de llamar la atención de espectadorxs. Ya hemos nombrado en la *commedia dell’ arte* y la payasería callejera distintas estrategias que la actuación requiere para emplazar un dispositivo escénico que interrumpa la cotidianeidad de la calle y atraer a su público potencial.

Respecto de la innovación y la tradición, hechos que nos competen teniendo en cuenta la propuesta de hibridación de las técnicas cómicas, la autora habla del vínculo entre la tradición o “escuela”, es decir el vínculo con las actuaciones del pasado, relacionándose con la innovación no desde la búsqueda de un procedimiento original sino de la inclusión de lo conocido en un contexto siempre nuevo y cambiante. “La Actuación Popular¹³ se produce así ‘entre’ los procedimientos, en el aquí y ahora que constituye el entramado entre tiempo y espacio.” (2013, p. 26). Podemos hablar de una constante actualización de dichos procedimientos para una nueva escena, pues lo público, lo popular, se encuentra en constante movimiento.

Los procedimientos actorales aquí nombrados nos llevan a una posición política respecto del teatro y a la diversidad de públicos, encuentros y reflexiones. Lo artístico se vuelve posible de ser compartido en el más remoto de los escenarios, calles, plazas, salas, rincones, siendo parte del espacio público. Cuerpos carnavalizados que se comparten desde la risa enriqueciendo experiencias tanto personales como colectivas.

Ahora que hemos podido acercarnos a una definición de un Teatro Físico de características híbridas, popular, creado desde diversas técnicas teatrales que entran en diálogo en una escena cómica, apelando al humor físico, podemos abordar el siguiente capítulo donde nos centraremos en la composición del mismo. Una dramaturgia corporal que se crea a partir de la tríada entre lo lúdico, lo cómico y lo sensible.

¹³ En mayúsculas en el original.

Parte II:
La Tríada Juego, Acción Cómica y Mirada Sensible:
la Dramaturgia Corporal en el Teatro Físico de Humor

*The spirit of invention is the spirit of play*¹⁴

Ralph Yarrow

*Es impredecible, de ahí la incerteza, el riesgo, el
placer, su ligereza, la sorpresa y su fascinación,
atributos todos del juego.*

Salvatierra Capdevila (2006, p.277)

En los ensayos todo es potencia y descubrimiento. Son impredecibles. El humor, es impredecible. Me sorprende ese espacio en los ensayos que se llena por completo por movimientos, la gracia, la risa, los cuerpos en estado lúdico y siempre el encuentro con la pregunta de cómo empezar, por dónde, hacia dónde vamos. Tomo nota de todo. Ponemos el cuerpo en juego y al juego le ponemos el cuerpo. Parece un trabalenguas, pero el juego, el acto de crear y el humor están íntimamente relacionados. Se potencian y se permiten imaginar más allá de lo existente.

A partir de la disponibilidad de procedimientos y técnicas en la alquimia poética que llamamos humor físico y teniendo en cuenta los mecanismos escénicos de la actuación popular, es que haré hincapié en la composición escénica.

En esta Parte II busco ponerle palabras y analizar eso que sucede en los ensayos. Una forma de indagar sobre las relaciones y el proceso material que surge entre el juego como espacio lúdico posibilitador, las acciones físicas cómicas y la mirada sensible para crear una dramaturgia corporal en el Teatro Físico de Humor. Por esta razón, he decidido acompañar las reflexiones de indagación con notas del Diario de ensayos personal anexadas al final de esta investigación, que materializan el proceso creativo y la búsqueda escénica de *Criollas, una subversión gaucha*. Dichas notas comienzan el 4 de marzo de 2020, primer ensayo grupal, y

¹⁴ Ralph Yarrow en el posfacio de Chamberlain, Yarrow (ed.) *Jacques Lecoq and the British Theatre*; en Carmina Salvatierra Capdevila (2006).

dice así: “El puntapié inicial es el deseo. Y el juego. Y el deseo de jugar...”

Dinámicas del Goce | El Juego

Salvatierra Capdevila (2006) dedica un capítulo de su investigación al análisis del juego en la práctica de la enseñanza en la escuela de Lecoq. Allí realiza una observación a partir de la definición de teatro de Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* y cómo desde el lenguaje mismo se deja entrever en la concepción del término “teatro, obra, actuar” la incidencia de la dimensión lúdica que existe en el concepto de representación. En inglés la palabra *play* tiene la doble acepción de obra teatral y jugar, del mismo modo sucede en alemán con la palabra *spielen*. *A play* es una obra y *to play* es el verbo jugar. *Play a role* es exactamente actuar/jugar un personaje. En este sentido, el término incluye una doble dimensión de acción y de juego. ¿Y qué sucede con nuestra concepción de los términos jugar y actuar? ¿Cómo abordamos esa relación? La autora propone que el juego se establece como un puente entre lo real y lo imaginario. El mismo posee múltiples direcciones: tanto como principio dinámico y energía de intercambio entre sus participantes, como así también un medio para crear nuevas relaciones entre cuerpo, acciones y palabras. Se presenta en una doble asociación entre libertad y condicionantes ya que el juego posee reglas que no pueden romperse (el famoso “si perdés, morís”), colocando límites precisos dentro de los cuales todo es válido, incluso aquello que aún no existe o no conocemos, pues amplía al mundo en una potencia a crear. Todo es posible a través del juego. Éste se coloca como una base creativa y posibilitadora de mundos, no sólo por el constante estado lúdico del descubrimiento creativo sino también, por las nuevas dinámicas de intercambio que habilita entre quienes participan.

Plantear la creación y el teatro desde el juego es tomar como punto de partida un estado de goce. Crear desde un estado de lo lúdico. Cuerpos presentes, atentos, en tensión y *en* diversión. Cuerpos en relación con el placer, pues la única finalidad del juego es divertir y compartir alegría. Pura creatividad en acto, en el accionar y en el acontecer. Lo lúdico es inherente a nuestra vida, desde la infancia estamos en contacto con el juego como manera de descubrir el mundo y apre(he)nder sus dimensiones, sus formas, reglas, posibilidades y también, crear nuevos lenguajes simbólicos y relaciones. Al crear lo que aún no existe, el juego puede revelar una verdad poética. También está relacionado con el humor y la risa al descubrir la sorpresa en algo que creíamos conocer bien. No es casual que la payasería proponga recuperar la propia mirada de niñx para un estado de lo lúdico, de disponibilidad y

apertura.

El juego propone un mundo *otro*, ajeno a lo cotidiano, creando una “zona de ilusión”¹⁵ o lo que llamo espacio lúdico potencial que es el soporte para desarrollar el juego y representar/imaginar/crear. Es una zona de intercambio de energías, acciones, reacciones y estímulos que hacen desarrollar al juego mismo. Esta zona de ilusión es lo que da inicio y final al juego, pues comienza cuando se habilita dicho espacio lúdico y termina cuando el intercambio se ve interrumpido o logra una meta. Es exactamente lo que ocurre cuando habilitamos el acontecimiento teatral: comienza la función y termina con los aplausos. Se desactiva la zona de ilusión y se transforma en otro tipo de intercambio.

Es importante reconocer los lugares de atención en las relaciones de intercambio. En este sentido, el juego exige que la atención esté colocada sobre el mundo exterior donde tiene lugar el espacio lúdico, no dentro de un mismo, pues el juego siempre está en relación *con*: los otros sujetos participantes, el espacio, los objetos, las acciones. Todo aquello que participa se encuentra afectado por el convivio lúdico. Se trata de una escucha atenta que permite una apertura sensible a lo que acontece en el juego para sostener la situación lúdica, atentos a las reglas que propone el juego mismo dentro de su marco. Así, hay una mayor percepción y recepción de las propuestas que aparecen para crear a partir de las mismas y alimentar la situación de juego. Implica entrar en un diálogo propositivo para aportar y no imponer, encontrando justeza en las respuestas para provocar con el material a que otro siga creando.

En la notación del ensayo #8 del 17 de noviembre de 2020¹⁶ de *Criollas, una subversión gaucha* se puede observar un ejemplo de una situación de juego donde operan las relaciones de intercambio entre las actantes participantes, el espacio y los objetos. Allí, se pone de relieve la incorporación de elementos del entorno espacial y cómo operan para llevar adelante nuevas propuestas: la tierra, ramas, botellas, el árbol. La situación de juego dirige a la acción y allí es donde aparecen roles entre los personajes gauchos “patrón miedoso y peón loco”, acciones sobre elementos imaginarios “dibuja puertas en el aire”, otras posibilidades de lenguaje “ajepaca juiiira juiiira juuuu” y otras corporalidades “parecieran animales con patas de caballo”. Finalmente, el juego termina con la irrupción de la realidad: un objeto se presenta como desagradable y los personajes desaparecen.

¹⁵ Término del psicoanalista Donald Woods Winnicott, *Realidad y juego*. Gedisa, Barcelona, 1982, en Carmina Salvatierra Capdevila 2006, p. 282.

¹⁶ En Anexo I, p. 78.

Al estar enmarcado en una situación teatral -ensayo para producir material del tipo Teatro Físico- se hace hincapié en la espacialidad, el ritmo y la corporalidad. Incluso la directora, Carolina Gallardo, explicita en sus palabras “miren a un espectador imaginario” el acontecimiento a devenir. Se pone de manifiesto el objetivo claro de la situación de juego: una situación de representación. Es por ello que se prevén consignas que tienen que ver directamente con las acciones físicas tales como dibujar líneas de fuerza y des/equilibrar el espacio, niveles y tensiones, percibir cuándo el juego requiere una propuesta novedosa que cambie lo que sucede y cuándo se puede continuar con lo mismo hasta agotarlo.

Podemos apreciar al juego en una doble dimensión, una, como medio para activar la imaginación y explorar las posibilidades del cuerpo; otra como estado dramático en la actuación. En el primer caso, el juego permite un entrenamiento que apunta a descubrir nuevas formas, indagar en las posibilidades del cuerpo y poner en práctica ciertos motores creativos que propicien un proceso de improvisación y generación de material escénico, que luego puede organizarse en una estructura dramática. En el segundo caso, la dimensión lúdica de la actuación porta un estado de “plenitud, placer y alegría” (Salvatierra Capdevila 2006, p. 251). En otras palabras, el estado lúdico que permite el juego se encuentra durante los ensayos y durante la representación, esto es: “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). El lugar de placer y alegría es el estado propio de la creación payasa, ya que se trabaja a partir de la sorpresa y el error, dando lugar a la vulnerabilidad y la risa.

La pedagogía de Lecoq toma a la creación escénica como una relación intrínseca entre juego e imaginario, pues el juego es el soporte que da vida al mismo. No sólo está comprometido nuestro cuerpo sino también nuestro imaginario. Los límites que imponen las reglas del juego crean un terreno de dificultades que resolvemos y transitamos con la imaginación. Es un corrimiento de pensamientos puramente lógicos para abrir un terreno de posibilidades. Pero no es el juego por puro juego, implica roles, reglas, objetivos, tareas a cumplir. Si no creemos en las reglas del juego entonces no hay juego; es un contrato que se quiebra o que ni siquiera llega a existir. Esas reglas nos integran y otorgan libertad de creación.

Salvatierra Capdevila toma la definición hermenéutica de juego propuesta por Hans-Georg Gadamer para analizar las características propias del mismo y su relación con el teatro. En este sentido Gadamer nota que el juego posee una dinámica propia que no puede

ser controlada por ninguna de las personas que juegan y que es el propio juego a través de sus reglas de funcionamiento, quien coloca tareas que cada jugadorx ha de resolver libremente. En esa libertad de resolución conviven el imaginario y las herramientas del “baúl de experiencias” que tratamos anteriormente al hablar de hibridación de técnicas, pues la creatividad se ejercita. Comprende, así, un movimiento dinámico que convoca a sus participantes y lxs coloca en situación, en conjunto para estar disponibles y al servicio del mismo. ¿Acaso no pareciera que hablamos del teatro mismo? Volvamos al ejemplo de jugar al básquet. El básquet ya es un juego/deporte en sí mismo con reglas específicas y objetivos concretos que definen quién gana y quién pierde a través de puntos que se anotan y sanciones, si unx incurre en una falta técnica. Ahora bien, propongamos un ejercicio dramático, un juego teatral: el básquet sin pelota real. O más bien, con una pelota imaginaria. Y esto es lo importante, porque la existencia de ese contrato ficticio que representa la pelota es la base del juego. Si algunx dice que no hay pelota, entonces no hay juego. Aquí entran en diálogo no sólo las reglas *per se* del deporte, sino las reglas del objeto imaginario y del juego ficticio: debo sostener esa pelota, lanzarla al lugar correcto, estar atenta a cuándo me la quitan y cuando me la pasan. Lecoq, hace hincapié en la relación corporal con el mundo, es por esto que el imaginario es provocado por un reconocimiento de lo real a través del cuerpo. El cuerpo y el imaginario se dedican a definir con precisión ese elemento imaginario, su peso, su textura, colocar el cuerpo para el lanzamiento, la tonicidad muscular, la mirada dirigida hacia puntos específicos. Hay una doble tarea que sostener, las reglas intrínsecas del deporte y las reglas mímicas del objeto imaginario. Una vez que ambas cosas se hacen carne, el resto es puro juego. Esto mismo se puede observar en las notas del ensayo #8 del 17 de noviembre del año 2020¹⁷ donde todo el entorno se vuelve gauchesco: los elementos imaginarios y reales evocan a la vida campestre de una Argentina histórica. “En esa esquina de escombros y abandono ya vemos la pulpería, el establo, el olmo que se alza igualito al de Santos Vega. ¿Acaso estas no son las bases del juego? En realidad ese magnífico olmo es un bananero podado. Pero para nosotras es el reino gauchaje”.

Este mecanismo orgánico que habilita el juego propone una estructura sobre la cual crear (la pulpería, el olmo, lo gauchesco, el campo) y organiza el movimiento en torno a esas reglas, en una dinámica que se actualiza constantemente de forma impredecible proponiendo nuevos ritmos, desafíos y renovando el placer de participar.

¹⁷ En Anexo I, p. 78.

Juego, Imaginario e Improvisación

Para Lecoq, la improvisación es la táctica para poner al juego y al imaginario en acción. Improvisar nos coloca en un terreno desconocido, sabemos que hay reglas y tareas como una situación o un tema a explorar, pero todo lo que sucede entre medio es una hoja en blanco que escribimos con los cuerpos. 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). En su poética ejemplifica a la improvisación y el juego del actor con los *lazzi* de la *commedia dell’arte*, pieza puramente física donde se llevaban a cabo acciones, juegos de palabras y gestos con una finalidad cómica. Como mencioné en la Parte I, en dichas representaciones, la improvisación ocupaba un lugar central en la creación de la dramaturgia escénica, pues se establecía una estructura base sobre la cual actrices y actores improvisaban para luego definir el entramado de la obra.

En este sentido, ante la pregunta de ¿Por qué el juego ocupa un lugar central en esta investigación? Sostengo que es, precisamente, la base de la creación dramática en la que nos abocamos. Podemos pensar así que la escritura en la dramaturgia corporal surge del material escénico improvisado y posteriormente organizado en una estructura a partir del relato que se construye y de aspectos técnicos como los ritmos, las partituras de acciones, entre otros.

A partir de lo expuesto se puede observar una de las tensiones de la dramaturgia corporal respecto a las escrituras escénicas: cómo dar cuenta de la misma en un texto escrito, qué tipo de registro realizamos de lo que acontece a nivel corporal. Así lo manifiesta Lecoq respecto a los textos de la *commedia dell’arte* : “en la lectura de los bocetos [...] falta lo principal ‘*l’acteur en jeu et ses lazzi*’ (la actuación del actor y sus *lazzi*)” (2006, p 248). Podríamos aventurarnos y arriesgar que por más estructurada que esté una creación escénica, siempre hay un espacio de constante improvisación dada por la cualidad misma del teatro de ser representado en vivo, lo que renueva los sentidos y la actuación.

Para comprender cómo la improvisación, el imaginario y el juego entran en relación, propongo el análisis de otro ensayo donde entrenamos *malambo* y probamos algunas *mudanzas* (secuencias de pasos) de la coreografía. Las indicaciones de Federico Chaves (coreógrafo y percusionista en el bombo legüero) apuntaban a armar una postura con apertura de pecho, los cuerpos atentos, la fuerza a tierra y la cadencia que la danza requiere. En las

notas del ensayo #15 del 12 de marzo de 2020¹⁸, durante la secuencia de malambo, la directora, propuso un imprevisto: “nos golpeamos el pie y hay que seguir bailando”. Luego otro, “veo en el público a alguien que me gusta y le bailo”, para luego desembocar en un conflicto “al otro gaucho le gusta la misma persona” y una posterior competencia para ganarse el corazón de dicha persona. Es a partir de la acción en estas improvisaciones lúdicas que surgen los motores dramáticos y se configuran las relaciones entre personajes, situaciones, temas, conflictos y espacialidad. Acentuando en la fisicalidad de las acciones y el gesto, se desata la progresión del conflicto y los recursos novedosos que se utilizan para resolverlo: en el ensayo los dos gauchos pelean y ante la provocación del cuchillo se responde con un arma, cuando la pelea crece se convierte en un baile de cuarteto mientras la tensión del bombo marca el ritmo *in crescendo* de la improvisación. Se encuentran también recursos cómicos como la falta de linealidad en la lógica de la progresión del conflicto y lo absurdo de las resoluciones.

Lecoq propone la noción de *gama* (Salvatierra Capdevila 2006, p. 271) para evidenciar los momentos en la progresión dramática de la situación, o como también se conoce, del conflicto. Desde una perspectiva técnica, esta *gama* dinámica de movimientos permite analizar cómo los mismos se van modificando desde el ritmo y la sumatoria o divergencia de las micro-acciones para dar lugar al terreno de lo cómico, ya que se huye de la lógica de la realidad y se proponen otros elementos. Por ejemplo, un gaucho me amenaza con un cuchillo, le respondo con un arma, se me acerca y terminamos bailando cuarteto.

También en el registro se observan los recursos de acción-reacción en la improvisación. Éstos marcan el ritmo del juego. Si la acción y la reacción se desarticulan o se vuelven planificadas, el juego se vuelve aburrido. Y es allí donde reside el desafío de mantener vivo el espacio lúdico en el acontecimiento teatral dentro de una estructura que ya ha sido fijada.

El juego en Relación al Acontecimiento Teatral

El juego requiere sensibilizarse con el mundo exterior a través de una escucha atenta de lo que ocurre en la situación escénica y al diálogo con el público, tal como mencioné con anterioridad. Se basa en una forma *otra* de estar en escena, donde haya permeabilidad ante lo

¹⁸ En Anexo I, p. 80.

imprevisto, lo emergente y el error. En la payasería se habla de los *regalos* que ofrece la escena o el público, que habilitan un juego inesperado para ser incorporado. Hay espacios en blanco que se completan con la actualización del juego en cada representación, allí reside el desafío de la actuación.

El teatro siempre implica a lxs otrxs a partir de la relación mirar-ser mirado. “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). Sabernos mirados nos iguala y nos convoca al acontecimiento. La autora dice al respecto, “no es abandono de sí mismo [...] sino un desplazamiento de la conciencia fuera de sí, hacia otro lugar. Hacia un acontecer, una realidad que se está creando y que está creando conciencia” (p. 278). No se trata de otra cosa que estar presente en ese aquí y ahora propio del acontecimiento teatral. Es ese espacio de incertidumbre, atención y placer que genera el juego manteniendo el fuego vivo de la escena. Se trata de un convivio de cuerpos en diversión. En este sentido, el juego es un principio dinamizador e integrador entre espectadorxs y actorxs, colocando a ambas partes en una relación atenta y móvil, pues una interviene en la otra: espectadorxs con su risa, sus irrupciones, su materialidad en potencia para sumar; y actuanes con su participación dentro del juego, su provocación y errores. Estos espacios se interseccionan en mayor o menor medida, siendo su máximo exponente el momento de participación explícita del público. En *Criollas, una subversión gaucha* el espacio escénico se propone como una pulpería, donde espectadorxs comen criollitos y beben mate o mate cocido. Allí, los gauchos Chueca y Bolea saludan a lxs presentes, transitan entre las mesas, charlan y se presentan. En otro momento, piden al público que participen con un aro aro conocido. Al menos, eso es lo planeado... Lo único cierto en estos momentos de autonomía actoral es lo incierto.

Actuar y jugar, jugar y actuar. Estar en escena. Crear poesía. Atendiendo a todos los atributos del juego, proponer una actuación desde el juego es adentrarnos a una forma *otra* de ser/estar/compartir el acontecimiento teatral desde el placer, la emoción -en movimiento- y el goce *en y con* otrxs. Según James Hillman, “En la respuesta estética del corazón, la acción de sentir el mundo y la acción de imaginarlo no están separadas [...] para sentir intensamente debemos imaginar, y para imaginar con precisión debemos sentir”.¹⁹ Esta afirmación no hace

¹⁹ James Hillman. *El pensamiento del corazón*. Siruela, Madrid, 1999, p.157. En Carmina Salvatierra Capdevila 2006, p.300.

más que aventurarnos en arriesgar una ética del goce como modo de abordar y compartir la creación escénica.

