

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 15, Núm. 26**

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## “Para recargarse de risa”: etnografía cómica y performatividad en Villa Carlos Paz, Argentina

Jimena Inés Garrido\*

\* Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0070-895X>  
*e-mail*: [jimena.ines.garrido@unc.edu.ar](mailto:jimena.ines.garrido@unc.edu.ar)

**Recibido:** 27 de noviembre de 2023

**Aceptado:** 02 de mayo de 2024

**Doi:** 10.25009/it.v15i26.2778

## “Para recargarse de risa”: etnografía cómica y performatividad en Villa Carlos Paz, Argentina

### *Resumen*

Villa Carlos Paz, ciudad turística de Argentina, ofrece comedias, revistas y espectáculos musicales, en sus temporadas teatrales de verano. Este artículo retoma reflexiones realizadas entre 2011 y 2017 sobre escrituras etnográficas en torno a estos fenómenos. Los estudios de performance exploran el uso de modelos teatrales para explicar mundos sociales. La comedia, protagonista en la cartelera y en la escena social veraniega de Carlos Paz, es el molde que exploramos para explicar las temporadas. Mostramos cómo sus formas estéticas afectan el estudio de este universo.

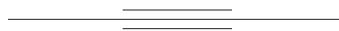
*Palabras clave:* comedia; performance; drama social; turismo; Argentina.

## “Bursting from Laughter”: Comic Ethnography and Performativity in Villa Carlos Paz, Argentina

### *Abstract*

Villa Carlos Paz, a tourist town in Argentina, every summer offers theatrical seasons that feature comedies, revues and musical shows. This article is based on an ethnographic study of these forms of theatre between 2011 and 2017. By means of ethnographic writing and theories of performance, theatrical models are used to explain social worlds. During the summer holidays of those years, comedy was the most popular form on the stage, and it was also celebrated in the city’s social milieu. This article explores comedy as model to interpret the theatrical seasons in Carlos Paz.

*Keywords:* comedy; performance; social drama; tourism; Argentina.



## “Para recargarse de risa”: etnografía cómica y performatividad en Villa Carlos Paz, Argentina

### Apertura

*Buenas tardes, Carlos Paz, ¿cómo les va? Bienvenidos. Fuerte el aplauso. Qué elegancia en el escenario. Vinimos con todo el glamour para presentar esta temporada maravillosa. Bienvenidos a este día único, contamos con más de 25 obras teatrales, decía la conductora en el evento de apertura del verano teatral 2013. Unos días después, un actor recibía al público en su obra: Bienvenidos, esta noche les tengo preparado una noche espectacular, donde verán pasar cantantes, bailarines, humor y un final de revista, pero todo va a depender de ustedes, así que cada vez que entremos al escenario quiero mucho quilombo.*

Villa Carlos Paz (VCP) se encuentra en las sierras de Córdoba, al centro de Argentina. Cada año la ciudad recibe a más de un millón de visitantes durante los tres meses de verano, quienes llegan a disfrutar sus vacaciones desde diferentes provincias y países limítrofes. La ciudad vive del turismo —como principal actividad económica— y el teatro coadyuva como un recurso importante. Desde la década de 1970, cada verano arriban artistas, en su mayoría llegados desde la capital del país, que “engalanan” la ciudad. Con más de 20 espectáculos teatrales, las noches despliegan alegría y *glamour* para familias, parejas y amistades. Reunidas bajo la rúbrica de “teatro de verano”, se presentan comedias, revistas, *shows* humorísticos musicales, *café concerts* y *music halls*.

Este artículo se desprende de la tesis doctoral en ciencias antropológicas *Sueños de Pluma. Una etnografía en las temporadas teatrales (TT) de verano en VCP, 2011-2017* (Garrido, 2018). La etnografía, como texto, enfoque y método, procura tejer conocimientos abiertos a “otras” visiones; a partir de la inmersión en una trama, combina materiales para provocar un paisaje que extrañe y conmueva sentidos (Guber, 2014). Caminar en las noches por el centro

de la ciudad aquellos veranos, asistir a teatros y eventos, anotar lo que sucedía en un diario, conversar con artistas, empresarios, técnicos, periodistas, autoridades gubernamentales, espectadores y guardar documentos (notas periodísticas, fotos, programas de mano) eran actuaciones que formaban parte de la rutina para movilizar supuestos y conocer aquel universo. Algunos de los materiales que aparecieron en estas acciones son los que aquí nutren el relato.