Acción Cómica | Hacia un Humor Físico

Habiendo transitado las dinámicas del juego, ahora pondré el foco en el cómo de ese accionar. En los ensayos emergen un sinfín de nociones técnicas que hay que tener en cuenta a la hora de actuar. Nociones directamente relacionadas a la acción misma tal como se muestran en el siguiente registro:

#27

9 junio 2021

[...] ¿qué cosas nos remarca Caro G en los ensayos?

partitura de acciones

reversibilidad de la acción: el pre, los opuestos

caricaturización de las acciones

detalles

tono del cuerpo

focos en la acción

coreografía

figura-fondo

la musicalidad y el ritmo en cada micro acción

no pisarnos

dinamismo en la acción

secuencias

precisión-dinámicas-niveles

Pero, ¿a qué atienden estos procedimientos técnicos? Pensemos en las dinámicas de la commedia dell' arte, en la payasería, aquellos gestos, muecas, golpes y caídas. ¡Qué gracia que da esa fiesta de diversiones en escena! Al develar lo gracioso en lo físico encontramos un mundo de ritmo y precisión. Un mundo de acciones físicas que buscan la risa.

En la definición de Teatro Físico en la Parte I postulé que hay una predominancia de la fisicalidad de los cuerpos presentes y en acción creando una dramaturgia corporal. La acción física, por consiguiente, ocupa un lugar central en la composición, y teniendo en cuenta que se trata de Teatro Físico de Humor, bien cabe que se articulen la acción física con la comicidad para pensar una clave compositiva en este tipo de dramaturgia corporal. En este marco, es que puedo nombrar a la acción cómica como aquella acción física con un fin

humorístico, produciendo afectación en los cuerpos como risa o sorpresa. Posee una doble cara, la misma que trae el juego, la de la precisión de sus reglas y la del descubrimiento de la sorpresa. Ante lo expuesto surgen preguntas por los modos compositivos del humor en términos de acciones físicas cómicas, pues en el humor físico, el foco de la comicidad está colocado en el accionar de las corporalidades.

Para abordar la comicidad corporal debemos remontarnos a la *commedia dell'arte*, madre de las comedias físicas, cuyas características cómicas devienen luego en la payasería de circo. Tanto Moreira (2015) como Christiansen (2009) analizan dichos dispositivos cómicos desde su propia especificidad y puedo destacar procedimientos comunes en ambas composiciones. En este tipo de construcción del humor, las acciones físicas y gestuales están contenidas por la cualidad lúdica del juego y la organización de los procedimientos técnicos nombrados. Las acciones completan el sentido cómico al encontrarse en contraste con lo verbal, otras acciones o, al revelar lo ridículo respecto a un objeto concreto propio de la realidad que ingresa al juego por el accionar de un actuante/jugador. Así sucede en la preparación del registro del ensayo #14 del 9 de marzo de 2021²⁰ respecto a la situación de preparación de un asado.

En la secuencia de armar el asado, los elementos que participan no estaban previamente seleccionados, sino que eran tomados al azar ofrecidos por el espacio real donde tenía lugar la escena y se transforman al ser colocados dentro del juego y nombrados como algo distinto a lo que significan (se realiza un desplazamiento del significado-significante): una manguera se nombra como *parrilla* y se acciona sobre la misma para colocarla como tal. El total de la acción, por su contraste y su sentido ridículo, se vuelve cómico. Más risible se torna a medida que esta secuencia de transformar objetos crece, se expande o ingresan secuencias novedosas: “bolsas de consorcio que hacen de bolsas de consorcio”. Hay un quiebre con la secuencia establecida anteriormente. Esta escena está estructurada respecto al inicio, fin y objetivo de la secuencia —armar un asado— pero los elementos y las acciones sobre el mismo dependen del plano de la improvisación ya que se trabaja sobre objetos propios del espacio donde acontece. Dicho espacio y sus objetos pueden cambiar, lo que requiere atención y agilidad en la resolución. Del mismo modo, las acciones corporales y gestuales operan directamente en la exaltación de rasgos como desproporción en las reacciones, posturas corporales, exacerbación de gestos, transformación de los objetos,

²⁰ En Anexo I, p. 79.

malentendidos y el error o fracaso en el intento de llevar a cabo un objetivo. En este caso, es el fracaso en disimular lo obvio y las acciones que se llevan a cabo para ese disimulo lo que vuelven risible la situación, tal como se podrá apreciar en el registro #22 del 11 de mayo de 2021²¹, donde la premisa se centra en “la expansión de las acciones y la transformación de los objetos”, además de disimular el miedo de los cuerpos.

La acción cómica requiere un ritmo preciso, tiempos y silencios, manteniendo una musicalidad en la escena a modo de partitura o de coreografía, marcando vectores en el espacio. Es importante destacar la precisión de la mirada, pues hacia donde ella apunta, se dirige la atención —en payasería de este modo se “pasa el foco” o se realiza la “triangulación de las miradas”, un procedimiento cómico que actualiza el acto risible-. La mirada precisa habilita la actuación en relación a los tres planos de participación del juego: con unx mismx, con el espacio y con las otras personas en escena, siempre teniendo en cuenta la relación que las abarca a todas: la relación con lxs espectadorxs. Siempre se actúa para y con ellxs: “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). Forma parte de la relación mirar-ser mirado que se nombró al hablar del juego.

Pensar en una creación donde las corporalidades llevan adelante la acción dramática es también indagar en la construcción de los tipos de acciones y, en este caso, las acciones mimadas y la re/presentación de objetos creados por el movimiento corporal. Desde este punto es importante reflexionar sobre las relaciones entre sujeto y objeto donde, como propone Kann (2016), las acciones que se ejecutan son algo compartido, ubicado en el entre de ambos y que depende de la sensibilidad de un sujetx para entablar una relación con el objeto. Hablamos de una sensibilidad para crear con el cuerpo algo, dejarse afectar por el mismo y a quien lo percibe (sujetxs expectatoriales). El objeto no está presente como tal, sino que aparece a través del movimiento corporal y como una extensión del mismo y así, tan efímero desaparece para transformarse en otra cosa. Para ello es importante la precisión en los movimientos para crear allí, a la vista de todxs, algo que antes no estaba, crear lo inesperado, lo emergente y luego desarmarlo, desandararlo, romperlo y hacer algo nuevo, con el mismo material: nuestros cuerpos.

Daniele Finzi Pasca (Facundo Ponce de León, 2009) se pregunta qué sucede cuando algo que genera risa de repente deja de funcionar en términos de comicidad, *algo pasó*. Pero

²¹ En Anexo I, p. 81.

¿qué es eso que *pasó*? Finzi Pasca sostiene que hay que re-afinar el gesto para revivir el efecto. La cuestión es ¿cómo advertir qué sucedió? Durante los ensayos #25 y #35, del 1 de junio de 2021 y del 14 de julio de 2021²², respectivamente, se puede observar en las notas la preocupación por “particularizar las unidades de acción”, detallar y precisar las acciones mínimas tratando de establecer su duración.

Calidad, agilidad, ritmo, precisión... Reaparecen los mismos términos. Más allá de lo propiamente técnico, de aquello que *sabemos que funciona*, la calidad de lo cómico en términos de lo divertido, lo gozoso, tiene que ver directamente con lo lúdico. Ciertas energías que se ponen en marcha y que quizás podemos asociar a la presencia escénica. Quizás la respuesta está en la escucha y en la percepción de ese acontecimiento de diálogo que son las bases del juego.

El juego se renueva con la aparición de nuevos elementos, ya sean de vestuario u objetos propios del espacio escénico. Esa renovación lúdica actualiza la secuencia de acciones pautadas para dar lugar a lo emergente. En este accionar se relacionan lo lúdico y lo cómico propiciando nuevo material compositivo y nuevas posibilidades de llegar al objetivo de la escena. Tal es el caso del siguiente ensayo donde los personajes Chueca y Bolea integran a escena los ponchos propios de sus vestuarios. Al principio la incorporación resulta caótica y desbordada —plano lúdico— pero luego se organiza en imágenes cómicas a partir de una consigna de ese juego: “tienen miedo y hay que esconderse” por lo que “se convierten en animales” definidas por acciones físicas cómicas a partir de la “resignificación de objetos y vestuario”. Un ejemplo de cómo el humor se vuelve físico se puede apreciar en las notas del ensayo #46 del 1 de septiembre de 2021²³ donde se delimitan con claridad los tipos de juegos con el vestuario (ponchos), en una primera instancia, los facones (cucharas) y el rodeo. En el registro se aprecia cómo se encontró las relaciones entre juego y acciones cómicas.

Sin embargo, aún falta introducir la tercera pata de esta tríada: la mirada sensible o construcción poética de la dramaturgia corporal. Pues la diversión del juego y la tecnicidad de las acciones cómicas requieren un ingrediente más, aquella sensibilidad en el mirar, cierta energía en el acontecer que tan difícil se vuelve para nombrar.

²² Idem, p. 82 y 84 respectivamente.

²³ En Anexo I, p. 86.

Mirada Sensible | La Poesía de lo Cotidiano

Creo que un clown llega a ser profundo y ligero, cuando, ya desde el prólogo, logra mirar todos los ojos del dragón y, danzando, consigue enamorarlos.

Daniele Finzi Pasca (Ponce de León 2009, p. 41)

Quizás sea la ternura, la vulnerabilidad, algo que nos mueve, nos conmueve, emociona y pone en otro movimiento. Mirar a todos los ojos del dragón y enamorarlos, elabora la metáfora; generar la “poesía de lo cotidiano” como menciona Christiansen (2009, p. 35). Cierta energía que se suspende casi concedida por un acto mágico; quizás por eso se dice que el teatro trata de la magia. En las notas del ensayo #33 del 2 de julio de 2021²⁴ se puede dimensionar este hecho al que se califica de “ensayo místico”, y por lo cual ante lo vivido, se expresa que “será un lindo chico”, en referencia a la creación que se está gestando, casi como en un sentido inexplicable. Todas estas cosas “que son invisibles, pero que en realidad no lo son porque se pueden percibir” (Ponce de León 2009, p. 92), abren la puerta al terreno de lo poético para empezar a hablar de eso que no sabemos cómo nombrar. Para acercarnos al estudio de aquello **v** vamos a llamarlo mirada sensible o mirada poética; la apertura a un lugar que se entabla —y se comparte— en la escena. *Eso* que lxs payasxs llaman de diferentes formas y que trataré de tomar bocadillos para hacerlo presente aquí.

Contrario al éxito de la proeza heroica, la payasería encuentra en el fracaso aquello que nos acerca a lo más frágil de la humanidad. Lxs payasxs caen y se equivocan, dejan a flor de piel no sólo su vulnerabilidad sino su estupidez al intentar lograr sus objetivos. Desde ese lugar se entabla un lazo empático con quienes participan en el diálogo de mirar-ser mirado. Finzi Pasca lo coloca en otras palabras: “nosotros jugamos con minucia y entrega para cazar el niño y el abuelo que tenemos adentro” (Ponce de León 2009, p. 93). Nombra así el encuentro del placer del descubrimiento y la sapiencia de la fragilidad. El desafío se encuentra en sostener ambos lugares para habilitar ese espacio *otro*, el de la poesía.

Pensar en la “poesía de lo cotidiano” es colocar en el centro de la dramaturgia y creación escénica a lo no-heroico, al error, la muerte, la soledad y la ternura. En el concepto

²⁴ En Anexo I, p. 84.

de Christiansen (2009) se propone como objeto de risa un personaje solitario y vulnerable, que se muestra tal cual es, sin pretensiones ni máscaras. Entonces emerge la pregunta: “¿Qué tiene el payaso que nos hace reír al mismo tiempo que nos conmueve hasta las lágrimas?” (p. 37). Acaso contiene la pregunta, que aún no tiene respuesta, un tipo de universalidad a considerar. “La materia con la que trabaja el payaso es tan sutil como invisible” (p. 29), esta parece ser una respuesta posible pero por más que ella puede sorprender, nos coloca al borde de algo que percibimos pero aún queda fuera de lo que podemos nombrar, tal como se captura en las Notas de los ensayos #29 y #46 del Diario de Ensayos²⁵.

Considero que la sensibilidad poética está ligada al goce. Finzi Pasca sostiene que está ligada a la ligereza y a la forma, en cambio Christiansen habla de la metáfora y la asociación de ideas como lugar de creación de la poesía. Una cosa se coloca para nombrar otra, y en esas conjunciones es donde nacen aquellos momentos donde el tiempo se detiene. La presencia de la música, los movimientos del cuerpo y la mirada que se acompañan para “danzar gestos que nos hagan volar” (Ponce de León 2009, p. 23). Al metaforizar los grandes relatos de la humanidad y lanzar al viento aquellos interrogantes, se abre la posibilidad de ingresar a lo mítico universal, pues no hay respuestas sino preguntas. Los dolores que nos igualan y mueven. Los grandes mitos. Las entrañas. En *Criollas, una subversión gaucha* se cruzan las narraciones sobre la argentinidad, la tradición, las corporalidades, el poder y la masculinidad. En las notas del ensayo #16 del 26 de marzo de 2021²⁶ aludo a que “Se trata de un diálogo entre el bombo y el zapateo” en tanto en dicho intercambio el cuerpo deviene música y en ella se concentra un pasado de la tradición gaucha como el caso de referencia del documental sobre Facundo el vasco Arteaga.

La mirada constante y directa a un espectador que se sabe mirado genera una conexión intensa y real. Desde la actuación se tiene plena conciencia de que el acto escénico es un diálogo abierto con quien participa desde la espectación, se hace para y con otrx, se deja en evidencia que el límite que separa los dos universos de las butacas y el escenario es fino y fácilmente rompible, quebrado, despanzurrado, dejado de lado, intervenido, modificado, compartido, dado vuelta, penetrable, franqueable, poco respetado y vuelto a colocar. 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,

²⁵ En Anexo I, p. 83 y 86.

²⁶ Idem, p. 81.

coexistiendo en nuestras posibilidades escénicas, allí están, sostenidas en una dramaturgia corporal.

La Dramaturgia Corporal en el Teatro Físico de Humor

*El espectáculo sabe lo que quiere y pide lo que necesita.*²⁷

Ahora sí, a develar los procedimientos dramáticos de esta tríada. Al poner el foco en la corporalidad y el desarrollo gestual, los procedimientos compositivos cambian. El tejido dramático que lleva adelante la fábula de la obra se articula a través de las acciones físicas y los movimientos, de modo que el contenido es revelado a través de la forma, se cuenta a través del accionar de las corporalidades. Eso no quiere decir que no haya lugar para la palabra, pues la palabra es acción, sino que ésta también nace de las necesidades de accionar de los cuerpos en escena. La fisicalidad se transforma en el eje de creación y, en conjunto con los demás lenguajes escénicos, produce un entramado de significantes que completan la puesta en escena.

Tal como arriesga Collazos Vidal al hablar de una dramaturgia del cuerpo, “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 dramáticas donde de manera autónoma se pueda referir a lo corporal, lo físico y lo performático.” (2016, p. 142). El interés reside en configurar el universo dramático a partir de una dramaturgia narrativa, poética y cinética que se comprenda en términos de proceso y materialidades. En *Criollas, una subversión gaucha* la dramaturgia emerge de una heterogeneidad de materiales y recursos corporales, sonoros, dancísticos, espaciales, textuales, de carácter procesual y colaborativo.

Retomo algunas nociones claves de la poética corporal que plantea Hernando (2019) para pensar la construcción dramática llamado por el autor *teatro de acción*, y que aquí he denominado Teatro Físico. La primera es la “modulación dinámica de la acción” que sostiene

²⁷ José Luis Valenzuela, seminario “Dramaturgia de la payasería: una mirada desde el nuevo materialismo”, 14 de enero de 2021.

que el lenguaje corporal, se basa en ella para permitir una continua transformación de los aspectos formales que articulan el relato en un entramado de situaciones dramáticas (segunda noción) -aspecto significativo de aquél relato de acciones formales (tercera noción)-. En resumen, el entramado formal integra las acciones, movimientos y gestos, recursos a través de los cuales se materializa el aspecto significante, construyendo un relato. A su vez, el relato o fábula se hace presente mediante la articulación de las acciones físicas —plano discursivo—, y es la modulación dinámica de la acción lo que presenta la manera en que se cuenta ese discurso corporal. De esta forma Hernando plantea que la estructura dramática se crea entre las materialidades discursiva (una poética corporal) y narrativa (el relato que la contiene) a través de un proceso continuo de síntesis y condensación de la acción.

Si pensamos en aquél material desbordado, divertido y caótico producido en un estado lúdico propio del juego, y luego en la estructuración de ese material en secuencias de acciones desde el ritmo, los contrastes, la transformación, y demás procedimientos que se analizaron en relación a lo alcanzado, es un entramado sensible que organiza ese material en una secuencia significativa y partiturizada. Al mismo tiempo, esas secuencias pueden tener mayor o menor grado de apertura a la improvisación (el juego presente otra vez) lo que actualiza la potencialidad cómica y de diversión.

Relaciones Forma-Contenido

En la construcción dramática en el Teatro Físico advertimos tensiones respecto a la relación forma-contenido, pues muchas veces el aspecto formal es previo o escapa a un relato lineal o mimético. Así, hicimos nuestra la pregunta, “¿Cómo podemos empezar a diseñar una práctica dramática que permita al contenido (y, en última instancia, al sentido) emerger de la forma?” (Kann 2016, p. 10). En respuesta a dicho interrogante, *Criollas, una subversión gaucha* está estructurada en cuadros que avanzan en elipsis temporales tendiendo una analogía respecto a la historia gaucha argentina. A uno de esos cuadros lo llamamos *A la noche la hizo dios*²⁸. Es interesante notar el tránsito de la creación de dicha escena, que surgió en una improvisación a partir de la consigna de “acompañar el movimiento al unísono con la música”. En un segundo momento se direccionó a la representación mimética de la literalidad del texto —surge lo gracioso, el juego—. Al material resultante, desorganizado, se procuró

²⁸ Canción de Atahualpa Yupanqui, año 1967, bajo el sello de Odeón.

estructurarlo en un cuadro. En este fragmento de *Criollas, una subversión gaucha* se parte del movimiento (aspecto formal) para desarrollar una composición atravesada por la intervención de la música y la poesía del texto, que luego se estructura en tres momentos que responden a la secuencia de tres tiempos de repetición de la comedia²⁹. Sin embargo en este caso no es la risa a donde llega, sino que deviene hacia un lugar más sensible, íntimo: la mística de la noche. Los personajes gauchos danzan con otra corporalidad empapados por los estímulos sonoros del recitado y la guitarra. Los tránsitos y los sentidos —el contenido— de dicha escena se fueron desprendiendo en los sucesivos ensayos, pues al emerger el material desde el movimiento y las acciones, la composición escénica va organizándose de manera procesual.

En los ensayos #29, #32, #45, #46, #47 y #49 descritos en el Diario de Ensayos³⁰ encontramos cómo los materiales (textos, movimientos, sonoridad, musicalidad, corporalidades) se tras-tocan y cobran nuevos sentidos. La composición emerge de un devenir del proceso de ensayos. De este modo, se comenzó trabajando lo formal de lo danzado a partir de un estímulo musical “el cd de Atahualpa Yupanqui”. Luego se sumaron otras materialidades que fueron tensando la operatoria sobre el contenido de la escena. Tal es el caso de la incorporación de una pelea previa “luchan con facones y ponchos”, un recitado en vivo “la voz del más allá”, la guitarra, textos alusivos a problemas actuales “el fuego, Monsanto” y la intervención de los personajes en el mundo de los músicos “Bolea va a poner orden. Chequea el texto, da direcciones, reacomoda la escena”³¹. En este caso la comicidad también reside en las acciones y surge del plano formal: la representación literal del texto, la contradicción de pelear y escuchar una voz divina, el equívoco y los contrastes.

Kann en su trabajo de investigación *Taking back the technical. Contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis* analiza la problemática en torno a los principios dramáticos propios del circo y la relación de conflicto entre la técnica circense y la dramaturgia mimética. Más allá de que la técnica circense no forma parte de esta investigación, creo importante rescatar aspectos del recorrido de análisis sobre la composición en el circo y la relación significativa entre forma y contenido. El autor, retoma los estudios de Maïke Bleeker³² alrededor de una reconceptualización del pensamiento como

²⁹ Estructura de gag cómico en tres tiempos donde se repite la misma secuencia, las dos primeras veces sin cambios, y en la tercera ocurre una desviación de la acción fuera de lo esperado produciendo sorpresa y risa.

³⁰ En Anexo I, p. 83, 86 y 87.

³¹ Notas de ensayo #49 del 11 de septiembre de 2021 en p. 88.

³² Maïke Bleeker, *Thinking no-one's thought*, 2015, p.69, en Sebastian Kann 2016, p. 9.

proceso que tiene lugar en la práctica material; allí la autora propone construir el sentido más allá del lenguaje (*meaning beyond language*) y ubicarlo en torno a algo más vago que acontece en esa negociación entre artista, técnica y entorno material. Un sentido que “emerge del proceso y que refiere a cuerpos, objetos y lenguaje pensando juntos” (2016, p. 9). Entre estos espacios intersticiales de negociación y procesos transita la dramaturgia corporal a la que hacemos referencia, atravesada por lo lúdico, lo sensible y lo cómico.

Estructuras y Escrituras

El investigador español Víctor Bobadilla Parra (2018) encuentra en la dramaturgia del circo contemporáneo una escritura escénica esencialmente corporal con una narrativa estructurada alrededor de un tema, argumento o construcción emotiva, hablando así de una dramaturgia *paradigmática* en términos de Levi Strauss: “en lugar de imaginar la pieza en términos lineales, la imagina como un sistema radial de situaciones alrededor de un núcleo” (p. 13). En otras palabras, el relato orbita alrededor de una narrativa o tema que nuclea a la totalidad de la composición. Las narrativas que atraviesan a los cuadros que componen a *Criollas, una subversión gaucha* son el relato mítico gauchesco y la identidad tradicional de la “argentinidad”.

Anteriormente, al hablar de la estructura dramática en la *commedia dell'arte* y luego retomado en la sección de acción cómica, he planteado la pregunta alrededor de los modos de registro textual de una dramaturgia corporal y lúdica, pues ¿cómo se registran los movimientos, los juegos escénicos, la calidad que define a una composición física? Una manera es la descripción de lo que sucede en escena o bien, a partir de consignar un breve recorrido de la partitura física. Sin embargo, una de las características de este tipo de dramaturgia puede ser su cualidad inefable, la acción puede resumirse en un verbo o un tema, pero lo corporal, la comedia física y lo lúdico escapan a lo propio de la palabra. Es el caso de los *lazzi* o juegos físicos, en la Nota a continuación nombrados como “acciones”, “pasa tiempo”, “pelea física” y “transiciones” del breve *canovaccio* del proceso creativo de *Criollas, una subversión gaucha*.

#29

16 junio 2021

[...] Notas de Caro G.

Estructura:

1. Malambo, gaucho Alsina, **acciones**.
2. Alambrado, texto horizonte (**pasa tiempo**), texto gallinas.
3. **Tiempo (transiciones)**
4. Aro aro aro, **pelea física**.
5. Pastelito y empanada (folklore rock)
6. Recitado final, Atahualpa/Santos Vega.

Y aquí una organización dramática más avanzada en el proceso en la que se realiza una descripción de las distintas situaciones con inicio y fin de cada una.

#46

1 septiembre 2021

[...] Entran a escena los dos gauchos, tantean el panorama, Chueca muy chueca y medio pavo, Bolea cada vez más caballo. Se acomodan para el **malambo** y paaaam pam pam paaaam pam pam. **Texto Alsina**. Miedo. Intentan esconderse. Detrás de los ponchos, detrás de las botellas, entre el público, se ocultan como pueden. Terminan siendo un caballo de cuatro patas debajo de los ponchos. Así encuentran el alambre y **alambran la tierra**. Quedó la Chueca sola como caballo y la Bolea ya se acomodó en su terreno.

Notas de Caro G: 1er juego: resignificación de objetos y vestuario. Se convierten en animales.

2do: Hacen un rodeo.

Facón-cuchara micrófono.

Caballito con poncho hasta que arman la cancha.

3ero: **Termina el recitado gallinas**: la Chueca quiere dormir y la Bolea la manda a trabajar con esa tonada pseudo peruana/paraguaya.

C. ¿eh?

pausa

C. Es que es muy grande su tierra.

B. ¿ve allá?

dibujá todo el **horizonte**

C. cerro... río... virgencita... algarrobos... sol... la hija e' Rodriguez...

yo...

B. ... facón

C. ... está firmando.

B. Todo eso e' mío.

c. ¿Todo?

B. El horizonte e' mío.

C. ¿El río también?

B. See

C. ¿usté sabe que está prohibido alambrear los afluentes públicos?

B, ¿qué público? ¿qué público? Público son ello.

La bolea se vuelve loca, caprichosa, arranca con los Aro.

Siguen los Aro.

Una **pelea** que aún no marcamos.

Bache.

Sigue **A la noche la hizo dios**. En el recitado la pelea se vuelve representativa del texto, luego se transforma en una chacarera y termina en pose. Saludan a público y se va la segunda, esta vez danzan a público con las modificaciones del recitado que han armado Inti y Carog. La tercera vez piden la canción original y aquí si llega la coreo que hemos marcado.

No tenemos ni idea de cómo se van a armar ciertas partes y aún nos falta unos ajustes entre escena y escena. Pero ahí en el patio, de repente, este miércoles primero de septiembre, encontramos otra cosa.

El **fuego** aparece cuando los gauchos miran al cielo con "a la noche la hizo dios para que el hombre la gane". "Ha cambiado el tiempo" dice uno, huelen el aire, olisquean. Huele a humo, algo se está quemando. Se levantan alertas, miran todo el horizonte alrededor y se está prendiendo fuego. La Chueca se queda quieta viendo como el fuego avanza, ya no hay nada que hacer. La Bolea desesperada ve el peligro cerca, el fuego que quema sus tierras, sus animales, intenta salvarlos sin saber qué hacer, trae cacharros pero ninguno tiene agua, intenta con un vaso pero tampoco tiene agua. Un balde, una pava, algo... Pero nada tiene agua. Da un rodeo desesperado, sin saber qué hacer. El fuego se va comiendo todo. Mira sus tierras, los animales, no puede salvarlos. La Chueca se da cuenta y lo levanta llevándose a las rastras. Lo salva. Afuera, todo arde. No se pudo hacer nada.

Los gauchos se van.

Solito, solito se fue muriendo, mi caballo, mi caballo...

(Alazán-Yupanqui)

En voces en off los Aros sobre las tierras quemadas.

Ingresan **Pastelito y Empanada** "aaaaa los pastelitos" "aaaaa las empanadas"

Son las herederas de Chueca y Bolea, la nueva generación ciudadana.

A modo de acto escolar recitan la **payada de Santos Vega** de José Larraide.

En las notas del ensayo se registra de modo descriptivo o bajo un lema temático, el devenir dramático de la estructura. Pero ¿dónde quedan registrados los actos cómicos? Se esbozan ciertas marcas de humor, pero las acciones cómicas aún se esconden. Esto da el pie para develar ciertas lógicas de composición respecto a la organización de los fragmentos que componen la obra y la producción de dicho material a ensamblar. El relato en *Criollas, una subversión gaucha* se organiza a modo de fragmentos o cuadros, tal como se estila en las poéticas cómicas de la payasería y la commedia dell' arte. En este sentido el relato se entiende como un devenir que escapa a las linealidades de tiempo-espacio aristotélicas. Cada cuadro posee su espacio y tiempo específicos que responden a una lógica interna regulada por el espacio lúdico del juego y la permeabilidad que habilita la comicidad. Se puede hablar de una dramaturgia de montaje o ensamblaje, ya que la producción del material ocurre a partir de la improvisación lúdica en modo colaborativo entre lxs sujetxs de la creación, generando así distintos fragmentos orientados a un juego específico: alrededor de un texto, de los personajes, de un conflicto, o de un estímulo sonoro. Estos fragmentos o cuadros luego se organizan de acuerdo a la línea temática que configura el entramado de la obra. El juego, las acciones cómicas y la mirada sensible o poética operan de forma dinámica en esta producción de material colaborativo. Hay presencia de cortes discontinuos marcados por cambios de ritmo en la escena y cambios musicales. En esa dramaturgia de montaje que transita entre lo partitizado y lo lúdico, encontramos espacios de variación abiertos a la improvisación.

Agenciamiento y Entornos Materiales: Juego y Dramaturgia

Maaïke Bleeker³³, aludida en la investigación de Kann (2016), identifica “*points of awareness*” (puntos de conciencia) desde donde se mueve el pensamiento dramático. En primer lugar, una toma de conciencia de la estructura interna y del potencial emergente —lo que llamo el espacio lúdico propiciado por el juego sensible al entorno—. En segundo lugar, una toma de conciencia de todas las “*possible implications and complications of the material being created*” (posibles implicaciones y complicaciones del material que está siendo creado) (Bleeker 2015 p. 68 en Kann 2016, p.9), es decir, una conciencia de cómo será configurado ese material en una posible estructura. Es un doble juego de creación atenta y luego reflexiva: crear material potencial desde lo lúdico, capturar lo producido y estructurar ese material que

³³ *Thinking no-one's thought* 2015, p.68.

está siendo creado en una dramaturgia.

La dramaturgia payasa se relaciona directamente con este doble juego de creación y requiere una apertura sensible al entorno, una escucha atenta, por los emergentes del juego que habilita durante la creación y durante el acontecimiento teatral, pues transita una dramaturgia compartida entre lo que ocurre allí con el público presente. Se activan planes de contingencia ante posibles respuestas (está plagado de lugares de indeterminación) ya que nunca se sabe qué va a ocurrir en escena: los errores, los imprevistos, la intervención del público. Tal es el caso de los *Aro aro aro* en *Criollas, una subversión gaucha*, donde se prevé un espacio de participación de espectadorxs que es de total desconocimiento hasta el momento de las representaciones. Sólo se ha fijado el pie de inicio y el de posible retorno a la estructura partiturizada. Más allá de este lugar preciso de improvisación, toda la estructura dramática está atravesada por lugares de variación que habilitan el ingreso de lo emergente.

En este tipo de dramaturgia se aprecia el agenciamiento técnico en la relación de cuerpos-técnicas-entornos materiales, en término de Kann (2016, p. 17), y la autonomía de la actuación en una estructura: entre los lugares fijados de secuencias precisas y los lugares de improvisación. Allí reside el placer del juego.

José Luis Valenzuela³⁴ propone hablar de una dramaturgia “pulsional” donde la gramática del espectáculo se acomoda a partir de las pulsiones en una relación dialógica entre sujetxs, objetos y la intención activa que los vincula. Así construye la dramaturgia del humor. Esta dramaturgia pulsional no vendría a ser otra cosa que el disfrute, el juego, lo emergente de lo lúdico. En otras palabras, las dinámicas del goce que hemos mencionado anteriormente.

En este dispositivo cómico relacional, lxs sujetxs tienen una intención activa hacia el objeto en la cual opera, en primera instancia, la técnica como lo controlable (el repertorio adquirido y los procedimientos que activamos). En una segunda instancia, entra en juego el descontrol, el error, lo emergente en términos de lo payaso, para desembocar en la coda final, un gran desborde o una gran fiesta, un cierre anárquico donde priman lo caótico y se desjerarquizan las lógicas de poder conocidas. Lo cómico. La intención activa regresa al sujetx que ha fracasado en lograr su cometido con el objeto. Se puede pensar este dispositivo tanto en el plano de los fragmentos o cuadros, como en términos de la totalidad del espectáculo.

³⁴ En el seminario virtual “Dramaturgia de la payasería: una mirada desde el nuevo materialismo”, enero y febrero de 2021.

En *Criollas, una subversión gaucha* la relación patrón-peón de los personajes gauchos y el dominio de la propiedad privada atraviesan transversalmente el entramado total de la obra. Los gauchos transitan constantemente entre las categorías de sujetos y objetos del humor, hasta desembocar en ese estado bufonesco, anárquico, desjerarquizado y absurdo que representan los personajes de Empanada y Pastelito: una versión escolarizada y actual de la tradición argentina.

Hablamos de un proceso encarnado y atravesado por las experiencias afectivas, pues es esa capacidad de ser afectadxs por los objetos, las situaciones, el entorno y lxs otrxs sujetxs, lo que habilita la producción de material sensible y su entramado dramático. Particularmente, hablamos de la experiencia del humor y la afectación comunal de la risa. Aquella surge de una sensibilidad en sintonía con el potencial virtual del entorno para actualizarlo y hacerlo presente en escena. Esa incorporación de lo real extra escénico constituye “lo gracioso”.

En el juego, cuando aparece la fisicalidad y lo lúdico antes de ser conceptualizado, los cuerpos convergen de maneras inesperadas. Se descubre la emergencia —en términos de lo emergente— antes de convertirse en algo reflexivo. En el juego todo es sorpresa. Es lo que Kann nombra como relajación de la fuerza agencial del artista “*relaxation of agentic force*” (2016, p. 22), tomando conceptos de Deleuze y de Spinoza. Los cuerpos nos sorprenden, pues no sabemos qué son capaces de hacer y crear hasta que sucede en ese espacio lúdico donde todo es posibilidades. La estructuración dramática surge también en ese ensamblaje técnico que se extiende entre la actualidad y la virtualidad (Kann 2016 p.26). El humor se encuentra en estado de virtualidad hasta que se hace presente a través de las acciones cómicas. Finalmente culmina en un estado de gracia y risa compartida por todxs lxs sujetxs presentes, en ese aquí y ahora lúdico que convoca el teatro.

Experiencia de la Risa

La risa es un alivio, es una liberación, es una falta de respeto: ridiculiza y relativiza la verdad del hombre y su cosmos, de su razón y su espíritu, de su creador y aún de su propia muerte o trascendencia. La risa nos aligera. ¿Quién no quiere reír?

Nidia Vincent (2003, p. 132)

Humor: actitud ante la vida. Manera particular de observar al mundo y todo lo que lo rodea.

Andrea Christiansen (2009, p. 17)

Si *Cómicas y Criollas* es el título de este trabajo de investigación, es porque la comicidad y el humor son la base de esta creación escénica, el aglutinante de la dramaturgia corporal, el ingrediente principal de nuestras dinámicas del goce. Los motivos en las búsquedas del humor físico: trastocar el cuerpo y carnavalizar la escena.

Según Christiansen, el humor es la revelación inesperada de descubrir algo que no habíamos percibido antes, y la risa es el placer que nos provoca ese descubrimiento. Así, “lo que provoca risa es la novedad de la visión paradójica, ya sea por oposición o contraste, de lo que creemos conocer bien” (2009, p. 28).

Ya he mencionado la relación intrínseca entre el juego y el humor, y cómo uno habilita la presencia del otro por las características que comparten: la inclusión de elementos del entorno, la capacidad de crear nuevas relaciones, unir elementos inconexos ya sea por contraste o asociación, la dinamicidad entre participantes, los lugares de placer y diversión, un ritmo propio, entre otros. En las notas del ensayo #5 del 7 de octubre de 2020³⁵ podemos observar dicha relación bajo la consigna de “crear payadas”. También encontramos cómo se incorporan los elementos externos pertenecientes al entorno material y el soporte rítmico que organiza al juego. Hay objetivos claros como “pagar con un ritmo y hacer rimas” y es en ese marco de reglas donde ocurre el acto creativo y cómico del juego. Se trabaja en el marco de la improvisación de payadas hasta lograr apropiarnos de la acción, su ritmo y permitir encontrar la comicidad verbal en el duelo o competencia discursiva. Y allí aparecen, entre cosa y cosa, “los lugares de la risa”, ciertamente hablar de humor es hablar de la risa y los mecanismos que producen tal experiencia. Podemos comenzar el análisis por la pregunta: ¿de qué nos reímos cuando nos reímos? El humor es una construcción cultural, social e histórica y está relacionado con lxs sujetos que enuncian dichos discursos humorísticos. En este sentido, cada comunidad o grupo social enmarca un tipo de humor o elementos cómicos según sus experiencias sociales. El humor físico trasciende las fronteras del lenguaje oral y se

³⁵ En Anexo I, p. 76.

convierte en una experiencia más abierta en la interacción con el humor.

Nidia Vincent (2003) se pregunta por el origen de la risa al ver una obra cómica. Ésta tiene un efecto inmediato en toda nuestra persona, pues el cuerpo completo se activa, se mueve, vibra; la risa brota desde adentro, a veces desmedida. Carcajadas, a veces llanto. Llorar de la risa, nace del exabrupto de la contradicción. La anatomía completa responde a un impulso irrisorio, como un volcán que entra en erupción. La risa es contagiosa, por eso decimos que no hay nada más comunal que el acto de reír. Es la revelación compartida de un hecho inesperado, y destaco la noción de *compartida* porque es la situación de saberse incluidxs en esa revelación lo que nos produce el placer de estar compartiendo el mismo descubrimiento. “La risa castiga las costumbres y tiene una significación social. No es un acto en soledad pues es el contacto con otras inteligencias que se manifiesta como una complicidad entre sujetos reales o imaginarios” (p. 134). Cuando reímos, estamos más juntxs.

La autora hace hincapié en la transformación que experimentan lxs espectadorxs al compartir el teatro, no sólo por la reflexión o la experiencia sensitiva, sino también por el goce que implica lo cómico. Nuevamente: cuando reímos, estamos más juntxs. Ahora bien, ¿qué hace que un acto sea cómico y que otro no lo sea? La respuesta no radica en el qué sino en el cómo. Es la organización interna de ese contenido —el aspecto formal— lo que lleva a un tema o una situación a ser cómica. Si hacemos el ejercicio de tomar una escena y pensar el mismo contenido desde una forma desprovista de humor, la escena no produciría el mismo efecto por más que la temática sea idéntica. Parece una obviedad, pero los procedimientos que definen esta diferencia responden a aspectos formales que ocurren a nivel del discurso hablado (chistes, ironías) y del discurso corporal (gags, humor físico), siempre en relación con el entorno de enunciación. Es dicho entorno lo que alberga y enmarca la comicidad para construir un dispositivo artificial generador de humor. Para Eric Bentley³⁶ “la dinámica de la comedia es un continuo artificio que permite sobreponerse al sufrimiento a través del humor” (en N. Vincent 2003, p. 129). Se trata de presenciar el absurdo a una distancia que permita reírse de unx mismx. Por tanto, es aquella distancia entre la personificación de la escena y la persona que participa en la espectación lo que habilita el humor, ya que lx espectadorx está “a salvo” o “bajo resguardo”. Se produce a partir de la forma exagerada o alejada de la realidad que presentan tanto los personajes como las situaciones en las que se ven inmersos lo que lleva a una relajación de quienes participan desde la expectación. Al respecto, Vincent agrega

³⁶ Eric Bentley 1964, *La vida del drama*, Paidós, Buenos Aires.

que “la risa siempre implica una transgresión. Es preciso que el público se libere de sus prejuicios y convenciones, que abandone la lógica de la razón para que opere la lógica de la imaginación” (2003, p.138). Sólo al levantar las barreras de las reglas de la realidad se da lugar al placer del disparate. Lo ridículo. El contraste. El error. El fracaso. Lo irónico. Lo absurdo. Los equívocos. Como ejemplo de lo expuesto, la directora Carolina Gallardo sostiene la idea de juntar ideas divergentes para producir risa: “Me meo y me da un ataque al corazón”; propone la diversión como *divergencia*. Se suspende el pensamiento lineal lógico para dar lugar a lo divertido. Permitirse ese estado de divergencia es dar lugar al juego y al imaginario. Nos sorprende la mezcla de cosas no dadas con anterioridad. ¿Qué sale de la mezcla de una gallina y un murciélago? Una gallinélaga.

Christiansen (2009) plantea que el humor es una relación de intercambio entre lxs sujetos participantes —al igual que el juego— donde se establece un contacto directo a través de la mirada cómplice. Esta complicidad sostenida entre actantes y espectadorxs es lo que remarca la comicidad de un gag, chiste o situación: la imaginación completa el acto.

Me interesa articular lo anterior con aquello que menciona Gonzalo Abril (1989) sobre la estructura intelectual del humor como bisociativa, por lo que un hecho deviene cómico por la asociación de dos elementos de referencia incompatibles —como la gallina y el murciélago—. Ocurre un desplazamiento entre los tipos lógicos llevando a la sorpresa y luego a la risa. Es el caso de Empanada y Pastelito en *Criollas, una subversión gaucha*, personajes vestidos como tales que recitan en un acto escolar la payada de Santos Vega.

Este ejercicio requiere flexibilidad, sostiene Vincent, dado que también ponemos en tela de juicio valores morales, sociales, que sostenemos en la vida diaria. Esto deriva en la pregunta de si hay un límite para la risa; si efectivamente podemos reírnos de todo o si hay temas que no pueden ser tomados en chiste. En este sentido, encontramos ciertas situaciones límite que transita el código poético y estético del bufón. Un humor ácido donde se permite lo sexual, lo carnal, la muerte, lo sucio, contrario a la inocencia de lxs payasxs. Lo dice todo, el bufón se ríe de las desgracias y de lo sagrado, ingresando al lugar de lo sacrílego.

Pero volvemos, se trata de cómo opera en los entornos de enunciación. En este sentido Abril también hace foco en el equilibrio peligroso de la experiencia cómica ya que coloca a quien ríe en un estado de amenaza por un mecanismo de mimesis y reciprocidad. Resalta la necesidad de control del ambiente donde se produce el efecto cómico, colocando barreras de tiempo, escenario y posición relativa. Comienza a operar el mecanismo de distanciamiento

del que hablamos anteriormente entre escena y espectadorxs para lograr el efecto cómico.

La comicidad históricamente está ligada al cuerpo y a la exageración o contraste de rasgos. Lo vemos en los golpes y caídas, en lo escatológico, el sexo, la comida, el bajo vientre; todas temáticas relacionadas a la *commedia dell'arte* y a la bufonería. También está presente en los cuerpos grotescos. En *Criollas, una subversión gaucha* se juega con el/los géneros de los personajes gauchos: se llaman Chueca y Bolea, pero se tratan en masculino y tienen bigote, poseen tetas y hacen alusión a sus falos. También lo encontramos en las contradicciones de tamaños corporales y el lugar social: el peón es alto y el patrón es petiso. Las corporalidades cómicas nos recuerdan nuestra propia humanidad y carnalidad: “lo cómico nos remite siempre a la mortalidad no a lo eterno. [...] Lo sublime, lo perfecto, lo divino, lo inasible no son objetos de mofa; sólo su caída de ese “estado de gracia” permite su desacralización, su ridiculización” (Vincent 2003, p. 140). Incluso la muerte se relativiza. Todxs los payasxs temen a la muerte pero si mueren pueden revivir. A esto me refiero cuando hablamos de carnavalizar la escena.