Trabajar con etnografías teatrales demandó explorar el carácter corporal y escénico del estudio. Los campos antropológicos pasaron en muchos casos de llamarse por ejemplo “Antropología política” a “Antropologías de la política” agregando el plural para reconocer formas diversas de investigación y la preposición “de” para generar una distancia reflexiva con las prácticas de estudio. En este caso preferimos referirnos a etnografías teatrales porque asumimos que, a la vez que estudiamos redes sociales vinculadas al hacer teatral, las prácticas científicas pueden también interpretarse como performances. Para estudiar cómo la vida se hace teatralmente haciendo teatro, ponemos en juego actuaciones repetidas que ponen en escena un repertorio de acciones conocidos. Entre las estrategias protagonistas para tejer vínculos y conocer las temporadas de teatro, destacamos improvisaciones para atravesar ese universo acoplándonos a su ritmo; asimismo, el uso de máscaras sociales que habilitaron ubicaciones para participar en aquellas interacciones y la captura de flashes, interrupciones que traían revelaciones (Garrido, 2018).

Los estudios de la performance proponen la perspectiva teatral para el análisis de una trama social e invitan a leer todo acto como conducta restaurada plausible de ser explicada a través de actuaciones, guiones, personajes, escenografías y repertorios (Schechner, 2012; Taylor, 2011; Turner, 1982). Al mismo tiempo, los estudios de la performance indagan en el cruce entre teatros y vidas. Las impresiones teatrales a la vez que están contenidas en el mundo social como ficciones representadas en un escenario, se separan y lo desbordan. Esta separación permite una distancia para mirarse, copiarse y comentarse en procesos de mutua interferencia. En la tesis, previamente citada, me preguntaba: ¿cómo se hacía una temporada teatral?, ¿cómo se anunciaban, preparaban, representaban y despedían?, ¿qué personajes aparecían, cuáles eran sus vestuarios, gestos, guiones y qué relaciones se habilitaban y disputaban entre ellos?, ¿cómo las actuaciones en las temporadas revitalizaban un conjunto de ficciones brillantes que daba continuidad a escenas sociales?

Este texto explora una de las aristas de aquella pesquisa: las prácticas de escritura etnográfica y de cómo describir, analizar y, por tanto, reinventar ese mundo teatral. Las reflexiones sobre el efecto performativo de escrituras etnográficas tomaron impulso, especialmente desde la década de 1960 (Geertz, 1989; Marcus y Fischer, 2000; Rosaldo, 2000; Strathern, 1991). Estos estudios mostraron cómo el relato etnográfico, al desplegar y exhibir lo que comenta, evoca y realiza aquel fenómeno que investiga. Las escrituras científicas ponen en acto perspectivas que recrean, en continuidad con otros ámbitos de acción, lo posible de ser pensado y enunciado.

Pablo Molina (2018) defendió la unión provechosa entre escritura y performances; ya que escribir sobre éstas genera territorios expansivos que multiplican los efectos de esas obras: “la metáfora del ‘ensanche territorial’ permitió apreciar el modo en que el acto escritural, basado en las performances, tuvo como efecto mediato hacer de esa acción de escribir otra performance, que modificó y enriqueció aquella primera acción” (p. 8).

Clifford Geertz (2003) propuso pensar las culturas como textos que disputan sentidos y al etnógrafo como crítico literario o traductor, participe de estas redes textuales en tensión. Desde esta perspectiva, para traducir las TT tomé uno de los postulados que Paulo Britto (2012) destacó en su reflexión sobre traducciones literarias. El autor promovió realizar la traducción en proximidad con el texto que se traduce, manteniendo sus rasgos característicos a través de la repetición de sus formas estilísticas.