Por último, recordar que la risa dignifica:

Al igual que el sueño, el sentido del humor aligera el peso diario de nuestras responsabilidades, la conciencia de nuestra fragilidad, el esfuerzo que implica establecer y mantener los lazos que nos unen a los otros, el miedo al ridículo y a la reprobación de nuestros actos. Sólo el humor nos permite dar la medida justa a las cosas y relativizar su importancia. En el caso de la comedia y la farsa, al menos en lo que dura la representación, habremos de divertirnos, de entretener el espíritu, esto es, de alejar su atención de la gravedad que hemos conferido a la existencia, para descansar de nosotros mismos y gozar sin temor (Vincent 2003, p. 141).

A grandes rasgos podemos afirmar que el proceso material que lleva a la creación dramática parte del juego, donde surge material improvisado haciendo foco en la fisicalidad y gestualidad. Ese material es el que luego se estructura en una partitura de acciones teniendo en cuenta procedimientos técnicos: el ritmo, la definición de movimientos precisos, el tono muscular necesario para cada acción. El entramado de acciones significativo constituyen estructuras en cuadros o escenas que culminan en sorpresa, asombro, risa, y todo ese abanico que nos propone el humor, ya que estamos hablando de acciones cómicas. Lxs sujetxs actuantes y espectadores se dejan afectar por el humor en una relación dialógica, pues

no hay nada más contagioso y comunal que la risa. Allí reside nuestro placer y deseo creativo: explorar el humor físico y sus posibilidades desde una mirada sensible y crítica. Para así, convocar a la risa.

Parte III:

Puesta en Escena.

El Proceso Creativo de *Criollas, una subversión gaucha*

Mientras no poseí más que mi catre y mis libros, fui feliz.

*Ahora poseo nueve gallinas y un gallo,
y mi alma está perturbada.*

La propiedad me ha hecho cruel.³⁷

Rafael Barret

Ensayos y Materialidades

Criollas, una subversión gaucha tiene una larga historia de gestación. Comenzó en el año 2019 como una inquietud en torno al mundo gauchesco y a la comicidad alrededor de la figura del gaucho. Mientras tanto, avanzaba con el proyecto de esta investigación haciendo hincapié en la búsqueda de una dramaturgia corporal y cómica. En el fatídico marzo del año 2020 empezamos a ponerle cuerpo a esta idea, pero... pasaron cosas pandémicas. La sala donde ensayábamos, nuestro espacio de gestión, el ex Espacio Urda, tuvo que cerrar sus puertas. Nos vimos envueltas en los vaivenes de la mudanza y de todo lo que implica el cese de un proyecto. De este modo, el proceso recién fue retomado en septiembre de ese año y luego en febrero del año 2021, cobijadas por el patio de una panadería.

Esta obra ha ido transformándose por los hechos que nos acompañaron y las posibilidades que encontramos en el camino. Así es como una obra que comenzó con dos actrices y una directora en una sala indagando sobre lo gauchesco, se convirtió en un proyecto colaborativo con danzas y música en vivo, para ser presentado en patios al aire libre y al atardecer mientras tomamos mate y comemos criollitos. Esta obra dice mucho de los tiempos que vivimos, pero también de quiénes somos, de lo que nos conmueve y de nuestras historias, que pueden ser muchas historias al mismo tiempo.

Criollas es una subversión gaucha que transita entre las narraciones sobre el mito gauchesco y la construcción identitaria de una tradición argentina, atravesada por el imaginario

³⁷ *Gallinas* de Rafael Barret, 1910.

escolarizado y los vaivenes históricos de la organización del estado-nación argentino bajo las lógicas del capitalismo moderno. Masculinidades, poder, naturaleza, propiedad privada, animalidad, escolaridad, tradición, disputas, ciudad, campo, mitos y místicas. Grandes temáticas que abordamos desde el Teatro Físico de Humor.

Las siguientes apartados recorren el proceso creativo de *Criollas, una subversión gaucha* desde los ensayos y la puesta en escena en relación con la problemática planteada en esta investigación respecto a la tríada juego, acción cómica y mirada sensible en la dramaturgia corporal en el Teatro Físico.

Mito Gauchesco | Textualidades y Narraciones

Esto comienza con el campo y un imaginario común en torno a la figura gauchesca:

#1

4 de marzo 2020

[...] El principio.

Arrancar por el concepto que nos reúne.

Lista de palabras relacionadas, lo que nuestro imaginario evoca al pensar en "gauchos":

gauchos, gauchada, favor, payada, aro aro aro, sapucay, caballos, potro, potro salvaje, sin domar, facón, caballo ladero, amor salvaje, montar, montura, china, chinita, trenzas, cimarrón, ganado, alfalfa, mate, torta frita, espuelas, pecho peludo, cabalgar, lo masculino, hombre macho, tradición, faena, cabrito, gallina, vaca, esquilar, novillo, novillito, toro, ternera, ordeño, achuras, morcilla, chorizo, bola de lomo, nalga, leche materna y de vaca, guasca, fogón, fuego, bombo leguero, cuero de vaca, guitarra, asado, piel curtida, campo, yegua, machorra, mula, luz mala, gauchito gil, el gil este, chiflido, balido, cogote, laburo, vacuno, porrazo, morocho, mocho, toribio, campero, empacado, el pingo, azotes, lazo.

yo te voy a enseñar grandote, me lleva el diablo, preñada, que lo parió, sonidos de gauchada, arre arre, cosa e' mandinga, la paja

Las relaciones son directas con el entorno campestre, las masculinidades, la carne, el sexo y la tradición. Luego, las preguntas surgen en torno a cómo ha sido construido este imaginario alrededor de la figura gauchesca, cómo interpretamos con nuestra cosmovisión actual y cordobesa aquella construcción tradicional de un ícono de la identidad argentina y de la masculinidad arraigada a la figura de hombre de campo.

Es difícil no tensionar dicha evocación gauchesca con la percepción actual alrededor del campo y los sujetos sociales que concentran el poder económico y político de lo agropecuario. Vienen a la mente aquellas imágenes de violencia explícita en la televisión donde los gauchos arremetieron con sus caballos a activistas veganxs en la sede de La Rural de Buenos Aires³⁸, la espectacularización alrededor de posturas respecto al consumo y producción de alimentos de origen animal³⁹, el poder político de los grandes terratenientes, la devastación del bosque nativo para el uso del suelo con fines agropecuarios y la concentración económica de la riqueza del mismo.

... ¿Y ahora?
 El fuego del monte.
 El desmonte.
 La privatización de las tierras y la pérdida de bosque nativo.
 El precio de la carne y los monopolios...⁴⁰

¿Dónde queda en la actualidad aquél relato romántico escolarizado sobre el gaucho que cantaba al compás de su vigüela? Para ello tenemos que remontarnos a los procesos históricos de la construcción de una identidad nacional argentina a partir de la organización sociopolítica bajo un estado-nación moderno y capitalista. A finales del siglo XVIII se llamaba gauchos a jinetes nómades que participaban de las vaquerías en la zona de Entre Ríos y la zona pampeana donde cazaban ganado cimarrón, es decir ganado suelto “que era de todos y de nadie”, pues aún no existía la división de la tierra en estancias privadas (Schvartzman, 29 de mayo de 2017). Entre 1877 y 1882 se crean las estancias y las tierras pasan a estar alambradas, por lo que el modo de vida de los gauchos se modifica a partir de la organización de la pampa en términos de propiedad privada. Éstos pasan a ser trabajadores asalariados o desocupados. Hay un disciplinamiento del sistema sobre los personajes que se encuentran por fuera de estos modos del capitalismo moderno. Este sujeto social además se encuentra atravesado por las guerras de la conformación del territorio nacional a finales del siglo XIX.

Investigaciones sobre la gauchedad :
 [...] Se cree que el término gaucho viene de la deformación de guacho, persona sin padre y sin tierra, que anda sin rumbo por la vida, viviendo de lo que la tierra da, matando animales para la comida y la

³⁸ [▶ Activistas veganos intervinieron en La Rural y fueron echados por gauchos](#) Canal 10 Córdoba, 29 de julio de 2019.

³⁹ [▶ Veganos vs. Gauchos: Batalla campal en La Rural](#) América TV. 29 de julio de 2019.

⁴⁰ Esta nota y las siguientes corresponden al registro del 6 de abril de 2021, en el Diario de Ensayos.

vestimenta.

A finales del siglo XVIII, eran estos hombres errantes que vivían en la zona de Entre Ríos/Uruguay y cazaban ganado suelto (ganado cimarrón) que era de "todos y de nadie".

La civilización y la barbarie...

La figura del gaucho representaba la barbarie, el tipo vago, el campo inculto, frente al ideal europeo civilizatorio y moderno que se buscaba imitar en la conformación de la nación argentina. Se trataba de un modelo ligado a las capitales europeas "civilizadas" como París, Berlín y Londres. Sin embargo, a partir de 1875 con la llegada de las grandes corrientes migratorias europeas, españolas e italianas, entre otras, se vuelve imperante encontrar una identidad nacional que represente al estado-nación argentino ante una heterogeneidad cultural. Es entonces cuando se eleva la figura gauchesca como una representación genuina de lo criollo.

... "un boyero solitario, un salvaje aislado del mundo y la sociedad, un nómada a caballo, antagonista de la ley y de la convivencia social. Sin embargo con un alma noble, resultado de su amor por la música, la poesía y la belleza de la naturaleza"...

La literatura y el arte se encargan de promover el relato mítico del gaucho, una mezcla de verdad e invención. Se eleva así como una leyenda del imaginario popular, pues no remite a ninguna figura en particular, tornándose su relato como un ícono de la cultura tradicional propia de la identidad argentina: "se convierte en una estampita" (Schvartzman, 29 de mayo de 2017).

... "Recién ahora que ha desaparecido podemos hablar de él" un forajido no podría ser parte del elenco de las glorias nacionales...

Las narraciones alrededor de lo gauchesco presentan las contradicciones de la identidad nacional, dos posturas que entran en tensión alrededor de este mito: uno es el gaucho rebelde, el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que lucha contra la injusticia. Y el otro es el gaucho civilizado, el que canta poemas a la noche, el gaucho peón que se ha insertado en el sistema sociocultural organizado, representado en la *Vuelta del Martín Fierro* de José Hernández (Gamerro, 18 de agosto de 2015).

... ¿Cuál será el relato que rescatamos y cuál el que criticamos de esta mítica figura nacional?

Gauchos en TikTok, gauchos en la patagonia, gauchos en la historia argentina, el mítico Martín Fierro, gauchos versus veganos, la Rural, el poeta de la pulpería, el dueño del campo, el lechero, la Hilux, Santos

vega, Inodoro Pereyra, el gauchito Gil, mancebos.

El gaucho es una leyenda del imaginario popular.

Don Zoilo.

¿Es una figura intocable? Ícono de lo popular, la tierra y lo nacional. La argentinidad. Es víctima y victimario. Es trabajador y es vago. Es malo y es honrado. El traidor y el héroe. Es un sujeto social condicionado por el devenir de la vida política argentina...

Estos relatos alrededor de la argentinidad son parte de la escolarización en la edad temprana. En la escuela primaria se aprende sobre dichos íconos nacionales que forman parte de *lo tradicional* en términos de un relato hegemónico y oficial. Se representan en los actos escolares hechos como: la llegada de Colón bailando con los *indiecitos*; el cabildo abierto con las damas antiguas y los *negritos* pintados con corcho que venden pastelitos y empanadas fritas; los granaderos de San Martín vestidos con los trajes armables impresos en cartón que venden las librerías del barrio; los recitados del gaucho Martín Fierro y la chacarera con zarandeos y zapateos. Eso es La Tradición.

Criollas, una subversión gaucha transita por todas estas preguntas alrededor de la figura gauchesca y la tradición aprehendida a través de los manuales de escuela y los actos de fin de año.

La literatura gauchesca jugó un papel importante en el proceso creativo del espectáculo, particularmente el texto de *Santos Vega* de Rafael Obligado (1885), poema en el que encontramos un canto poético especial. Posteriormente, sólo rescatamos el texto de la escena de recitados en la pulpería de la versión cinematográfica de 1971⁴¹. Es dicho diálogo el que recitamos en la escena final donde Empanada y Pastelito representan a dos niñas en un acto escolar por el Día de la Tradición. Otro texto literario que cobró un lugar primordial en la composición dramática es *Gallinas* de Rafael Barret publicado en el año 1910. Se trata de un texto corto con tintes irónicos que indaga sobre la propiedad privada y el capitalismo individualista en un personaje que manifiesta cómo la posesión de bienes ha modificado su comportamiento: “¿Dónde está mi vieja tranquilidad? Estoy envenenado por la desconfianza y por el odio. El espíritu del mal se ha apoderado de mí. Antes era un hombre. Ahora soy un propietario....” (Rafael Barret, *Gallinas*, 1910). En *Criollas, una subversión gaucha* se realizó una adaptación dramática del mismo que se puede apreciar en un diálogo que llevan adelante Chueca y Bolea, los personajes gauchos, en la escena que llamamos “alambrado” donde se definen los roles de patrón y peón a partir de la

⁴¹ Protagonizada por José Larralde y Ana María Picchio, bajo la dirección de Carlos Borcosque y guión de Arturo Pillado Matheu.

privatización de un terreno.

Los ensayos fueron atravesados con los materiales que cada integrante del grupo aportaba desde su propia experiencia preguntándonos por nuestro contacto particular con el campo y las percepciones de la historia familiar que nos ha llegado a modo de relatos. Así nos encontramos con cuentos populares del campo, recitados y heredados, ya despojados de un autor pues forman parte de la historia familiar:

Era una noche tormentosa, afuera llovía y adentro... también llovía. En eso se escuchó un tropel de gallinas en el chiquero y un revoloteo de chanchos en el gallinero. Era el gaucho Alsina que venía a merodear. Colgó el sombrero del palenque, puso el caballo en el ropero. Escupió en la palangana, hizo pis en la escupidera. Apagó el pucho en la cama y se acostó en el cenicero⁴².

Asimismo, encontramos en el juego de la payada el rescate de la improvisación a partir de los *Aro aro aro*, un icónico juego a modo de chiste verbal con rima. En esta comicidad popular propia de la oralidad es donde residen las temáticas que produce/reproduce un grupo social. En este caso encontramos cierto énfasis en posturas patriarcales respecto a las masculinidades y la sexualidad. Estos rasgos también forman parte de las narraciones en torno a lo “macho” del campo, la fuerza “viril” y la brutalidad de lo humano sobre lo animal.

La temática es amplia y hay mucho por decir, tal como se expresa a continuación: esto sigue siendo un ensayo sobre la leyenda:

[...] Las cosas se me mezclan y no sé qué relato trabajamos, ¿qué hay en este mito para desentrañar, esta figura nacional fuera de la ley, esa vida cuasi anárquica que luego deviene esta otra figura patronal y dominante? No es el mismo gaucho, pero son tantas las facetas que posee y hay tanto para decir de tanto y tan poco el tiempo para decir todo lo que queremos decir que entre medio los decires rumbean para distintos lares. Esto sigue siendo un ensayo sobre la leyenda. Santos Vega lo sabe de antemano y pierde ese duelo ante el progreso. Juan Sin Ropa asfalta, quema y exporta. Deviene propietario. La tradición es un plato de locro, pastelitos fritos y mates amargos.

Más Cuerpos, Sudor y Movimiento | Sobre los Entrenamientos

Cuando comenzamos a hablar sobre Teatro Físico remarcamos la importancia del entrenamiento corporal para generar disponibilidad y presencia en la actuación. Los

⁴² Este relato oral forma parte del texto de la obra; es la escena que denominamos “Alsina”.

entrenamientos requieren sudor.

Las actrices y directora de *Criollas, una subversión gaucha* conjugamos recorridos personales ligados al entrenamiento en clown, teatro de máscaras, commedia dell' arte, mimo y teatro físico. Particularmente, Carolina Gallardo tiene una larga experiencia en comicidad y teatro callejero, y Carolina Suárez Vieyra en danza y yoga. Son dichas experiencias personales las que aportan nuevos ingredientes al quehacer grupal e invitan a explorar nuevas formas en el conjunto.

Lecoq (2012) plantea que el deporte, el movimiento y el teatro están asociados. Quizás sea por eso que decidimos plantear el entrenamiento a partir de la ejercitación aeróbica y el yoga para despertar una respuesta muscular y de resistencia que nos permita generar en escena un juego rítmico. “Volver a poner el cuerpo a tono” dice en el ensayo #3 del 24 de septiembre de 2020⁴³, sobre todo teniendo en cuenta que la pandemia nos aquietó. El entrenamiento continuo permite expandir la actuación en los juegos físicos de la escena. Como hablamos de dramaturgia corporal, es la fisicalidad y las corporalidades lo que se transforma en un material maleable, resistente y sensible: nuestros lienzos para crear. Así como hay que desarrollar callos en las manos para tocar la guitarra, la actuación en el Teatro Físico requiere resistencia y tono: los callos corporales. Cuando el entrenamiento físico se conjuga con lo actoral a través de consignas lúdicas que buscan generar un juego escénico, se manifiestan nociones técnicas relacionadas a la respuesta atenta al entorno material y la disponibilidad para llevar a cabo una corporalidad *otra*. Poner el cuerpo a tono es también encontrar un ritmo en las acciones y reacciones, en la improvisación y en la percepción tanto del entorno material como de los cuerpos propios y ajenos.

Durante dos encuentros nos entrenamos en pelea física con Diego “Cone” Haas cuya experiencia en circo nos propició una mirada acrobática para generar el juego de ilusión que requiere la violencia cómica. En las notas de dichos ensayos⁴⁴ se deja en claro que la clave del Teatro Físico reside en la precisión, compresión y economía de los movimientos en la acción-reacción. En ambos encuentros probamos tropiezos, caídas, golpes y secuencias en loop que agilizaban la respuesta corporal a la hora de reaccionar.

Para el proceso creativo de esta obra decidimos incorporar la danza folklórica y más específicamente, el malambo. Para ello se sumó al equipo de trabajo Federico Chaves, bailarín y coreógrafo en danzas folklóricas. En este caso, el entrenamiento estuvo directamente ligado al aprendizaje de nuevas habilidades referidas al zapateo y el ritmo de malambo. Las clases se

⁴³ En Anexo I, p.78.

⁴⁴ En Anexo I, notas del ensayo #53 del 29 de septiembre de 2021, p. 88.

estructuraron de manera progresiva comenzando por los pasos básicos, pues ninguna había tenido contacto anteriormente con esta danza. A medida que avanzamos en los encuentros, los pasos se complejizaron hasta armar una coreografía compuesta por varias *mudanzas* —así se denominan las secuencias de malambo—, pasos y contrapasos, repiqueteos y saltos.

La danza también requiere poner en funcionamiento procedimientos corporales para elaborar un estado, en este caso, la actitud malambo. Fuerza en los zapateos y al mismo tiempo liviandad. Federico Chaves nos remarcaba las mismas palabras que Diego “Cone” Haas: ritmo y precisión. El movimiento comienza y termina; todo lo otro está de más.

Al adentrarnos en el malambo surgieron preguntas en torno a las corporalidades y la actitud de quienes bailan esta danza. ¿Por qué cuando vemos un grupo de danza malambo lo relacionamos con ciertas nociones de masculinidad? ¿Qué rasgos observamos en esas corporalidades? ¿Qué compone a la actitud malambo? ¿Dónde residen estas características ligadas al orden de la “energía”? En las notas de ensayo #24 del 19 de mayo de 2021⁴⁵ podemos observar algo de lo que aquí nombramos, cuando por ejemplo sintetizamos que en relación al malambo “la clave está en el omóplato” o bien en “la precisión de la mirada” que se dirige a lxs espectadores con cierta precisión o en las acciones de “expandir y relajar”. La conformación de “los arquetipos, el concepto visual- corpóreo de macho” son configurados a partir de la danza y su asociación con lo sexual, que en términos metafóricos remite a “la fuerza a tierra, exógeno- endógeno (...) Enraizar y proyectar: los opuestos enérgicos.

El malambo, en particular, siempre ha sido asociado a cierta noción de “hombría”. En las clases encontramos que dicha relación emerge directamente de la posición corporal: cuerpo enraizado, pelvis centrada, piernas abiertas y fuertes, pecho amplio, hombros y omóplatos expandidos; posición corporal hegemónicamente asociada con la masculinidad. Sin embargo, no se trata de dureza sino de presteza en los golpes y zapateos, y de una verdadera percepción del origen del movimiento teniendo en cuenta el ajuste del centro del vientre. La fuerza no está en el pecho, como tradicionalmente se cree, sino que reside en la ligereza de la cintura. Poder ubicar en el cuerpo dichos rasgos nos permite elegir, criticar y elaborar los movimientos sobre las corporalidades que elegimos construir para este espectáculo.

⁴⁵ En Anexo I, p. 82.

De Animalidades y Arquetipos | Personajes Gauchescos

En los ensayos la exploración corporal estuvo direccionada hacia imágenes y calidades de movimiento de la naturaleza. De este modo las corporalidades para los personajes se trabajaron desde la animalidad tomando puntos claves del cuerpo que recuerdan al andar de ciertos animales. A la hora de bailar malambo la sensación de pecho inflado recuerda al gallo. Las piernas y zapateos esbozan la fuerza de los caballos. El pastar y la pesadez de la mandíbula se asocian al rumiarse de una vaca. El temor aparece en los cuerpos en la figura de lo gallináceo: piernas chuecas, movimientos de cacareo y los brazos en flexión hacia la espalda. (Ver las notas del ensayo #14 del 9 de marzo de 2021)⁴⁶

La transposición de dinámicas de la naturaleza ha sido explorada por Lecoq (2012) al apoyarse en gestos de acción partiendo de animales para luego reubicarlo en una dimensión dramática. En el marco del juego, al construir la figura gauchesca, las imágenes corporales evocaron a dichos animales relacionándolos con los escenarios campestres donde se habrían desarrollado los gauchos. Es también en este contexto lúdico donde emergieron las relaciones entre los personajes que más tarde dimos en llamar Chueca y Bolea por dos pasos de malambo. La tensión específica en puntos motores y puntos de apoyo definen la movilidad característica de cada personaje. Así, en el caso de Bolea, más caballo, dibuja su caminata a partir de las rodillas, patadas y saltos. Mientras que Chueca, más vaca, descansa, rumia y tiene una pata chueca.

Asimismo, la construcción de las relaciones entre los personajes, en este caso patrón-peón, también se define desde la corporalidad. Los aportes del malambo fueron claves ya que en esta danza también hay figuras arquetípicas que representan ambos tipos. El baile del personaje peón⁴⁷ es burlón y acrobático, su cuerpo se acerca a la tierra con las rodillas flexionadas y juega con los desequilibrios del peso corporal rompiendo el eje a partir de torsiones de pie. El patrón⁴⁸, al contrario, sostiene el eje del cuerpo en toda la danza sin perder el equilibrio; mantiene su pecho y mirada al frente, sus movimientos son justos y concretos, permitiendo la solemnidad de la destreza.

#8

17 noviembre 2020

⁴⁶ En Anexo I, p. 79.

⁴⁷ [PRE COSQUIN 2019 - EMILIANO LUNA, Solista de Malambo - Sede Moreno](#)

⁴⁸ [FINAL PRECOSQUIN 2018 - Solista de Malambo - ARIEL MONFEROLLI, Santo Tomé](#)

Este otro gaucho pareciera más patrón pero le tiene miedo a todo, huye cobarde, ¿será que aparecen así los roles?

Gauchos complementarios, como los ángulos y las medias naranjas.

El patrón miedoso y el peón loco.

¿No son acaso figuras gauchas del capitano y arlequino de la comedia del arte?

Tenemos un back up en el cuerpo de herramientas que afloran por la piel.

A partir de estos rasgos de calidad de movimiento y fisicalidad de los personajes se construyen las diferencias de rango social que ocupan Chueca y Bolea. Así como en la *commedia dell'arte* “el comportamiento físico de un animal puede inspirar y promover la recreación de un arquetipo enmascarado” (Moreira 2015, p. 77) en este caso se lleva a cabo el mismo procedimiento para la creación de estos arquetipos gauchescos. Encontramos una relación entre aquellos arquetipos cómicos y los tipos patrón-peón de la danza *malambo*. Bolea, el patrón, posee cercanía con los arquetipos de *Pantaleone* y *Capitano*. Del primero, toma su posición social adinerada, dueño de bienes materiales que le dan riqueza monetaria y poder económico donde recae todo su interés personal. Representa la posesión material. Sin embargo, el arquetipo de este personaje contempla una persona de edad avanzada con una postura que recuerda al envejecimiento y los dolores corporales, características que no posee la versión *criolla* de esta obra. *Capitano*, por otro lado, es la figura de la acción y la aventura, *ex capitán*, posee alardes de coraje y bravura pero ante la menor situación de amenaza se revela como un perfecto cobarde y fanfarrón. Tiene un lado poeta y sensible, características que lo transforman en un personaje seductor. En la postura física típica de *Capitano* su torso se inclina levemente hacia atrás, dando protagonismo al movimiento de sus piernas. Al desarrollar la habilidad de la espada, sus movimientos recuerdan a pasos de *esgrima*, saltos, danzas de corte y reverencias, manteniendo una actitud galante. Por otro lado, Chueca, el peón, se encuentra cercano a los personajes *zannis* como *Brighella*, el de mayor edad. Es un personaje trabajador que posee bienes propios, y con su experiencia de vida ha desarrollado una mirada realista, sensible y con gran sabiduría respecto a la vida cotidiana. Generalmente tomaba el rol de dueño de la posada, panadero o pastelero. De actitud más serena, sus movimientos son acompasados y tranquilos, proyectando el cansancio de un cuerpo de edad avanzada que ha trabajado todos los días de su vida para procurar el pan diario y un techo donde pasar la noche. Chueca toma rasgos de *Brighella* y le otorga una faceta más sexual y cómica.

Estos personajes arquetípicos de la *commedia dell'arte* italiana dialogan y se reformulan a través de las figuras de lo criollo, la argentinidad de las estampitas de Molina Campos y el Inodoro Pereyra de Fontanarrosa. Se interpelan y reinterpretan en un contexto actualizado y local, indagando por los rasgos arquetípicos de figuras que representan a un tipo nacional —la figura gauchesca— en la actualidad de nuestra ciudad. No poseen de este modo, la delicadeza de las formas cerradas sino la impronta de la festividad de un teatro popular y criollo cordobés.

Es interesante que en esta construcción arquetípica todos los personajes poseen una doble cara o una contradicción interna que los mueve. Esta doble dimensión de los personajes les da profundidad a los caracteres, no se trata de separar de forma maniquea en bien y mal, sino en apreciar una gama de contradicciones que se ven en el accionar de los personajes. Puedo relacionarlo con la idea de oprimido-opresor que durante ensayos del grupo mantenemos para dar cuenta de una amplitud de los caracteres y de la inserción en un sistema mayor y complejo. Cuando hablamos de arquetipos aludimos a una universalización de un tipo sociocultural que trasciende fronteras y tiempos. Retomamos así las discusiones y la universalidad de los grandes mitos, los grandes temas humanos, los relatos que nos atraviesan como humanidad. Tales son las cuestiones de la amistad, lo místico, el poder y la opresión.

Para indagar en la construcción de los personajes habilitamos la búsqueda desde el estereotipo que disparó nuestro propio imaginario de gauchos. Luego llevamos a cabo acciones físicas para construir un semblante desde el accionar y la fisicalidad. En las notas del ensayo #6 del 3 de noviembre de 2020 se puede leer como iniciamos el trabajo desde acciones que responden al estereotipo del gaucho.

Nadie sabe si Chueca y Bolea son *las* gauchas o *los* gauchos. Para el grupo, *la* Chueca y *la* Bolea son gauchOs. Y que se remarque el juego de la contradicción gramatical. El constante desplazamiento de géneros se evidencia en los ensayos y en la puesta final, siendo quizás una característica propia de esta poética grupal que construimos alrededor del Humor Físico⁴⁹. Son personajes completamente duales; el artificio se expone constantemente: somos actrices actuando masculinidades, con tetas y penes, con panzas y bigotes falsos, con sexualidades y deseos propios. La pretensión desde un principio fue habitar cuerpos gauchescos masculinizados jugando con las posibilidades de/generadas de una deconstrucción de los rasgos de género socioculturalmente asociados a dicha figura.

⁴⁹ En la puesta escénica grupal que nos precede, *Cabos Suelto*s, las actrices habitamos dos personajes policías masculinos con los mismos desplazamientos de géneros y las mismas dualidades actriz-personaje.

A partir de esas acciones físicas gauchescas y la exploración desde las animalidades y los arquetipos tanto de la *commedia dell'arte* como de los personajes típicos del imaginario gauchesco en el malambo, es donde se realizó el tránsito para la creación de los personajes de Chueca y Bolea.

La puesta en escena se completa con la intervención de un personaje intersticial: la Pulpera. Ésta trabaja en el montaje final a partir de una dirección participante actuante, ya que se coloca como intermediaria entre el mundo ficcional “pulpería de los gauchos” y Pulpería como espacio de participación de espectadorxs. La Pulpera interactúa con el público y cumple acciones del rol de pulpera: sirve agua al público, renueva la ronda de mates y criollos, canta junto con los músicos. Al mismo tiempo está atenta a la vinculación con la escena direccionando en vivo al ensamble musical y a las actrices. Cumple un rol interno-externo en los bordes de la ficción, apostando a la doble dimensión que permeabiliza el espacio lúdico payaso habilitado por el registro actoral y dramático.

Ensamblés | Diálogos con la Música y Coreografías

Los ensayos ensamble se desarrollaron en los últimos meses del proceso creativo junto con Federico Chaves en bombo y entrenamiento en malambo, e Inti Algarbe con la guitarra criolla y eléctrica. Chaves participó en la creación del espectáculo desde el principio del proceso, pues el entrenamiento en malambo y el trazado de una coreografía se plantearon como ejes imprescindibles para el desarrollo de una puesta en escena gauchesca. Anteriormente he nombrado la importancia que tuvo dicha danza para el desarrollo de los personajes y el accionar físico en la escena. El entrenamiento otorgó una cualidad motora única en las corporalidades.

Asimismo, la necesidad de la música en vivo se hizo evidente. La propuesta escénica exigía un acompañamiento rítmico y musical que pudiera desarrollar un diálogo en vivo con el devenir escénico. Además, la pulpería que nos convoca como espacio escénico invita a la peña, por lo que se suman a la música en vivo, la comida y el festín.

La propuesta musical de Inti Algarbe transita la creación de un ambiente de base folklórica que fue creado en los ensayos. Se trabajó sobre algunas escenas ya marcadas, mientras que otras veces, Inti proponía una musicalidad sobre la cual desarrollamos un entramado actoral. Así sucedió con la marcación del cuadro de *A la noche la hizo dios* que en un apartado anterior esbozamos. Con los sucesivos ensayos este diálogo se fue profundizando en un ida y vuelta de

propuestas, pues lo musical trabaja sobre lo actoral y lo actoral sobre lo musical. Ambas partituras se sostienen entre sí, en una escucha atenta y perceptiva, donde se destacan a veces efectos, a veces ambientes sonoros, a veces bases rítmicas. Un ejemplo de efectos es la percusión del bombo durante la pelea física donde el ambiente musical propone suspenso, un chamamé y golpes de cachetada en base a las acciones físicas ya marcadas con anterioridad.

Una vez definida la partitura escénica de la obra, los ensayos ensamble tuvieron como objetivo destacar momentos donde música y acciones se acompañan. En las notas de los ensayos #13, #16 y #47⁵⁰ se ponen de manifiesto algunos momentos clave del proceso creativo y la importancia de la participación de Inti y Federico.

El Campo | Tiempos y Espacios Dramáticos

Los tiempos dramáticos de *Criollas, una subversión gaucha* responden a una elipsis temporal que transita, a través de las vivencias de los gauchos Chueca y Bolea, las vicisitudes históricas de la construcción del estado-nación argentino, los tránsitos de los sujetos sociales gauchos y la definición de una tradición argentina oficializada y escolarizada. Estas referencias no se hacen explícitas, pues el espectáculo se desarrolla como una sucesión de cuadros que abundan en elipsis y anacronismos que no dejan de ser una excusa para poder hablar de muchas otras cosas. El recorrido histórico nos permitió un inicio creativo para poner en escena las narrativas y contradicciones que plagan la historia como la conocemos, desde nuestro lugar como sujetos sociales en este tiempo mediático y neoliberal.

El espacio abarca un entorno campestre que a su vez oficia de pulpería, de estancia, de campo y de escenario escolar. Estos espacios dramáticos se encuentran a su vez insertos en el espacio escénico Pulpería que convoca al público, a la Pulpera y a los músicos. El juego cómico presenta la posibilidad de armar y desarmar estos espacios dramáticos a través de las acciones de los personajes, las intervenciones de la Pulpera, los cambios musicales y el accionar sobre objetos y vestuario. Tal es así que la estancia de Bolea —un alambrado circular de 1,2m de diámetro— se traslada junto con el gaucho.

El primer cuadro presenta dos gauchos compadritos en el campo que se juntan a malabear y pasar el rato en la Pulpería. A continuación el miedo a la llegada de un tercero, “el gaucho Alsina”, los lleva a esconderse de diversas maneras llegando a encontrar un alambre que

⁵⁰ En Anexo I, p. 79, 81 y 87.

disponen en el espacio a modo de cerco. Bolea queda dentro y Chueca fuera. “E’to e’ mío” dice Bolea revelando a continuación un cambio en su actitud, pues se ha convertido en propietario de una tierra. Pasa el tiempo. Bolea privatiza más tierras. Chueca, convertido a peón, es subordinado de Bolea. Estas secuencias aluden a la vida nómada gauchesca y su posterior inserción en el sistema de trabajo a partir de la privatización de las tierras y la división en estancias.

Bolea toma posesión indiscriminadamente de todo lo que encuentra, el horizonte es de su propiedad, incluso los ríos y el sol. Vemos así tanto el avance de los grandes terratenientes como el monopolio de uso y abuso de recursos naturales. Los cuadros siguientes transitan alrededor de la propiedad privada, el avance de la urbanización, autopistas, rutas y complejos inmobiliarios, hasta arribar al clímax dramático del espectáculo, el punto de no retorno después del cual los personajes gauchos se retiran. Se trata del fuego en el bosque nativo. Todas las tierras y animales de Bolea sucumben bajo el fuego. En el último cuadro hacen su ingreso dos personajes contemporáneos llamados Empanada y Pastelito, dos niñas en edad escolar que se encuentran en un acto por el día de la Tradición. Son el devenir histórico de la gauchesca argentina, las que llevan el mito identitario adelante. Actúan el recitado de *Santos Vega* frente al público de amigxs y familia que les espera en la platea de la pulpería. Finaliza aquí el entramado dramático del espectáculo.

Hallazgos y Dificultades

A medida que avanza el proceso creativo de la obra las necesidades de los ensayos cambian. Ya no es un espacio de exploración y juego libre sino que requiere de marcación, repetición y organización. El material escénico se ha encauzado y el ensayo se vuelca a la tarea de afinar detalles. La repetición se torna un problema, pues ¿cómo recuperar aquella organicidad y placer de lo nuevo, de las primeras veces, del juego? En los ensayos #35 y #36 del Diario de ensayos⁵¹ podemos observar dificultades respecto a la actuación y la calidad de los movimientos en la escena de *Gallinas*. Al trabajar desde las acciones físicas cómicas, la necesidad de una corporalidad exagerada y precisa requiere una atención especial sobre todas las partes del cuerpo. Se advierte la importancia de la percepción en cada detalle de los movimientos que realizamos y el tono muscular que decidimos utilizar para cada uno de los mismos.

⁵¹ En Anexo I, pp. 85 y 86.

Escucha y percepción parecieran ser las claves que revelarían estas dificultades en la actuación. Las posibles respuestas que surgen se relacionan con el entrenamiento y el desarrollo de la agilidad y conciencia corporal, cuando se trata de las acciones físicas. Mantienen directa vinculación con la percepción tanto de unx mismx como del entorno y de les otros. Esto también se entrena. El famoso “hay que pasar la escena una y otra y otra vez”.

Otra dificultad radica en la organización dramática del espectáculo. Al tratarse de una creación colectiva en cuadros o fragmentos, a la hora de hacer una pasada completa del material disponible se observó que “hay pasajes que faltan” o problemas a nivel del contenido en el discurso pues lo que se ve en escena no llega a revelar el conflicto del drama. Fue el momento de detectar en la estructura dramática dónde radicaban las inconsistencias y operar respecto a las mismas, tal como se puede apreciar en las notas del ensayo #37 del 28 de julio de 2021 del Diario de Notas⁵².

Por último, ya que hablamos de una ética del goce basada en la importancia de los afectos creo importante poner de manifiesto dificultades en torno a dicho plano afectivo. Esta investigación y creación se vio atravesada por los hechos globales que acontecieron alrededor de la pandemia sanitaria por el Covid-19. A veces se torna difícil sostener y llevar a cabo nuestros planes cuando pareciera que alrededor las cosas se vienen a pique. Cuidar a los afectos propios y ajenos se vuelve una postura ética y para nada mínima. La duda se vuelve una amenaza constante en un sistema que expulsa cualquier forma de habitar aquello fuera de la norma. El espacio creativo y artístico se torna así un espacio de resistencia.

La Arena Gaucha | Aspectos Técnicos de la Puesta en Escena

Nuestra arena gaucha se construye por distintos universos que conviven para la realización final de la puesta en escena. Habiendo transitado el proceso de ensayos y de creación dramática, a continuación los aspectos técnicos de la obra *Criollas, una subversión gaucha*.

Chueca y Bolea | Vestuarios y Caracterización

Chueca y Bolea comparten una amistad de hierro, por más que la propiedad y la posesión de bienes los divide tajantemente producto de sus posiciones sociales. A partir de este hecho,

⁵² Idem, p. 83.

Chueca pasa a ser peón y Bolea su patrón. Luchan a muerte y se amigan, se cuidan y se pegan, se tiran cosas y se salvan la vida. Las contradicciones que se desatan entre ambos personajes atraviesan a todos los cuadros de este espectáculo criollo.

La caracterización de los personajes tiene en cuenta tanto los roles que cada uno ocupa como así también la comicidad en los diseños otorgada por características ridículas y contrastes de formas y proporciones. Chueca se caracteriza por ser vago y poco trabajador. Posee una panza redonda y tiene una pata chueca. Sus colores de vestuario son cálidos tomando los tonos del campo, el trigo y la paja, elementos que aluden a una cercanía con la tierra. El diseño destaca sus piernas largas a través de un pantalón bombacha ajustado y un poncho cortísimo.

Bolea, por otro lado, viste ropas oscuras de colores negro y rojo afirmando su posición de poder. Se trabaja el contraste de formas al vestirlo con cancanes a lunares rojos a modo de ropa interior; y contraste de proporciones al utilizar una bombacha ancha y corta, una camisa amplia y un chaleco muy ajustado. Se completa con un bigote que evidencia el artificio al estar sostenido con elásticos y dar la posibilidad de que sea cambiado de lugar durante el espectáculo. Alude, también, a la máscara payasa, aquella pequeña nariz roja sostenida por elásticos.

Los vestuarios fueron confeccionados para esta puesta en escena, excepto por los ponchos que son originales de los abuelos de una de las actrices.

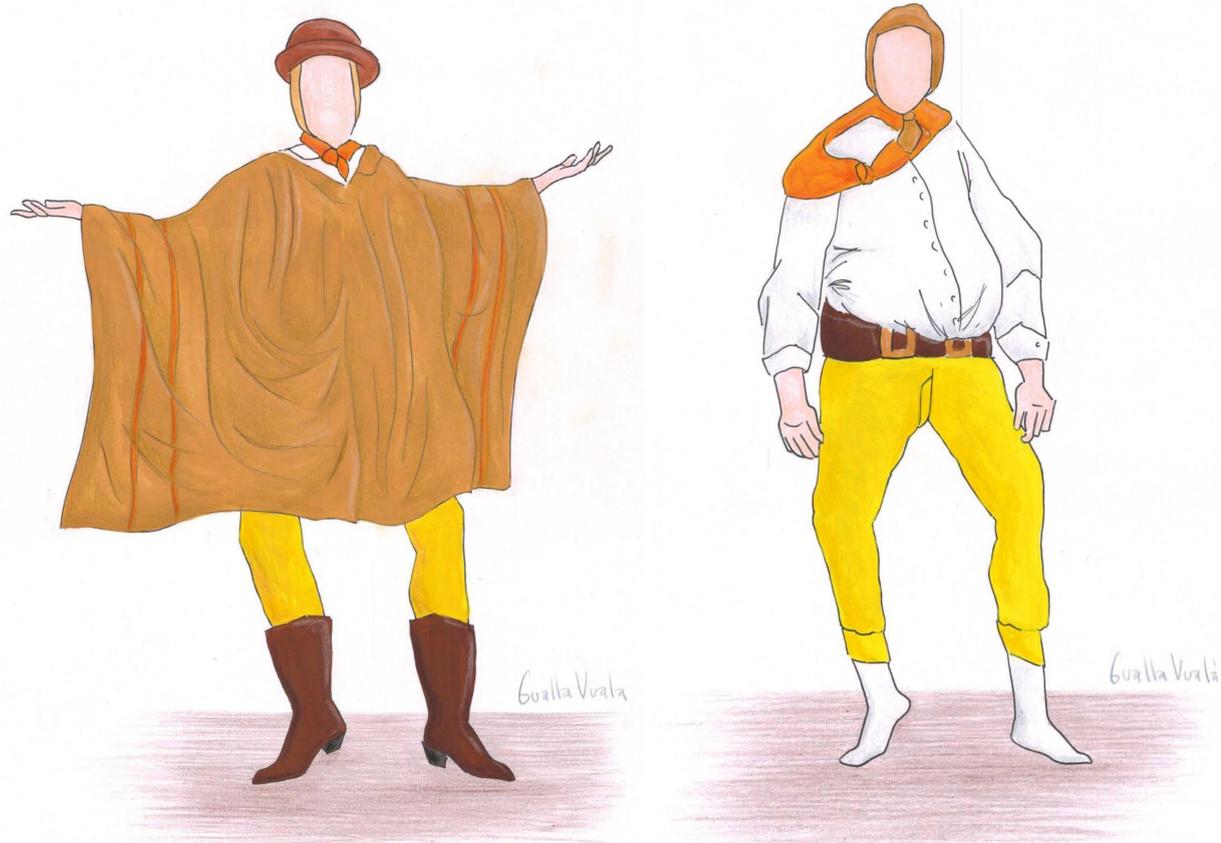
Los diseños a continuación fueron realizados por Antonella Gualla y han cambiado respecto a la decisión final llevada a cabo por las posibilidades en telas y costos que hemos encontrado para la realización.

Cada gaucho posee un facón que a la vista del público emerge como una cuchara de madera, resaltando el aspecto ridículo de ambos personajes.

El maquillaje resalta los ojos, las cejas y líneas de expresión, construyendo una máscara de rasgos exagerados a partir de un maquillaje grotesco.