Myene Mizrahi (2014), en su trabajo sobre el *funk* en Río de Janeiro, definió la estética como el universo de las formas, recobró el lazo entre apariencia y función, y mostró cómo en la creación de formas musicales y corporales se rehacen imaginaciones, que conectan y renuevan relaciones sociales. Se usó la noción de estética en el sentido de formas aparecidas y disputadas, y sus capacidades realizadoras en la conformación de mundos. Con el propósito de trabajar con proximidades estéticas, prioricé replicar ciertas formas experimentadas en las TT y encaucé la descripción y análisis de lo que allí sucedía con un modelo teatral.

El objetivo de este artículo es compartir reflexiones sobre el uso de modelos teatrales para el estudio de una trama social y explorar las resonancias de la comedia como modelo para interpretar las temporadas teatrales en VCP. Indago en la elección de la comedia como estrategia para continuar los trazos de las impresiones estudiadas y explico cómo ésta deriva en la escritura permite resguardar el tono y cierta alucinación que las temporadas conllevan.

## Modelos teatrales para el análisis: el drama

En VCP, la actriz Lizy Tagliani contaba: “Me gusta repasar momentos y episodios de mi vida, pero siempre desde un lugar en donde el humor esté presente. Trato de ver la vida con optimismo. Si hay algo que no soporto es el drama, odio el drama”.<sup>1</sup> En los veranos se trabajaba con el supuesto de que las personas en vacaciones buscan descansar y divertirse, no quieren ver un “drama” ya que para eso tienen su vida cotidiana llena de dificultades.

El campo de los estudios de la performance exploraron las potencialidades de los modelos teatrales para explicar universos sociales. Victor Turner (1974) definió la categoría

---

<sup>1</sup> Entrevista registrada en las anotaciones de campo de la autora de la temporada 2017 que retoma una publicación del diario Crónica de ese año..

drama social como episodios públicos de irrupción tensional o unidades inarmónicas que surgen en situaciones de conflicto. El antropólogo propuso pensar el drama como unidades empíricas procesuales, con fases posibles de ser aisladas y analizadas. Este concepto fue repensado en trabajos suyos posteriores a la luz del debate que suscitó. Turner (1982, 1986) defendió la posibilidad del uso transcultural de esta categoría, en tanto el drama social sería una actividad cultural universal.

El drama social, con su carácter agonístico que involucra la competencia por fines escasos (poder, autoridad, prestigio) permite, para Turner, observar en toda trama cómo se relacionan sus dramas sociales y los géneros de performances culturales que se desprenden de ellos, los rodean y alimentan. El autor mostró cómo quienes triunfan en el drama, precisan de estas actuaciones socioculturales para legitimar su éxito, también para convertir valores y fines en significados compartidos.

Turner afirmó que el drama es acción y las narrativas son el conocimiento que emerge de las acciones, un conocimiento experiencial que rehace el sentido cultural. Cuando actuamos en la vida cotidiana lo hacemos con imaginaciones aprendidas en performances culturales. Estas performances son, para Turner, reflectivas y reflexivas: nos muestra a nosotros mismos y nos permite tomar consciencia de cómo nos pensamos (Turner, 1982, p. 100).

Estas consideraciones de Turner fueron continuadas por Clifford Geertz y Richard Schechner, quienes indagaron en la categoría drama, advirtiendo sobre sus limitaciones y defendiendo su uso. Geertz (2009) afirmó que si bien el uso transcultural de la categoría drama, según la definió Turner, puede homogeneizar asuntos dispersos, tiene la potencia de mostrar los “mecanismos expresivos que hacen que la vida colectiva parezca lo que parece” (p. 6). Trabajar con la categoría drama permitiría atender el carácter repetitivo de actos sociales, conocer las dimensiones temporales y colectivas de la acción y su poder para transmutar a quienes participan del mundo que abordamos.

Por su parte, Richard Schechner (2000) defendió la analogía del drama (social y estético) y el estudio de la transformación que resulta del uso del teatro como modo de experimentar el cambio (permanente o temporario) en tres niveles: el argumento, los actores y el público. El autor advirtió que si bien la categoría drama es útil para obtener unidades manejables y destilar circunstancias complejas, reduce las diferencias en un molde occidental. Schechner abrió preguntas sobre modelos propicios para cada trama estudiada: “Puede ser que la vida refleje el arte tanto como sucede en el sentido opuesto, y que los teóricos sociales deban elegir con mucho más cuidado qué géneros estéticos usan como modelos” (Schechner, 2012, p. 130).

En las TT en VCP, la categoría drama reciclaba antiguas tradiciones y aportaba nuevos elementos. Eli Rozik (2014) en su libro sobre las raíces del teatro, recupera cinco sentidos para la categoría: representación de personajes en acción, texto-obra para ser representa-

do, situación de extrema carga emocional, texto-obra serio, reglas que estructuran la ficción (p. 44). En las TT, el “drama” estaba cerca del tercer y cuarto sentido, nombraba una situación problemática de alguna celebridad o un tipo de espectáculo que se distinguía por su seriedad, en contraste con la comedia que prometía diversión, alegría y olvidar problemas.

Interesada en continuar la propuesta *turneriana* de usar modelos teatrales para analizar impresiones sociales, atendí la sugerencia de Schechner de procurar el modelo teatral apropiado para cada situación etnográfica. Así, desestimé el drama como categoría para ordenar el relato ya que no era la estética celebrada. Para escoger el molde idóneo, indagué en formas repetidas en las obras de las TT.

## Formas teatrales en las temporadas

Aquellos veranos se actuaba con el supuesto de que los espectadores venían de vacaciones a descansar de los problemas. Cristina,<sup>2</sup> productora de *café concert*, expresó: “La gente no quiere compenetrarse en algo que conocen, a lo mejor un drama, y seguir llorando también en las vacaciones, entonces quieren distenderse, ver alguien divertido, reírse, ver chicas lindas, chicos lindos, que bailen, hacer clic, desenchufar la cabeza” (comunicación personal, diciembre de 2011). El verano ofrecía diversión, destape corporal y *glamour*. Decía Adrián Garay, actor y productor de *café concert*, “quieren ver mujeres con corpiños, con concheros, con plumas y bueno se los doy” (comunicación personal, enero de 2012). Además, se asumía que el público quería estar cerca de artistas con fama, a quienes el resto del año veían por televisión u otras pantallas.

Las obras en las TT compartían su presentación como “teatro de verano”, el cual era asociado a prácticas comerciales y de entretenimiento. Las diferencias entre teatros comerciales, independientes y oficiales eran construidas con el supuesto de que había alguien o algo que definía los contenidos, modos creativos y circuitos de estos teatros: el dinero, el artista o el estado. Esta distinción estaba expuesta a fracturas y aperturas. Las fronteras eran porosas: empresarios que buscaban ganancias afirmaban que sin amor no era posible producir teatro y acudían a formas de producción “caseras”; autoridades gubernamentales apoyaban la industria del entretenimiento a través de políticas culturales; llegaban numerosas propuestas con producción de bajos costos donde primaban las redes de apoyo mutuo entre artistas y personas allegadas; también permanentemente circulaban personajes por estos tres modos de producción. Contaba Daniel Grana, doctor en sociología, administrador del

---

<sup>2</sup> Cristina me solicitó que omitiera su apellido del estudio.



Teatro Acuario y luego director de Cultura en la Municipalidad en VCP: “he hecho teatro de revista, *café concert*, he trabajado en cabarés, cruceros, y todo es una experiencia maravillosa” (comunicación personal, enero de 2012).