Diseño de vestuario "Bolea" por Antonella Gualla, 2021.



Diseño de vestuario “Chueca” por Antonella Gualla, 2021.

Por otra parte, tanto la Pulpera como los músicos visten prendas tradicionales de la danza folklórica: camisas, pañuelos, sombreros de ala ancha, botas de zapateo o alpargatas, fajas atadas a la cintura, pollera acampanada con volado ancho y cabello trenzado a un costado. Se crea así una verdadera visión de la caracterización gauchesca en la Pulpería.

Empanada y Pastelito | Una cuasi Bufonada

Empanada y Pastelitos son las bufonas de *Criollas*, una *subversión gaucha*. Dos niñas en un acto escolar, las herederas históricas de la tradición argentina que representaban Chueca y Bolea. Vestidas con trajes ridículos de goma espuma, exagerados y de mala calidad, una parodia de las veces que hemos actuado de montaña, pasto, granaderos, *indios* y *negritos* vendedores de pastelitos en los actos escolares de la primaria. Una representación de las estampitas de la Revista

Billiken y sus días de la tradición.

Empanada y Pastelito ingresan a escena con la marcha de la bandera. Se presentan como tales y cuentan sus historias personales que son al mismo tiempo la historia de la grieta entre todos los pastelitos y todas las empanadas. Pastelito es nómada, propia de la ruta y de la fritura en aceite. Empanada viaja a Europa, es heredera y concheta. En este acto recitan la payada de la versión cinematográfica de *Santos Vega*, siendo éste, el último acto de *Criollas, una subversión gaucha*.



Diseño de vestuario “Empanada” y “Pastelito” por Antonella Gualla, 2021.

La Pulpería o Bienvidxs a la Fiesta | Universo Escenográfico

En las anotaciones del ensayo #12 del 23 de febrero de 2021 escribía: “Definitivamente es una obra para patios” y así nace la Pulpería, espacio que nos convoca y organiza. Por el formato popular que toma este espectáculo y teniendo en cuenta la proximidad con las poéticas cómicas de representaciones en espacios a cielo abierto es que la decisión es realizarlo en el patio de la

panadería donde se llevaron a cabo los primeros ensayos. Dicho patio es de ladrillo visto y posee una superficie de tierra y piedras acompañado por varios árboles, arbustos, plantas, enredaderas y un bananero. Casualmente, el fondo de este patio tiene una estructura de piedra y madera ya que antiguamente fue una caballeriza, pues la casa a la que pertenece es una construcción de más de 100 años.

El espacio escénico, decía, toma el formato de Pulpería. El público es invitado a sentarse en mesas donde les esperan criollitos de la panadería y la posibilidad de acompañarlos con mates o mate cocido. A un costado se encuentra una barra de roble estilo cantina con infinidad de botellas, vinos, aperitivos y criollitos. Allí la directora, Carolina Gallardo, hará las veces de Pulpera atenta a las demandas de comida y bebida. A su vez, junto a la barra se ubican los dos músicos, Inti Algarbe en guitarra y Federico Chaves en bombo.

Se completa el espacio escenográfico con un escenario de madera de 2,35m x 1,64m x 0,06m que posibilita una superficie más amena al zapateo de la danza malambo y a ciertas secuencias físicas que llevamos adelante. Este escenario no limita de ningún modo el espacio de acción escénica, pues las actrices utilizan todo el patio, acercándose a la barra, al público y saliendo por foro a un detrás de escena. También se distribuyen en el espacio varios fardos de alfalfa, cajones con botellas y damajuanas, faroles antiguos, telas de arpillera y objetos propios de un entorno campestre del siglo pasado.

En esta Pulpería se habilita la fiesta al convocar al público a merendar, comer y beber antes, durante y después del espectáculo propiamente dicho, pues el convite al público es a sumergirse en una experiencia convivial que desborda los límites temporales de la presentación escénica.

Folklóricxs | Universo Sonoro

Esta experiencia escénica se ha planteado como una creación colaborativa entre lo teatral, lo musical y lo dancístico, por lo que el universo sonoro tiene una incidencia fundamental a través de la participación en vivo de Inti Algarbe y Federico Chaves.

La guitarra criolla y el bombo legüero crean un entramado musical que acompaña en todo momento la dramaturgia escénica, en un diálogo propositivo de idas y vueltas entre las actrices, la directora y los músicos. La percusión del bombo participa en momentos particulares de tensión dramática como el baile de malambo, las peleas físicas y efectos puntuales que dan acento al

accionar de las actrices. La guitarra transita una composición progresiva comenzando por tonos agudos y de carácter *allegro* para luego ir transformándose hacia tonos más graves en el conflicto del fuego que quema las tierras y que marca el final de los personajes gauchescos de Chueca y Bolea. En dicha escena la guitarra se acompaña de efectos gracias a una pedalera eléctrica que produce un cambio sonoro con ecos, ecualizaciones y reverberación. La escena final del acto escolar con Empanada y Pastelito se compuso a partir de lo que llamamos Folklore Rock, tensionando así las nociones tradicionales de un folklore criollo.

Se tomaron algunas bases de canciones conocidas como *A la noche la hizo dios* de Atahualpa Yupanqui y la Marcha de la Bandera para escenas puntuales.

Al Atardecer | Universo Lumínico

La obra de *Criollas, una subversión gaucha* ha sido montada para ser representada al aire libre por lo que el diseño lumínico aprovecha las posibilidades de la luz diurna. El horario elegido para la representación es la puesta de sol, horario que cambiará según la estación del año. Así, se convoca al público a merendar y durante la presentación el día atardece, terminando la puesta con los primeros esbozos de la noche. De este modo se acompaña el transcurso de tiempo dramático del espectáculo con el cambio de día a noche, habilitando la relación con la iluminación natural de un entorno a cielo abierto.

En este sentido la Pulpería —universo escenográfico— invita a la hora de la tarde a merendar un mate con criollitos de la panadería que nos aúna. La luz diurna de la tarde convoca al ritual del mate y la merienda. El atardecer convoca la maduración del día junto con el pico dramático de la obra —la mística de la noche y el fuego del monte—. Finalmente, la noche habilita a la peña, abre a la fiesta luego del acto escolar.

En este sentido, los dispositivos lumínicos acompañan el entorno natural con efectos de color dados por tres PAR LED RGB nadirales ubicados en contraluz y frente creando dos grandes ambientes en la puesta: una primera parte con tonos azules y verdes, y una segunda parte, la aparición del fuego, en tonos naranjas. Se completa el dispositivo con una guirnalda LED de 21 lámparas de 2w en tono cálido que se ubicará sobre la escena y sobre el público a modo de cantina. La conexión es directa a 220v no dimerizable. Estarán encendidas en todo momento. Es un recurso que nos conecta directamente con la idea de “bar” o Pulpería en este caso. El tono cálido invita a un ambiente confortable y amigable, propiciando una cercanía con lo festivo y carnavalesco.

Las decisiones en torno a los dispositivos lumínicos se tomaron a partir de la portabilidad de la puesta adaptándose fácilmente a las posibilidades eléctricas de espacios no convencionales a cielo abierto. Es por ello que todas las luminarias y dispositivos lumínicos son LED de muy bajo consumo eléctrico, fáciles de transportar y montar en cualquier espacio. Una característica que acompaña las posibilidades de representación callejera y de circulación de la puesta en escena.

Conclusiones

Cómicas | Sobre el Proceso de Investigación

A lo largo del proceso de esta investigación, se indagó sobre los modos compositivos en el Teatro Físico y las maneras de abordar una dramaturgia corporal. Para ello, establecí como base de trabajo creativo la relación dinámica que se presenta entre el juego, la acción cómica y la mirada sensible. Los tres ejes componen un entramado de materiales significativos y sensibles que, tomando el accionar físico de las corporalidades, tejen la dramaturgia de una puesta en escena. El espacio lúdico y las dinámicas de goce habilitadas por el juego se organizan entre las partituras de acción cómicas y el humor que genera una experiencia risible. La mirada sensible convoca desde lo genuino del placer de mirar-ser mirado, y permite en el encuentro con lxs otrxs la apertura a un mundo poético, tan singular y efímero como el acontecimiento mismo.

La puesta en escena de *Criollas, una subversión gaucha* se llevó a cabo conjuntamente con las lecturas y escrituras que componen esta investigación. Ha sido un proceso colectivo en constante crecimiento, pues a medida que los ensayos se sucedían, la creación escénica requería de otras participaciones y saberes. Así, se sumaron colegas y amigxs artistas con quienes conjugamos la danza, la música, el entrenamiento físico y la experiencia propia que cada unx aportaba en los encuentros. Los modos dialógicos de la creación escénica permitieron que las disciplinas artísticas se fundieran entre sí impregnándose de los conocimientos específicos de cada una. De esta forma, la puesta en escena final es mucho más que la suma de sus partes. Podemos pensar estos modos híbridos y colaborativos del Teatro Físico de Humor como una revisión de lo criollo en términos de lo territorial e identitario en las prácticas teatrales locales. Una posibilidad a indagar son los rasgos humorísticos de la escena cordobesa como parte de un criollismo poético propio. Al mismo tiempo, dicha revisión de lo criollo se plantea también en el ámbito de lo gauchesco. La imagen configurada desde nuestra propia experiencia nos permite reconstruir la mítica figura gauchesca como un mosaico mayor que compone al imaginario colectivo del gaucho argentino. Así, encontramos los modos en los que la tradición nacional como concepto escolarizado y oficial ha impregnado las narrativas propias y colectivas.

El espacio de los ensayos se instauró como un lugar creativo desde el juego y el humor. Un espacio de entrenamiento fundamentalmente corporal, pues es el interés en el accionar físico lo que nos convoca. En este sentido resultó motivador explorar toda la capacidad expresiva y gestual de nuestras corporalidades. Como sugería la directora durante los encuentros: “siempre ir al cuerpo, que todo lo que sucede internamente se refleje en el cuerpo”. La relación dialógica del juego precisa la exteriorización de lo que sucede dramáticamente para que pueda compartirse con lxs espectadorxs. Si no se comparte, no hay complicidad, no hay juego.

El nivel formal de los discursos corporales cobra una importancia fundamental para articular el contenido del relato. Pues estamos hablando de un Teatro de Humor Físico, la comicidad se encuentra sostenida en las acciones corporales. A partir de consignas dirigidas a construir el accionar de los gauchos Chueca y Bolea, tomando elementos de la animalidad, los arquetipos de la commedia dell’ arte y la danza malambo, llevamos a cabo la producción de material escénico que luego fuimos hilando hasta elaborar el entramado dramático. Esto se realizó teniendo en cuenta las temáticas que deseábamos poner en escena.

Al hablar de una dramaturgia corporal es clave abordar la precisión de las acciones y los detalles en la partitura de las mismas. Se trata de otorgar justeza en los movimientos: un inicio y un fin preciso a cada acción. Las indicaciones que siempre sostenían tanto Carolina Gallardo como Federico Chaves en la danza y Diego “Cone” Haas en la pelea física, se dirigían a comprimir y concretar el movimiento para destacar el momento exacto en cada acción. Es un trabajo minucioso de gran percepción y entrenamiento, pues la partitura se ensaya una y otra vez hasta lograr el ritmo deseado. Como una partitura musical o una coreografía de movimientos, transitamos la acción y reacción a partir de la dilatación, la espera, la tensión y el ritmo picado, para crear una dramaturgia corporal rítmica, cómica y sensible. Sin embargo, ¡qué difícil detectar lo que hacemos de más y concretar las acciones! Para esto tienen un valor fundamental la percepción, el entrenamiento, la mirada de afuera y pasar y pasar y pasar la escena, una y otra vez. El desafío de sostener lo lúdico en la repetición se vuelve un eje central para la actuación, mantener la sorpresa de las primeras veces, recuperar el estado que habilite el goce y la diversión.

Estar en escena atentxs a las reglas del juego, lxs otrxs compañerxs de escena y espectadorxs, la mirada hacia afuera, a unx misma, la justeza en el accionar, el ritmo interno de la escena y la irrupción de lo imprevisto. Tenemos que llevar a cabo todo lo que

nombramos sin perder la sensibilidad que provoca el placer del acontecimiento lúdico en ese aquí y ahora del teatro. En definitiva, sostener el juego, las acciones cómicas y la mirada sensible en un mismo instante que convoca el acontecimiento. ¿Todo esto junto? Sí, allí radica la dificultad y al mismo tiempo, los hallazgos. Todos los ensayos y entrenamientos se ponen en juego en ese momento único que resulta el acontecimiento teatral. Y allí sólo queda confiar en el equipo, en el proceso y en el placer de estar creando en ese momento. Como sostiene Finzi Pasca: “de vez en cuando volverse caballo, volverse actor, es una buena forma para sentir que quedarse desnudo enfrente de un dragón es un gesto valiente, un gesto lleno de amor que necesita de mucha paciencia” (Ponce de León 2009, p. 100). “Un monumento al amor” expresan las notas del Diario de ensayos refiriendo a los vínculos que tendimos entre las personas participantes y la escena como nuestra arena de creación. Un vínculo sostenido por el juego, la diversión y el disfrute.

Criollas | La Urgencia, la Diversión, lo Mítico

Esta investigación quizás trata más de los afectos que de otra cosa en sí. Trata más del goce, de la alegría y sobre todo de la elección, una decisión, de estar aquí construyendo esto. Y no es para nada menor en un mundo como el de hoy donde tan difícil se vuelve tomar una decisión con el afecto de elegir lo que queremos.

Sobre todo, se trata de sostener. Sostener un proceso de casi tres años atravesado por grandes duelos, personales y grupales, que se nos pegaron a la piel y con mucho cariño dejamos que sean hasta transformarse en otra cosa. Paciencia y esmero.

Sobre todo, cariño. Sí, se trata de los afectos, porque persistimos contra viento y marea, contra pandemia y pérdidas. Y a veces, encontramos en el acto de crear, una curita que nos cubre esas dolencias que exorcizamos con la risa y el ritual de poner los cuerpos en movimiento.

Esta conclusión se pierde de academicismos porque sí, habla desde los afectos. Y habla también del deseo, que es quizás lo más importante que sostenemos, el deseo de habitar este lugar que elegimos habitar hoy. El deseo de acontecer, con estas personas que compartimos y elegimos compartir aquí y ahora.

Sobre todo, se trata del deseo de crear. Crear sosteniendo una ética del goce, que es lo más importante que ha transitado este proceso y se vuelve, en definitiva, el eje central de esta

investigación. Es, detrás de todas estas páginas, y todas estas horas de ensayo y todo este proceso de creación, todos los mates y los criollitos, todas las dudas y el cansancio, todas las pérdidas y los dolores, es, el goce, la semilla que nos mueve, que cuidamos y dejamos crecer. Una dramaturgia corporal en estado de goce. Risa. Carnaval. Humor. El teatro que nos mueve.

Esta conclusión concluye con la fiesta que convoca. Y ahora sólo queda, acontecer.

Referencias

Libros y artículos

- Abril, Gonzalo. (1989). *Comicidad y humor*. Revista *La Balsa de Medusa*, Vol. 10.
Recuperado de http://www.theoria.eu/dictionary/C/comicidad_humor.pdf
- Bobadilla Parra, Víctor (2018). *Opciones dramaturgicas en el circo contemporáneo*. Trabajo final de Máster universitario en Estudios Teatrales. Universidad Autónoma de Barcelona.
Recuperado de
<https://www.saberesdecirco.com/haciendo-circo/dramaturgia-de-circo-contemporaneo/>
- Christiansen, Andrea (2009). *La poética del payaso. Su universo interior*. Ediciones La llave de papel. México.
- Collazos Vidal, Armando (2016). *Lo físico en el teatro y el teatro físico*. P. 134-145. En Revista Nexus. Edición 20. Universidad del Valle, Cali, Colombia. Recuperado de <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/issue/view/210>
- Dubatti, Jorge (2008). *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. “Vsevolod meyerhold: el teatro del actor”. P. 159-169. Editorial Colihue. Buenos Aires.
- Hernando, Víctor. (2019). “Para pensar en un Mimo Teatral”. En Dubatti, Jorge. (Ed.) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Editorial ENSAD. Lima, Perú.
- _____ (2018). “El Mimo Teatral”. P. 51-57. En Teatro XXI n°34. Revista del GETEA. Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano - Filo:UBA. Buenos Aires. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/5114>
- Infantino, Julieta (2014). *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Editorial INTeatro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Kann, Sebastian (2016) *Taking back the technical: contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis*. (Tesis de maestría en Estudios Teatrales, dirigida por Dra. Konstantina Georgelou). Universidad de Utrecht, Países Bajos.
- Lecoq, Jacques (2012). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Editorial Alba. España.
- Mauro, Karina (2013). *La actuación popular en el Teatro Occidental*. Revista Pitágoras 500. Núm. 5. Instituto de Artes, Universidad Estatal de Campinas, São Paulo, Brasil.
Recuperado de

https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/28126/CONICET_Digital_Nro.92414fc7-205c-4205-b9eb-f07eb71c5158_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Moreira, Cristina (2015). *La commedia dell' arte, un teatro de artesanos. Guiños y guiones dell' arte para el actor*. Editorial INTeatro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Ponce de León, Facundo (2009). *Daniele Finzi Pasca: Teatro de la Caricia*. Uruguay: el autor.

Salvatierra Capdevila, Carmina (2006). *La escuela de Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática* (Tesis doctoral, director Dr. Ricard Salvat i Ferré). Universidad de Barcelona. Barcelona.

Vincent, Nidia (2003). *El cuerpo que ríe: dinámicas de la comicidad teatral*. En Revista Acta Poética Vol. 24. Núm. 1 (2003). Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/101>

Videos

García Faura, Ezequiel (19 de mayo de 2020). *Charla sobre el Bufón y la Comicidad: Entrevista junto a Julieta Daga (Córdoba)*. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ody3MSBIRP4>

Canal Encuentro (29 de mayo de 2017) *¿Dónde está Fierro?: ¿Quién es el gaucho? - Canal Encuentro*. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6kkjDjSaMRY&list=PLWsDPqKzTgyq3pxygsvasjUNmHha19XYu&index=11>

Televisión pública (18 de agosto de 2015) *Facundo o Martín Fierro: Los libros que inventaron la Argentina en Los 7 locos*. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EY2k6u5XfQM>

Notas de diario

Rojas, Rodrigo (17 de mayo de 2009). *Son un circo. La Voz del Interior*. http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=5171

Anexo I

Selección de notas del Diario de ensayos

#3 /24 septiembre 2020

volver a ensayar. ¿Cómo están los cuerpos después de tanta pausa por pandemia? ¿qué necesitamos? ¿Por dónde comenzamos?

La necesidad es volver a poner el cuerpo a tono, a punto. Sudar. Necesitamos gimnasio, entrenamiento duro para volver a tener un estado físico, resistencia, abdominales, aeróbica, entrenar el centro.

¿cómo resistimos la escena si nuestro cuerpo está tirado?

¿qué lugar ocupa el entrenamiento físico? volver a predisponer a la acción, al ritmo sin cansarnos, usar el agotamiento como recurso, pero ante todo volver a poner la máquina a funcionar.

Necesitamos músculos, **respuesta física. Tono muscular. La preparación del cuerpo para un estado, recién allí nos es permitido volver a jugar.** El cuerpo es nuestro lienzo, hay que volver a colocarlo en el bastidor para crear.

Sudo y caigo.

No resisto dos corridas en el juego de la mancha, no hay mancha, no hay juego.

Caro tiene toda la secuencia preparada. Tres series con ejercicios de 30 segundos. Somos soldados que caen a los '20.

Esto no es posible. Hace calor y nos espera una coca fría y facturas de la panadería.

Se va la segunda.

Creo que me olvidé como se respira. Hace mucho que no pongo el corazón a funcionar, se me acelera el pulso y a la otra Caro le duele el bazo.

Definitivamente nos olvidamos de cómo se respira.

Ya basta, porfa, tomemos unos mates.

No entiendo dónde entran los abdominales en el teatro pero recuerdo que en la última función de Cabos lo dimos todo y nos costó llegar al final.

vuelvo a los abdominales. Somos un sanguchito de tierra y sudor.

Lo damos todo.

Bienvenido teatro nuevamente a nuestras vidas.

#5 /7 de octubre 2020

PAYADAS (hay un audio completo de las payadas)

Después del entrenamiento físico **nos dedicamos a jugar. Nos sentamos en rondita y la consigna es pagar. Con lo que sea, con lo que tengamos a mano.**

Hay un ritmo de fondo y un cantito particular. La payada. Pagar. Una carolina tira todas cochinas, la otra puro remate de frase. Qué difícil es hacer una rima, se te queda la mente en blanco trabada, las palabras que no quieren

salir, ni hablemos del sentido. Escapa a todo, un delirio payístico sin pies ni cabeza. La ronda va, dale que te dale, cada una tiene que hacer una payada. La segunda rima con la cuarta, tiene que haber remate.

Al principio el juego es un terreno agreste, aparece la traba, la cabeza que piensa y sale humo.

La ronda sigue y sigue, es repetición. Cada una dice una frase y hacemos payadas colectivas. Después cada una paya por separado con un tema en común.

El ritmo se hace carne, hay algo que se afloja, quizás sea por la repetición, quizás por tanta risa que aparece entre medio. Entrar al juego, tirarse de cabeza a la prueba de algo que no sabemos cómo va a terminar. **El objetivo es payar, o rimar, o dar remate.**

Es interesante que a veces no rime, no hay que parar, no hay que cortar, mantener la rueda girando, la payada circulando, la huevada en la boca.