En estos cruces, las TT se distinguían como teatro entretenido y con producción conducente a réditos económicos. El empresario Ezequiel Corbo decía: “uno lo que busca es ganar plata, es un negocio esto” (comunicación personal, enero de 2012). Para ganar dinero los productores ofrecían lo que el público pedía: divertirse. Atilio Veronilli, actor y director, explicaba: “porque lo que es el teatro normal digamos, que se realiza por vía española, latina, es más una especie de transformación, de reflexión que quiere dar el autor y los actores a la gente que presencia el teatro, esto es más teatro comercial” (comunicación personal, diciembre de 2012).

Además de la calle Corrientes en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), que funcionaba todo el año con una variada propuesta de teatro comercial, en el país destacaban otras dos plazas teatrales que se disputaban el podio en verano: VCP y Mar del Plata, ésta última situada en la costa atlántica de la Provincia de Buenos Aires.<sup>3</sup> Ambas se disputaban el título de “capital del teatro de verano”, por cantidad y variedad de producciones, grandilocuencia de las presentaciones y *tickets* vendidos. Se asumía que Mar del Plata daba mayor lugar al drama, con intensa participación del teatro oficial e independiente, mientras que VCP era más mediática. Algunos productores apostaban a la emergencia de nuevas plazas teatrales veraniegas en otras ciudades turísticas del país.

Comedias, revistas, *shows* humorísticos musicales, *café concerts*, *music halls*, y comedias musicales, “copaban la cartelera” en VCP. Las obras se promocionaban con un título seguido de una caracterización prometedora: “un *show* cómico musical para toda la familia”, “la comedia más divertida”, “un *show* deslumbrante”, “un *show* único”, “la comedia más explosiva”, “una revista tradicional”.

En las TT para referenciar los formatos de las obras se usaban, aunque no de forma corriente, las palabras “género” o “rubro”. Estas referencias adquirían visibilidad en las premiaciones que se realizaban cada temporada, donde las obras competían agrupadas por “rubros”. Existían constantes denuncias que afirmaban que para dar más premios se inventaban algunos. También se desataban peleas por cómo clasificar una obra en estos eventos. En 2015 le entregaron un premio a *Stravaganzza* por ser la obra que “mezclando todos los géneros inventó uno nuevo”.

---

<sup>3</sup> El término “plaza” indicaba la reunión de un rubro comercial, en este caso teatral. Podría establecerse un vínculo también con el significado de plaza como centro territorial (con armas, mercados, instituciones de gobierno) en ciudades coloniales, en tanto las plazas teatrales funcionaban como lugar de reunión e intercambio comercial.



Personajes de las temporadas movilizaban clasificaciones y reconstituían grupos. Según entrevistas que realicé, las comedias se caracterizaban por tener “un libreto, un hilo conductor”, y entre ellas se destacaba en VCP la presencia del *vaudeville*, “comedia de apertura y cierre de puertas, donde sucede todo muy rápido”. Las revistas eran *shows* con “bailarines, una vedette, un capo cómico y *sketchs*”. Las vedettes eran “mujeres glamorosas, esplendorosas que bajan por escaleras maravillosas, con unos cuerpos maravillosos, con una ropa maravillosa”. En los espectáculos humorísticos se suponía había “humoristas, músicos, en vivo o no, y bailarinas”. El *music hall* se consideraba “un derivado del antiguo *variété* donde se pasa por diferentes disciplinas”. Lo específico de la comedia musical era que “los actores cantan, bailan y actúan”. Los *café concerts* eran realizados “con mesa y silla”, donde “te tomás algo mientras ves el espectáculo”.

Las distinciones en las formas de las obras estaban en movimiento. Además de una constante recategorización, cada obra y grupo buscaba destacarse en tanto fenómeno singular y “nunca visto”. En estos procesos de clasificación, se recreaban formas teatrales que presentaban semejanzas con otras plazas y también continuaban historias de larga duración.

## Recorridos teatrales

Desde los estudios de la performance, Joseph Roach (2011) propuso abordar las genealogías de performances, desenterrando linajes de conductas restauradas a través del estudio de “la transmisión y difusión histórica de prácticas culturales por medio de representaciones colectivas” (p. 196). Las formas teatrales presentes en las TT reciclaban antiguas representaciones que, a través de numerosos viajes y transmutaciones, se actualizaban en una larga duración.