Los lugares de la risa:

si no rima y seguís segura, da risa

si rima bien, da risa

si te perdés y lo dejás en claro, da risa

si es cochino, da risa

si es obvio, da risa

si es oscuro, da risa

si es sensible, da risa

si lo lográs, da risa

si te equivocás y lo visibilizás, da risa

la ocurrencia del lugar y de la mezcla

El ritmo de la música y la sonoridad general nos llevan a un trance, es puro ritmo. Es entrar a la rotonda y darle y darle y darle.

En el círculo circula la palabra.

Se aflojan los comentarios y los chistes. Se afloja el juego.

#6 /3 de noviembre 2020

Lista de acciones que hacen los gauchos. Pero pensándolo desde el estereotipo:

Tomar mate.

Afilarse el cuchillo en la chaira.

Látigo para caballito, fusta, fustear.

Ponerse la boina

Prender fuego.

Zapatear malambo.

Tomar vino.

Pelear, se desconocen.

Dar la bendición.

ordeñar la vaca.

Machacar el mortero.

Carnear.

Hacer emplastes, medicinas naturales.

Amasar el pan.

Contar historias, el relato.

Payar.

¿Cómo pasar al cuerpo esas acciones? Lo veremos más adelante.

#8 /17 noviembre 2020

Los gauchos se juntan en el patio para observar y hacer propio el espacio. Al fondo la caballeriza, tememos peligro de derrumbe de esas chapas que están arriba. (...) Las vigas de madera parecieran tener una eternidad de años. En esa esquina de escombros y abandono ya vemos la pulpería, el establo, el olmo que se alza igualito al de Santos Vega. ¿Acaso éstas no son las bases del juego? En realidad ese magnífico olmo es un bananero podado. Pero para nosotras es el reino gauchaje. [...]

Paaaaam pam pam, paaaaam pam pam.

Salen los gauchos a la tierra.

Paaaaam pan pam, paaaaam pam pam.

Hay que apropiarse de la naturaleza, dice la Caro G, sorpréndase, miren a un espectador imaginario. (...)

Paaaaam pam pam, paaaaam pam pam.

El gaucho de la carolina está re pirado, ¿qué hace ahí arriba? ta' loco. Se trepa a los árboles, agarra la manguera y moja todo, corre como cagado y se llena de tierra la cara.

Este otro gaucho pareciera más patrón pero le tiene miedo a todo, huye cobarde, ¿será que aparecen así los roles?

Gauchos complementarios, como los ángulos y las medias naranjas.

El patrón miedoso y el peón loco.

[...]

Mi gaucho patrón dibuja puertas en el aire, como si tuviese algo de mimo, cosas que afloran en el juego de pelear contra el otro gaucho rastrero.

¿Acaso no es la precisión de las acciones sobre los elementos imaginarios los que abren el campo de juego con lo que no hay?

pava y mate

vino

chacarera

canasta

yuyo

se tiran con de todo

fuego

alambre

alambrar

lo escatológico

caca

parecieran animales con patas de caballo

meta rumiar y corcovear

se bailan una chacarera medio confundidos entre zarandeos y zapateos.

jaaaia huuy aja eeeeh ejeeem aijuuu queseahiii ajepaca eh que euuu vo eu vo queseahii ajepaca juiiira juiiira juuuu

Hablan en lengua negra y no se les entiende un pomo.

[...]

el contacto real con la naturaleza dice la caro y ahisito mismo aparece una larva asquerosa en la tierra, un gusano que parece un pito viejo, morado y movedizo. Guacala dicen los gauchos. Se terminó el juego.

#13 /4 marzo 2021

Malambo.

Retomamos las clases con Fede, dos meses de entrenamiento y coreografía.

[...]

Trabajaremos con el contrapunto de a dos, no es un duelo, sino que es una ida y vuelta de destrezas y zapateo para ver quién es más vistoso, quién muestra más. Los gallos.

[...]

Puntos a trabajar: lo acapela, el ritmo interno, la respiración, encontrar el ritmo desde la relajación.

El ritmo, siempre el ritmo.

Pensar el malambo discursivamente: la técnica tiene como fin encontrar una interpretación personal.

Casualidad o destino, esa frase tiene mucho para decir del malambo, de la obra y de muchas cosas teóricas.

[...] Ritmo y destreza: las dos bases del malambo.

Lo espectacular, aquella dosis teatral.

¿qué vamos a buscar en estas clases de entrenamiento? Amoldar el mundo de lo técnico, lo interpretativo, lo corporal y lo musical a un personaje.

Todo lo que sigue a continuación es malambo.

¡Pa pam!

#14 /9 de marzo 2021

[...] La cuestión es la siguiente: **vamos a preparar un asado.** Caminamos por el espacio, de a poco vamos encontrando más rasgos de nuestros gauchos aunque todavía no tenemos en claro la relación que hay entre ambos, ¿patrón y peón? ¿dos patrones?

Caro S camina cagado y es medio vaca, pasta constantemente. Mi gaucho es un campeón, bambolea las piernas y se desenvuelve a caballo. Un potro sin domar. Mentira, es un miedoso, ante el más mínimo temor se achica cobardemente detrás de su peón.

Antes del asado fuimos animales cuadrúpedos moviéndonos por el espacio, oliéndonos y manteniendo distancia. La difícil tarea de revisar aquellas épocas en las que caminamos con cuatro patas. De a poco nos vamos poniendo de pie, asemejando viejos cansados y finalmente gauchos.

La animalidad.

Me recuerda algo de Lecoq.

El asado, decía, lleva un tiempo de preparación. **Sobre ese escenario vacío colocamos elementos que encontramos alrededor y nombrándolos con una palabra, los colocamos en el centro del espacio.** Esto se llama: preparando el festín.

La manguera es la parrilla, las maderas son leña, hay chinchulín, molleja, unos ceniceros son sal y pimienta. Unos vinos, una palangana, las plantas son lechugas, hay un sacrificio, bolsas de consorcio que hacen de bolsas de consorcio.

Cualquier alma que pasare por ese lugar y echase un vistazo a lo que hacemos nos denunciaría por roñosas.

[...]

Algunas notas de Caro G:

Peón a escena quizás bailando malambo.

En algún momento se puede romper lo que ponen en escena.

llenar el centro de pelotudeces -arman la comida-

Se enuncia de a una palabra, no hay diálogo.

El peón come en el suelo, el patrón no.

[...]

La acción cómica, la expansión.

Los animales

En decadencia

El texto solemne.

#15 /12 de marzo 2021

Malambo. BOMBO.

Tu ca tutu ca tu ca tutu ca tu ca tutu ca tu ca tutu ta

Agazapados los dos gauchos, en patas, en contacto con la tierra.

Adelante un campo de batalla, estamos en guerra, malón contra Roca -salvedades históricas-.

Mano en el hombro, juntos somos batalla, un cuerpo contra todo. **Fuerza.**

Mirada acechante, cuerpo atento, potente. Avanzamos al unísono con escobilla.

Pausa, respiro. **Enraízo.** Hincho el cuerpo de aire y de a poco voy a la mirada

sobrante, brazos amplios a los costados, mucho aire, mucha respiración sin soltar la tierra, la mirada arriba. Escobilla⁵³.

DE REPENTE... golpe en el pie, nos hicimos concha, hay que seguir, que el golpe se vea en todo el cuerpo, seguimos bailando, nada nos frena.

Sobrando, paso cepillo⁵⁴.

veo en el público a alguien que me gusta, le muestro mi baile, mis zapateos y escobillas, le hago besitos, lo invito a venir. Pero, **cosa e' mandinga, al otro gaucho le gusta la misma persona.** Terrible traición, se desata la competencia.

Estamos los dos en batalla para ganar pero sin dejar de bailar. **Pelemos bailando.** Nos enfrentamos, sacamos cuchillo, arma, nos pechamos, giramos, sale un cuartetazo entre ambos. La tensión se eleva en el campo de baile, ahora campo de batalla, el bombo descontrolado y el ritmo acelerado.

Se viene el repiqueteo final, sólo uno ganará.

Tà ca tatá ca tá.

#16 /26 marzo 2021

Malambo: probamos canon, figuras, desplazamientos.

No se trata del qué, sino del cómo. La pose inicial, enraizada, hacia dónde va la mirada.

[...] **¿qué cosas del malambo trascienden la danza y quedan en los personajes? ¿qué se impregna en la forma de caminar, en los pasos y en las poses? ¿qué elementos de estos pasos que aprendemos pueden quedar difusos y constantes dentro de la construcción motora de los personajes?**

La chueca es la Caro, medio renga y medio vaca.

La bolea es el patrón que trato de hacer caballo.

El cuerpo, el cansancio, la música se hace cuerpo. Se deja de contar y ya la música te marca. Ese bombo que resuena como el pulso, un tono en las entrañas que te dice cuándo zapatear, el silencio de las pausas. Se trata de un diálogo entre el bombo y el zapateo.

[...]

Hay un documental en Canal Encuentro que se llama "Guerrero de norte y de sur" sobre Facundo el vasco Arteaga, subcampeón del Festival Nacional de Malambo en Laborde, capital nacional del malambo, un pueblo en Córdoba.

Se nombra al abuelo, al padre, a la argentinidad. Dice que el campo le da ganas de malambo, que ahí practica y ensaya, desde que su abuelo le enseñó.

#22 /11 mayo 2021

[...] "Era una noche tormentosa" miedo, tienen mucho miedo, "afuera llovía, y adentro..." suspenso y miedo "también llovía". Se asustan y señalan, **cuerpo, que se vea el miedo, mucho cuerpo** "en eso se escuchó un tropel de gallinas

⁵³ Nombre de paso de malambo.

⁵⁴ Otro paso de malambo.

en el chiquero" se asustan y señalan al otro lado "y un revoloteo de chanchos en el gallinero" pausa "era el gaucho Alcina, que venía a merodear".

Pam pam paaaam, pam pam paaaam, pam pam paaaam.

En el golpe fuerte se asustan, tienen miedo de todo pero tienen que disimularlo.

Jugar: a través de la expansión de las acciones y la transformación de los objetos.

Usar objetos que haya ahí en el espacio, que tenga la gente. No tener miedo de repetir cosas que funcionaron.

Hacer como si nada, seguir caminando con miedo, golpe de nuevo y disimular otra vez.

Hubo abdominales, rezos, muertos, limpieza de vidrios, Caro se hizo la muerta, agarró unas llaves, hice ejercicio físico con un traba puertas, abrí y cerré puertas. Ulega un momento en el que ya no sabés qué inventar, la nada misma, pero algo hay que hacer.

Se trata de jugar y que salga algo, ahí encontramos algo, con lo que hay en el espacio, con la gente.

#24 /19 mayo 2021

Malambo. Última clase.

La clave está en el omóplato.

La precisión de la mirada: lanzar flechazos con dirección precisa.

Expandir y relajar.

La coreo nos sale increíble.

Después de una demostración energética de los casi 2 minutos y medio de coreo, al grito de "bueno" y repique final de bombo, salen algunas reflexiones.

Aparecen los arquetipos, el concepto visual-corpóreo de macho, la potencia sexual masculina sin perder de vista que somos mujeres bailando. Las energías. Los huevos de toro. La danza tiene matices que recuerdan a esto de la potencia sexual, hablamos de sostener el clímax hasta llegar al final.

Fuerza a tierra, exógeno-endógeno, el golpe a tierra da y recibe. Enraizar y proyectar: los opuestos enérgicos.

La clave está en la cintura.

Encontramos en el zapateo y la danza cómo los cuerpos dejan ver la clase social, el obrero y el patrón, el hambre y las vísceras.

El cuerpo habla.

#25 /1 junio 2021

[...] Hay que particularizar las unidades de acción, cuándo comienza una y dar foco en esa, es como pasar la pelota pero con pequeñas secuencias de acciones detalladas y precisas. Mínimas, marcadas, de una duración justa y en el momento preciso. No agregar nada porque se sancocha o se pierde.

Destacar el momento exacto.

#29 /16 junio 2021

Notas de Caro G. [...]

Malambo que se transforma, que desvaría.

Se cansan.

Un recitado con secuencia de acciones.

"la noche tiene un secreto y mi corazón lo sabe,
a la noche la hizo dios, para que el hombre la gane

[...]

A dónde van las acciones, qué quieren decir, a un recitado lo declaman
haciendo la mímica.

La sensibilidad, la cadencia.

Todo lo que sucede internamente se refleja en el cuerpo.

[...] Día de la nevada en Córdoba, amanecemos siendo Canadá. Todo se bañó de copos blancos y un frío que calaba los huesos. Un paisaje invernal hermoso. En este ensayo trabajamos puramente el cuerpo. Comenzamos con una caminata tipo lunar, lenta y flotada, caro S en una punta y yo en la otra, probando cómo cada parte del cuerpo se mueve. Tenso el cuello de más y me olvido de dónde nacen los movimientos, más hombro y cadera. Luego empieza a sonar Atahualpa Yupanqui, el cd de 20 Grandes Éxitos. Ah, de ahí los ejes de la carreta, es el primer tema del disco. Ahora todo tiene sentido. Con las canciones de Atahualpa comenzamos a movernos, pasando la música por el cuerpo, en un verdadero diálogo sensible. Tomamos la cadencia de la música. Con ese ritmo bailamos la secuencia de malambo y luego hacemos algo hermoso.

Nos paramos con Caro, una al lado de la otra y muy lento nos movemos al unísono, a la guía la vamos cambiando sin decirnos nada, sabemos cuando tenemos que hacer y cuándo soltar. Atahualpa y esto, un dúo hermoso. Cuando suena algo de la noche y la soledad el ejercicio se transforma en representar mimando lo que la canción dice. Fue algo muy sensible, y chiquito, como si algo enorme ocurriera en esos pequeños detalles de nuestras miradas y manos al unísono. Atahualpa se habría emocionado.

#32 /30 junio 2021

Ensayamos con la canción de Atahualpa.

Trabajamos las dos juntitas, al unísono, probando formas. Primero damos foco a las manos, luego acompañamos con el resto del cuerpo incorporando algo más de rodillas, "fuelle" dice Caro S. El poema es hermoso y la escena es muy sensible.

La música penetra en nuestros cuerpos y nos acompaña, trabajamos en tres

momentos: primero, nos acomodamos en el prólogo de guitarra y cuando arranca el texto lo hacemos desde la forma literal y de manera cómica, jugando con lo que dice el tema remarcando lo obvio, si dice noche es noche, si dice corazón las manos van al corazón, si dice calle hacemos con las manos piernitas que caminan por la calle. Al terminar pedimos que se repita, esta segunda vez nos auto damos directivas para la interpretación del tema, volvemos a acomodarnos con la guitarra y reacomodamos la representación de la primera vez, bajando la intensidad de lo literal. Se viene una tercera repetición, esta vez lenta, acompasada, el contenido del relato cobra más valor, se presenta de manera coreográfica al estilo danza contemporánea, el movimiento de las manos es acompañado por ambos cuerpos de una manera más pequeña, sensible, real, despojada de la cualidad cómica de la representación de lo obvio que se hacía anteriormente. Los tres tiempos de la comedia.

#33 /2 julio 2021

Si la magia existe, fue convocada en este ensayo. La sensación es la de convocar. Creo que lo que sucede en el teatro es mágico. Piel de gallina en el encuentro.

Primer ensayo con Inti y su guitarra folklórica. Hablamos del proyecto, de lo que venimos cocinando, qué vamos a ir descubriendo con la musicalización, los silencios, el acompañamiento. Hablamos del conservadurismo en la tradición a rajatabla y cómo eso influye en la música.

[...] También vino Fede con su bombo, y le contamos de la escena nueva con Atahualpa y él nos recomendó el video del Chúcaro bailándole a la luna. [...]

Comenzamos por un calentamiento con caídas en el piso, zapateos sueltos, y arrancamos una pasadà de lo que tenemos para mostrarle a los chicos.

Malambo con bombo, paaaaa, un ensayo místico, luego Inti empieza con los acordes de payada, paaaaa, más místico todo. Hacemos la escena del inicio con "era una noche tormentosa" el miedo, el alambrado, el texto de Gallinas, algo con Atahualpa. **La verdad que está todo verde verde pero igual es mágico. Estar todes ahí haciendo esto. Inti y Caro prepararon unas versiones recitadas del tema de Atahualpa y fue hermoso.** va a ser un lindo chico, esta obra digo, va a nacer lindo y crecerá.

Me acuerdo del poema que me contó Caro G:

"Hay que amasar el pan,
con la certeza de que saldrá bien,
con la certeza de que saldrá mal."

#35 /14 julio 2021

Texto Gallinas. Después de ver el video del ensayo anterior noto que **falta**

presencia en el torso, piernas y pies, no hay calidad en esas partes del cuerpo y la escena parece lavada de acciones.

En esto encontramos que necesitamos una calidad más hiphopera, algo más marcado y menos contempo, **más preciso y fragmentado. Como el paso del malambo, no perder ese tipo de golpes.**

Caro G nos dice que poder encontrar esa calidad tiene que ver con el entrenamiento y la agilidad.

Es cierto, agilidad, como si hubiese que quitar ese velo de pachorra de las partes de nuestro cuerpo. **Más conciencia de todo, de cada punta y cada detalle al accionar.**

Marcamos la escena exhaustivamente, punto por punto, todavía está muy verde, se trata de pasarla y pasarla hasta que se organice (de orgánica y de organizado). Lo orgánico es organizado. Las células son perfectas. Del caos creativo a lo orgánico. Creo que es intuitivo también, todo esto. Qué difícil es hacer teatro.

#36 /21 julio 2021

[...] Texto *Gallinas*, pasamos la escena un par de veces. **Aquí lista de dificultades y hallazgos:**

Aún me cuesta encontrar y mantener la tonada en la voz gaucha.

No sé qué hacer en la espera mientras la Chueca habla.

Creo que aún no dibujo con las piernas, de mi cadera hacia abajo no hay actuación.

Me olvido la papada de la Bolea.

Me cuesta ver el movimiento que se nombra, las gallinas, el gallo, todo lo que ocurre.

El alambre es un problema.

Encontré dónde meter los pasos de malambo, eso me hace feliz.

Tengo que incorporar más de esos, recordarlos para incorporarlos orgánicamente.

La bolea tiene que malambear mucho.

Me cuesta la marcación de acciones y el texto, me olvido o me duermo.

La papada y los dientes de abajo son un hallazgo.

Cuando señala, lo hace con dos dedos.

La cadera hacia delante y el pecho hacia atrás.

Es como un vaivén, cuando se inclina hacia delante el culo va para atrás.

Aire en las axilas, los codos tienen que formar triángulos.

Me olvido de las manos, siempre.

Cuándo miro al público, y cuándo no lo miro.

Tengo que escucharla más a Caro S.

Percibir más mi cuerpo dibujando.

#37 /28 julio 2021

[...] Tenemos problemas para resolver el hilo que aúna las escenas, hay pasajes que faltan. Quizás revisando ideas sueltas que quedaron atrás, qué recorrido hacen los personajes desde que se vuelven terratenientes hasta que pierden el campo, se quema, se construye y se vuelven Pastelito y Empanada. ¿Al campo de la Bolea se lo traslada y se lo lleva consigo o simplemente la escena se hace a un costado? A mí me gusta que sea al medio y que se lo pueda trasladar junto con el personaje. ¿Cómo pasan de "antes era un hombre, ahora soy un propietario" a la batalla de los Aro aro aro? ¿qué queremos decir?

#45 /27 agosto 2021

[...] En este ensayo tenemos que resolver la secuencia de *A la noche la hizo dios* en base a las tres repeticiones que habíamos acordado: la primera representativa de lo que dice (efecto cómico), la segunda intermedia donde nos acomodamos, y la tercera es la coreografía que ya marcamos donde nos acompasamos al mantra de la música. [...]

Los gauchos están peleando, facón y poncho en mano, se balancean recuperando el paso de la coreo, se amenazan como gallos en riña. Comienza a la noche la hizo dios y los gauchos pelean representando la literalidad de la letra, se amenazan con pasos de baile hasta terminar con un rodeo que se transforma en chacarera. ¡Y se va la segunda! Habiéndose encontrado, sin entender qué va ocurriendo, los gauchos se van amigando y bailando a público con menos ímpetu que en la pelea, hasta terminar en un acompasamiento que lleva a la tercera y última vuelta: la coreografía. veremos qué queda de esto.

#46 /1 septiembre 2021

[...] Con los ponchos cambió la obra. Pasaron cosas. Un descubrimiento de posibilidades.

Entran a escena los dos gauchos, tantean el panorama, Chueca muy chueca y medio pavo, Bolea cada vez más caballo. Se acomodan para el malambo y paaaam pam pam paaaam pam pam. Miedo. Intentan esconderse. Detrás de los ponchos, detrás de las botellas, entre el público, se ocultan como pueden. Terminan siendo un caballo de cuatro patas debajo de los ponchos. Así encuentran el alambre y alambran la tierra. Quedó la Chueca sola como caballo y la Bolea ya se acomodó en su terreno.

Notas de Caro G: *1er juego: resignificación de objetos y vestuario. Se convierten en animales.*

2do: Hacen un rodeo.

Facón-cuchara micrófono

Caballito con poncho hasta que arman la cancha.

zero: Termina el recitado / Gallinas: la Chueca quiere dormir y la Bolea la manda a trabajar con esa tonada pseudo peruana/paraguaya.

La bolea se vuelve loca, caprichosa, arranca con los Aro.

Siguen los Aro.

Una pelea que aún no marcamos.