Los géneros que se presentaban en VCP llegaron al país desde metrópolis internacionales.<sup>4</sup> El trayecto incluía un paso por la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), capital del país, donde se construyeron los primeros teatros de marca colonial y luego nacional.<sup>5</sup> Mientras élites de las capitales disfrutaban de la ópera, hacia finales del siglo XIX emergieron con fuerza otros géneros considerados “chicos” en el campo teatral nacional: la zarzuela con diálogos coloquiales y cantos, la revista con cuadros musicales, humor crítico,

---

<sup>4</sup> La comedia llegó desde España, la revista desde Francia vía Madrid, el *music hall* de Estados Unidos, el *vaudeville* desde Francia y Estados Unidos, el *café concert* de Francia e Inglaterra.

<sup>5</sup> Según estudios de Kogan *et al.* (2012), en Buenos Aires en 1757 se inauguró a la luz de las velas el “Teatro de Operetas y Comedias” y en 1783 el virrey Juan José de Vértiz abre la “Casa de Comedias”. En el siglo XIX los teatros de ópera fueron emblema y acompañaron en Europa y Latinoamérica los procesos de construcción de los estados nacionales.

vedetes y despliegue escénico, el sainete con sus historias de enredos, todas con versiones importadas y luego criollas.

Frega *et. al.* (2005) marcan la emergencia de un campo teatral en Córdoba, capital de provincia y ciudad aledaña a VCP, en la primera mitad del siglo XX, con compañías teatrales nacionales que llegaban desde CABA, compañías extranjeras, principalmente españolas e italianas, y un grupo de intelectuales universitarios que escribían replicando los formatos conocidos con color local.

Para las autoras, el campo emergió en la tensión entre tendencias conservadoras, reformistas y populares. A finales del siglo XIX en el Teatro Nuevo (luego Rivera Indarte), un teatro lírico con estilo italianizante, se interpretaron grandes conciertos, óperas y altas comedias, disfrutadas por la élite de la ciudad. En el Teatro Progreso se representó teatro culto, además de sainetes, operetas y zarzuelas. Los sectores populares se regocijaron de la gauchesca en los circos criollos, mientras que los sectores medios se complacieron con representaciones filodramáticas en instituciones gremiales, religiosas y educativas.

En las dos primeras décadas del siglo XX, las fuerzas conservadoras habrían luchado contra la fiebre sainetera, revisteril y grotesca, en la búsqueda del desarrollo de un teatro local. El teatro comercial aprovechó la popularidad de los géneros que fueron considerados menores. La crítica liberal cuestionaba el mal gusto y los conservadores la degeneración. Para ese entonces, según Frega *et al.* (2005), las compañías de CABA desplazaban a las españolas y se imponían en sus versiones de teatro culto y popular.

Las breves referencias históricas muestran cómo los espectáculos teatrales que llegan hacia 1960 a los veranos de VCP, enlazaban representaciones inscriptas en antiguos mapas jerarquizados y viejas estratificaciones entre géneros considerados de buen gusto o menores, ligados a la clase social. Según el estudio de Brizuela y Hernández (2009), las comedias asainetadas fueron relegadas a los teatros de verano en las décadas de 1960 y 1970, allí el “teatro menor” encontró un resguardo donde repetirse y reinventarse.<sup>6</sup>

Aún con “cartelera para todos los gustos”, las obras en VCP fueron desdeñadas por quienes participaban en redes teatrales alternativas. El humorista de extensa trayectoria Enrique Pinti, en el prólogo del libro de Gonzalo Demaría (2011), afirmaba que no hay géneros menores, sino prejuicios mayores y acusaba a grupos intelectuales del desprecio a ciertas obras: “La revista, el bataclán, el burlesque, el balneario, el *variété*, la comedia musical, la parodia, la sátira política, el sainete y el grotesco han sufrido todas las marginaciones, menosprecios y olvidos” (Pinti como se cita en Demaría, p. 5).

---

<sup>6</sup> De acuerdo con Brizuela y Hernández (2009), la comedia habría resurgido a nivel nacional en las décadas de 1980 y 1990, con nuevas estéticas que reciclaron el sainete criollo.

## La comedia: ritmo, color y sensibilidad

En la aventura de identificar modelos teatrales afines a las impresiones sociales que estudiamos, aposté a la comedia como el más apropiado para interpretar las TT. Ésta se distinguiría de la tragedia porque hace reír, los personajes son de condición inferior y el desenlace es feliz (Pavis, 1998).

De todos los formatos que se anunciaban en las temporadas de verano, la comedia era la manifestación de más larga data. Mabel Brizuela y María Amelia Hernández (2009) proponen que la comicidad en escena tuvo su génesis con los griegos a partir de las fiestas dionisiacas en Atenas del siglo V a. de C. Para las autoras, la comedia celebra la vida y ejerce una crítica: “el componente del ridículo es esencial para producir en el espectador el efecto de la risa y también el de la identificación irónica, distanciadora” (p. 330).

En la elección de la comedia como molde narrativo para la tesis influyó mi afinidad como artista con esta forma teatral. Las comedias que escribí, actué o dirigí permitieron entender procedimientos para producir efectos risueños en la convivencia teatral, a través de la repetición exagerada, trastocada, de gestos y ritmos compartidos. Pero otros móviles también pesaron en la elección. La comedia, propiciada en escenarios sociales, “reina indiscutida” de las temporadas, “copaba ampliamente la cartelera”. Además de su intensa presencia en los veranos, también alentaron la aparición de la comedia como molde las cualidades cómicas presentes en escenas artísticas y sociales, posibles de replicarse (con distancia) en la trama argumental del estudio sobre las TT. Junto al clima alegre, era posible replicar otros rasgos de las comedias de enredo (Alonso Santos, 1997; Serralta, 1998; ), para armar un texto que explique las TT con proximidad estética: su condición costumbrista, su ritmo secuenciado y explosivo.

### *a. Ritmo secuencial y vertiginoso*

Schechner (1988) definió el ritmo como movimiento en el tiempo, una forma de sucederse y alternar una serie de eventos que se repiten periódicamente (p. 220). La comedia imprimía ritmos en las TT, con un argumento que avanzaba de forma secuencial por escenas, a la vez que por una constante y acelerada explosión de acontecimientos.

Según me fue referido en las TT, la comedia se distinguía por tener “libreto”, con “un hilo argumental” y con parlamentos propios del “teatro hablado”. En las comedias de enredo, el argumento o sucesión de eventos que se acumulan y avanzan, se construía a partir de fuerzas que chocaban por un incidente y daban lugar a una historia. Algo sucedía “de pronto” y desencadena un conflicto. En la comedia *Enredados* (Teatro del Sol, 2016), dos escritoras examigas, fueron seducidas por el mismo estafador (ver Imagen 1). De imprevi-



**Imagen 1.** Estreno de la comedia *Enredados*, 23 de diciembre de 2015, en el Teatro Sol II, Villa Carlos Paz, Argentina. Protagonizada por Flor de la V, Osvaldo Laport, Iliana Calabró, Fede Bal, Sebastián Almada, Barbie Vélez, Laurita Fernández y Ailén Bechara. Fotógrafo: Luis Varela.

to se reencuentran en VCP, en la casa de fin de semana que habían comprado juntas tiempo atrás. Allí compiten por escribir un libro que las consagre a nivel mundial y por quedarse con el hombre, en medio de múltiples engaños y confusiones.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *Enredados* fue protagonizada por la popular actriz transgénero Florencia de la V, quien se declaraba la reina de la ciudad a la que llegaba cada verano para actuar de “mucama gauchita”, hermana rica, diva, escritora enamorada del “falo” del actor Osvaldo Laport y dueña de una clínica de cirugías plásticas “trucha” (sin licencia). Sus actuaciones no se referían a “lo que había debajo de sus polleras” como la mayoría de las escenas trans en las temporadas que centraban sus chistes en estas “sorpresas”. “Eso que había” era recordado y nombrado por personajes interesados en negar su identidad genérica. En el 2010, con una acción de amparo presentada por el equipo jurídico de la Federación Argentina de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans, Florencia de la V fue de las primeras en cambiar legalmente su nombre y consiguió documento acorde a su identidad de género. La actriz se posicionaba frente a quienes le negaban su femineidad: “pese a quien le pese, soy mujer y madre”. Florencia cambió sus narrativas al calor de las olas feministas y en la