Bache.

Sigue A la noche la hizo dios. En el recitado la pelea se vuelve representativa del texto, luego se transforma en una chacarera y termina en pose. Saludan a público y se va la segunda, esta vez danzan a público con las modificaciones del recitado que han armado Inti y Caro G. La tercera vez piden la canción original y aquí si llega la coreo que hemos marcado.

No tenemos ni idea de cómo se van a armar ciertas partes y aún nos falta unos ajustes entre escena y escena. Pero ahí en el patio, de repente, este miércoles primero de septiembre, **encontramos otra cosa.**

El fuego aparece cuando los gauchos miran al cielo con "a la noche la hizo dios para que el hombre la gane". "Ha cambiado el tiempo" dice uno, huelen el aire, olisquean. Huele a humo, algo se está quemando. Se levantan alertas, miran el horizonte alrededor y se está prendiendo fuego. La Chueca se queda quieta viendo como el fuego avanza, ya no hay nada que hacer. La Bolea desesperada ve el peligro cerca, el fuego que quema sus tierras, sus animales, intenta salvarlos sin saber qué hacer, trae cacharros pero ninguno tiene agua, intenta con un vaso pero tampoco tiene agua. Un balde, una pava, algo... Pero nada tiene agua. Da un rodeo desesperado, sin saber qué hacer. El fuego se va comiendo todo. Mira sus tierras, los animales, no puede salvarlos. La Chueca se da cuenta y lo levanta llevándose a las rastras. Lo salva. Afuera, todo arde. No se pudo hacer nada.

Los gauchos se van.

Ha ocurrido algo que nos sensibiliza, las tres lo sentimos pero no podemos ponerlo en palabras.

"solito, se fue muriendo, mi caballo, mi caballo..."

#47 /4 septiembre 2021

vamos a la casa de Inti, tiene su estudio de música con guitarras, bombo y pedaleras. Me gusta ensayar en patas sobre la alfombra.

El ensayo se transforma con la música de Inti. Pasan cosas. Se vuelve armoniosa la convivencia entre el son de la guitarra y nuestras actuaciones en la escena. Inti propone sobre lo que ya tenemos y nos lleva a lugares nuevos.

vamos a la noche la hizo dios, tenemos la idea de la forma que queremos pero aún la estamos procesando, [...] Empieza de nuevo el recitado junto con la representación literal, esta vez ya no pelean, el recitado tiene frases cambiadas: que el fuego, que Monsanto, Chueca y Bolea se quedan mirando a Inti y Caro -pasan el foco-, Bolea se acerca, mira los papeles de lo que están

cantando, golpea a Inti en la cabeza, les da indicaciones, mientras Chueca tapa lo que sucede a público, vuelven Bolea y Chueca al centro, se dan indicaciones, empieza la coreografía al unísono.

Esa última parte pasa de guitarra criolla a guitarra eléctrica con efectos. La obra va a terminar con folklore rock, así lo demanda la energía de esta subversión gaucha.

#49 /11 septiembre 2021

La mística de la noche.

[...] *A la noche la hizo dios para que el hombre la gane.*

Seguimos en la búsqueda de eso que pasa entre cada uno de los pasajes de las tres repeticiones que hacemos del recitado de Atahualpa.

Los gauchos pelean con facones y ponchos cuando de pronto una voz del más allá cuenta que *a la noche la hizo dios* y los gauchos creen que les habla a ellos. Sí dicen, *para que el hombre la gane*. Siguen peleando pero la voz dice otra cosa: *platicar con un amigo, oír un canto en el aire...* De repente se chocan y sin intenciones de seguir peleando la cosa se transforma en un gato. Y pose final. Se va la segunda. La voz sigue recitando pero esta vez ha cambiado la letra, que el fuego, que Monsanto, y qué se yo. Los gauchos descubren de dónde procede dicha voz y **Bolea va a poner orden. Chequea el texto, da direcciones, reacomoda la escena.** Chueca y Bolea se entregan a la tierra, miden el aire, sienten el vibrar de la noche. Se acomodan como para bailar malambo, pero no, esta vez es otra cosa. El recitado es un mantra y ellos son uno con la tierra y con la noche. *La noche tiene un secreto y mi corazón lo sabe, por más que intente ocultarlo con terciopelos del aire.*

#53 /29 septiembre

Entrenamiento en pelea física con el Cone Haas. Golpes y caídas. Violencia en escena. Pero distanciada, cómica, risible. Los famosos slapsticks.

Cone nos dice que hay dos cosas importantes en el teatro físico: una es comprimir las acciones y la otra es la precisión. Sino, hay un desborde de energía que desdibuja a los movimientos, en otras palabras, mucho al pedo. No se hace foco. Nada parece interesante porque todo es mucho.

El movimiento empieza y termina, sino, no es movimiento.

Acción y reacción. Es justamente la reacción lo importante, que se vea en todo el cuerpo. El cachetazo siempre es el mismo pero las diferentes reacciones es lo que producen el cambio y lo cómico:

lo recibo y no me pasa nada,

lo recibo y no me pasa nada en primera instancia pero caigo redonda al piso desmayada,

lo recibo y me lanza al piso o contra una pared.

Slapsticks: "voy" y ruedo en rodillo por el piso.

"tomá" y le otre esquivá la cachetada.

Cachetada y reacción.

Golpe de rodilla en la cara.

Me resbalo.

Me resbalo y caigo al piso en tres tiempos, me levanto en tres tiempos.

Me resbalo y caigo al piso en dos tiempos, me levanto en dos tiempos.

La mirada cambia siempre de foco y está prohibido mirar al piso.

Me tropiezo con mi propio pie.

Mezclo todo esto en secuencias en loop.

Muy importante las pausas y lo comprimido, no moverse de más al pedo.

Luego, probar todo junto en una pelea gaucha con facones.

Las pausas son claves.

Lo dimos todo, terminamos muy moretoneadas y sin poder movernos.

Ampliaremos...

Anexo II

Equipo de trabajo

En escena: Carolina Suárez Vieyra y Agustina Vargas Vieyra

Dirección: Carolina Gallardo Hidalgo

Música en vivo: Inti Nahuel Algarbe y Federico Nahuel Chaves.

Entrenamiento en malambo y coreografía: Federico Nahuel Chaves.

Entrenamiento en pelea física: Diego “Cone” Haas Batista.

Diseño de vestuario: Antonella Gualla.

Realización de vestuario: Dorita Soria Arch y compañía Burdas.

Diseño de iluminación: Agustina Vargas Vieyra.

Maquetación de diseño escenográfico: Gabriela Ranzuglia.

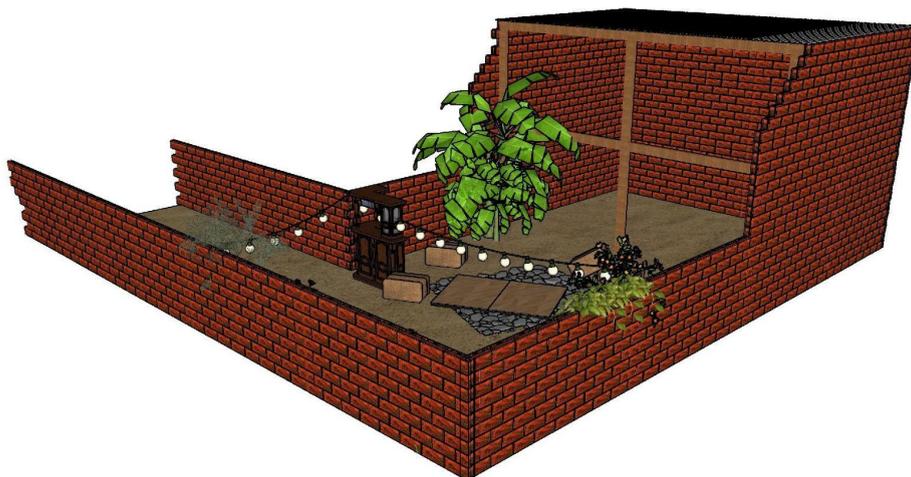
Diseño y realización de escenografía: compañía Burdas.

Diseño gráfico: Nicolás Costantino.

Fotografía: María Belén Nazarian

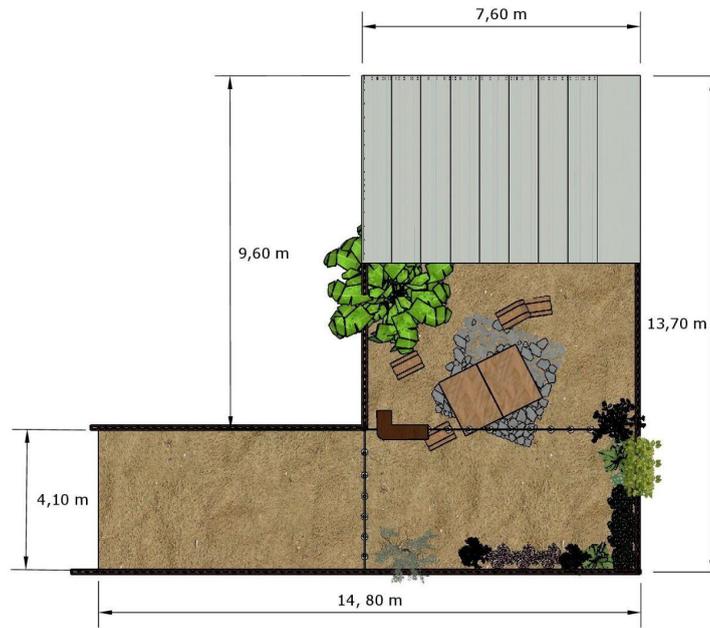
Producción general: compañía Burdas.

Planta escenográfica

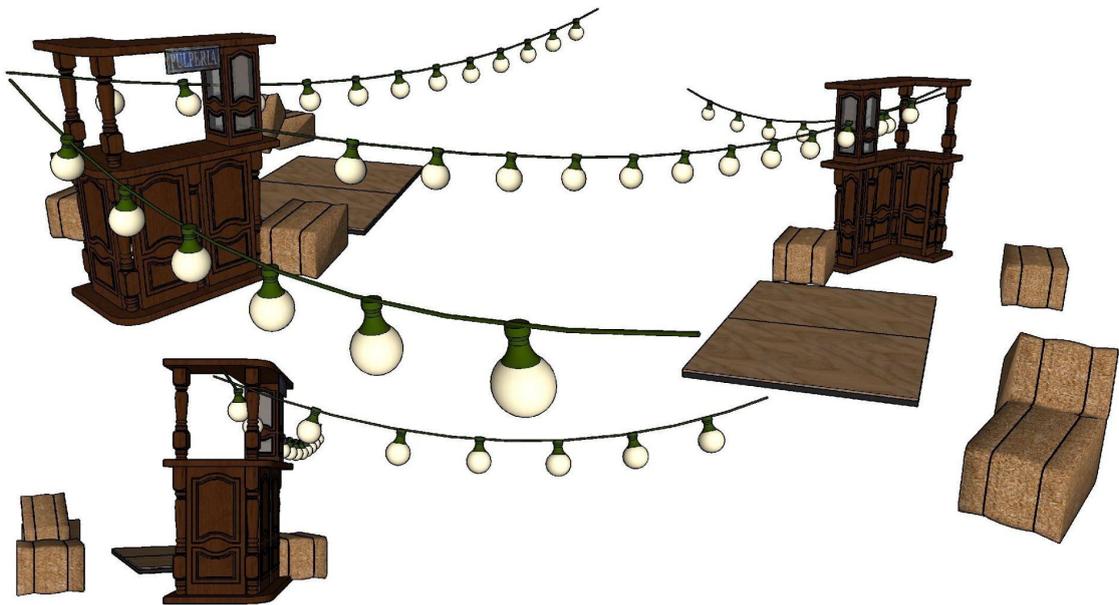


CRIOLLAS

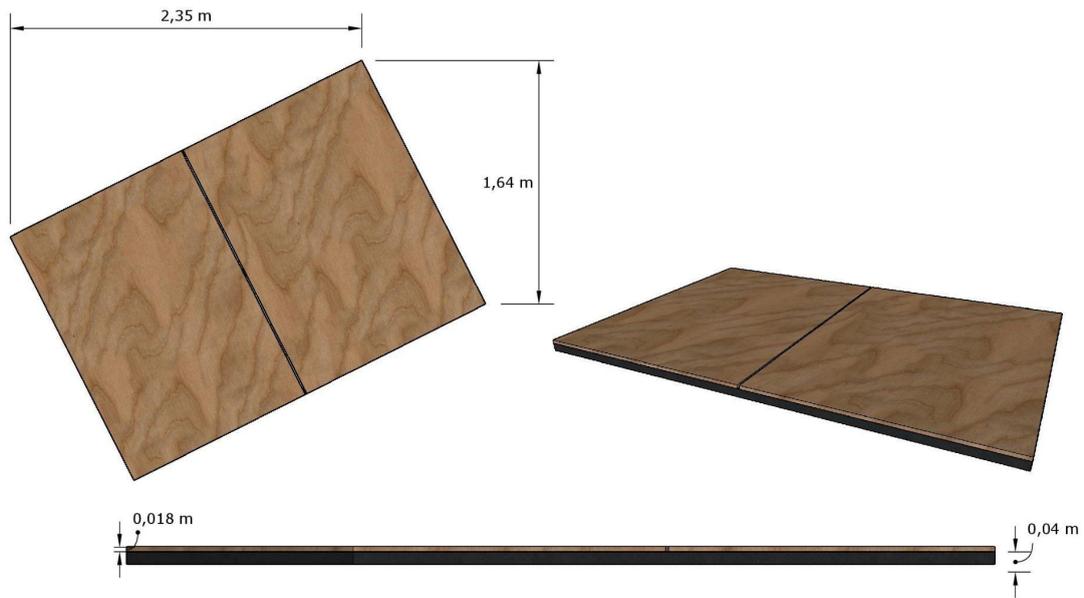
VISTA ISOMÉTRICA N° 1



CRIOLLAS	PLANTA
----------	--------



CRIOLLAS	VISTAS ISOMÉTRICAS N° 2, 3 Y 4
----------	--------------------------------



CRIOLLAS	ESCENARIO: PLANTA, VISTA FRONTAL, VISTA ISOMÉTRICA
----------	--

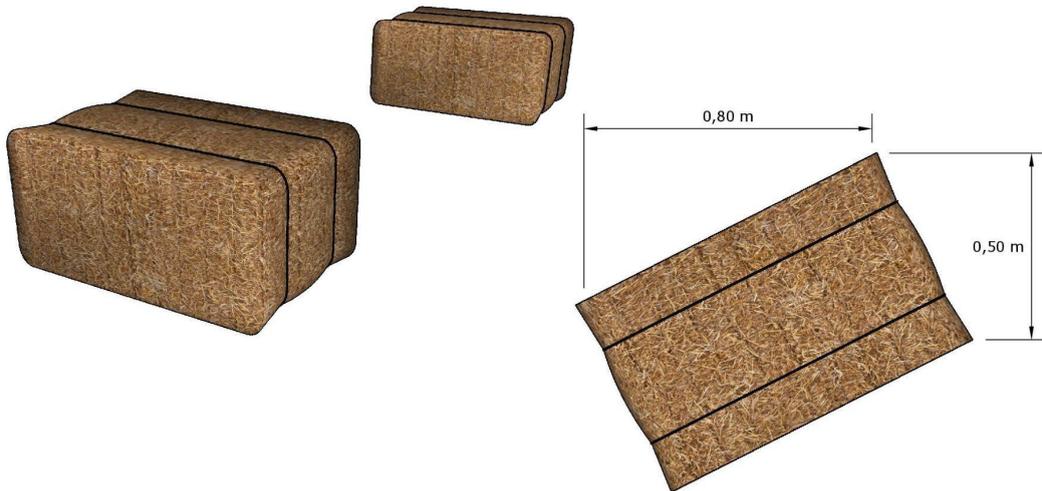


CRIOLLAS	BARRA: VISTA ISOMÉTRICA, VISTA FRONTAL, VISTA LATERAL DERECHA.
----------	--



CRIOLLAS

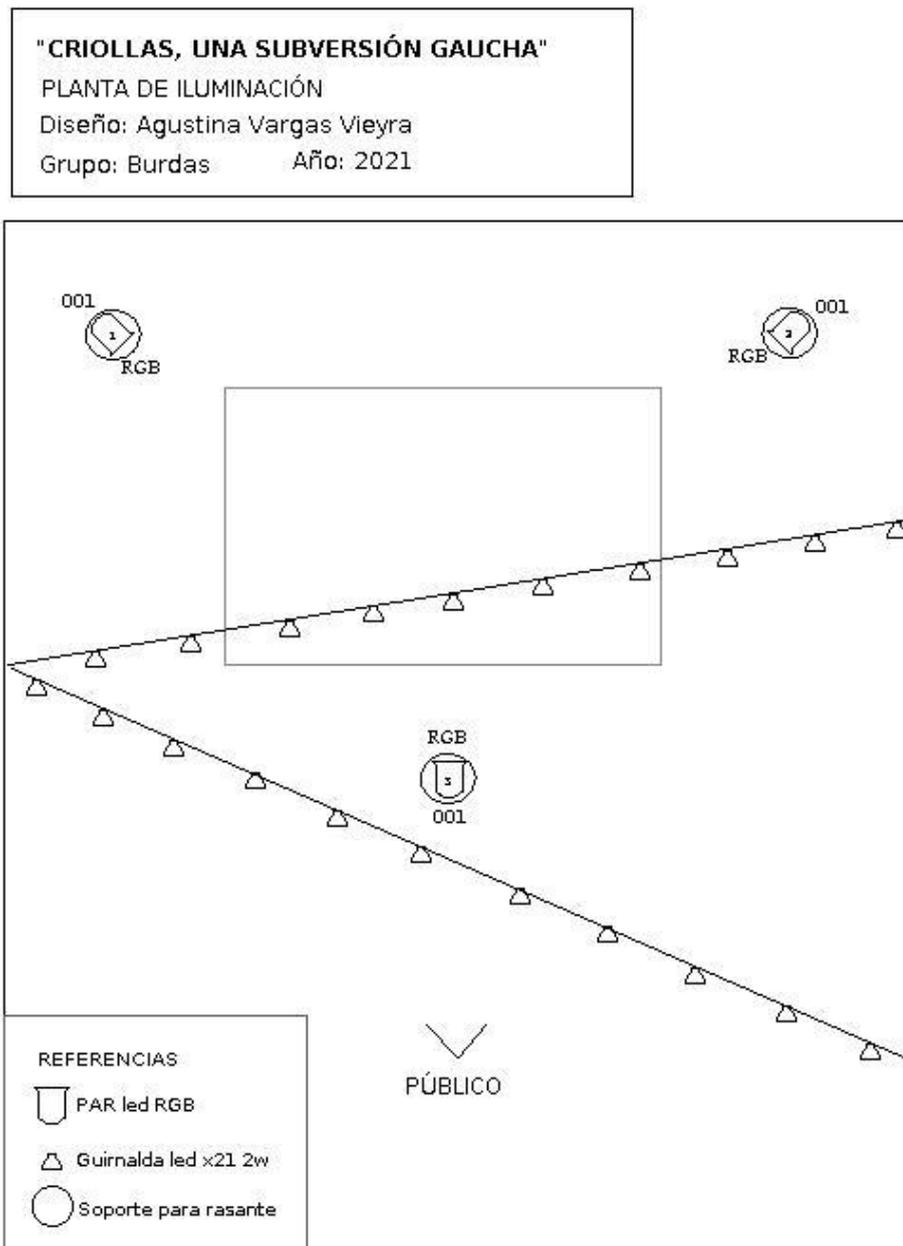
PLANO DE SECCIÓN N° 1: CORTE FRONTAL



CRIOLLAS

FARDOS: VISTA ISOMÉTRICA, PLANTA

Planta de iluminación



Especificaciones técnicas:

3 Proton PAR LED RGB PLS 361 de 36 led 1w, ángulo de 26°, 8 canales.

Consola Navigator 24 canales DMX.

1 cable canon DMX x 20m.

2 cable canon DMX x 5m.

Guirnalda LED de 21 lámparas 2w cálidas x 17m.

2 multiplicadores de 4 tomas 10 amperes.

3 soportes H para rasantes.

2 cables de extensión x 20m.

Sonido | Requerimientos técnicos

Música en vivo: bombo legüero y guitarra electroacústica.

Conexión a 220v para Pedalera Multiefecto y Amplificador.

Detalle de producción

PRODUCCIÓN NOVIEMBRE 2021	
Concepto	Inversión
Entrenamientos	
Clases malambo y coreografía	\$19.000,00
Pelea física	\$5.000,00
Vestuario	
Diseño de Vestuario	\$12.000,00
Goma espuma x 2,5m	\$880,00
Panza chueca (guata y elástico)	\$300,00
Fana vestuario	\$350,00
Telas vestuario	\$2.612,00
Goma espuma x 1m	\$360,00
Cancan bolea	\$1.228,00
Alpargatas blancas x2	\$2.000,00
Camisa Bolea	\$200,00
Iluminación	
Guirnalda led	\$5.850,00
Cables DMX para iluminación	\$2.500,00
Escenografía y utilería	
Fardos de alfalfa x4	\$1.600,00
Facones x2 (cucharas madera)	\$590,00
Chapas pulpería	\$1.500,00

Tela arpillera x20m	\$5.600,00
Alambre gallinero	\$1.080,00
Maquetación escenografía	\$6.000,00
Otros	
Fotos función	\$2.500,00
TOTAL	\$71.150,00