En los escenarios sociales de las TT, el argumento avanzaba en tanto los artistas arribaban, las marquesinas se encendían y comenzaban las peleas por quién se quedaría con el éxito. Esto implicaba una guerra teatral que podía ser una guerra de taquillas, vedetes, obras, espectadores, que acababa cada final de temporada, hasta el próximo verano que volvía a comenzar con el derecho a soñar motorizando la ilusión de ser “un grande”.

El orden secuencial de las comedias permite recuperar distintas fases en las temporadas. Estas fases, como las teorizó Schechner (2012, pp. 353-354), funcionan como unidades cronológicas y de sentido, con actividades, personajes y tensiones que se destacan en cada una de ellas. Las temporadas aparecían con momentos de preparaciones, calentamientos, aperturas, explosiones, enfriamientos y despedidas. Si bien puede encontrarse un orden consecutivo entre ellas, en las prácticas se superponían y tienen duraciones indefinidas. Aunque noviembre y diciembre son los meses en que las actividades de preparación sobresalen, nunca se deja de preparar una temporada, y cuando esta termina ya se comenzó a preparar la del año próximo a través de acuerdos informales entre dueños de teatros, productores, artistas.

Las comedias se han dividido en actos de acuerdo a nudos narrativos y cada acto, en escenas diferenciadas por acciones que crean una situación. Replicar este modelo estético para narrar el estudio sobre las temporadas permitió ordenar y dar sentido al relato en tres actos y siete escenas. El primer acto se concentra en las preparaciones, cuenta 1) cómo las autoridades preparaban el escenario, 2) cómo los empresarios producían los espectáculos y 3) cómo las personas encargadas de la iluminación, coreografía y vestuarios armaban las obras. El segundo acto analiza cómo el amontonamiento con un intenso consumo de espectáculos en el centro de la ciudad, las curvas descubiertas de las “chicas” y los escándalos que comparten los periodistas hacen explotar el verano caliente. Finalmente este acto describe premiaciones y despedidas, actuaciones que conducen a un final feliz y conciliatorio (ver Imagen 2). El tercer acto cuenta las repercusiones de las TT y lo que el público se llevaba.

En las comedias teatrales de verano los enredos construían una trama laberíntica que incluía equívocos, llegadas imprevistas, trueque de identidades, escondites. No siempre las actuaciones sumaban al argumento central, se comentaban sucesos de la vida personal de los artistas, se hacían chistes sueltos, se lucían vestidos o cualidades corporales, se entonaban canciones para levantar el ánimo.

Los espectáculos transcurrían a *full*: los parlamentos se decían a gran velocidad, las coreografías desplegaban permanentes movimientos rápidos, los personajes entraban y salían a escena con apuro. La celeridad de las obras replicaba y extendía las actuaciones

---

última década, consagrada en el mundo del espectáculo argentino como actriz y conductora trans, acompañó las luchas por las diversidades sexogenéricas.



**Imagen 2.** *Enredados*, 23 de diciembre de 2015, en el Teatro Sol II, Villa Carlos Paz, Argentina. Protagonizada por Flor de la V, Osvaldo Laport, Iliana Calabro, Fede Bal, Sebastián Almada, Barbie Vélez, Laurita Fernández y Ailén Bechara. Fotógrafo: Luis Varela.

de las TT que buscaban explotar.<sup>8</sup> La corrida era corporizada entre quienes armaban las obras. Cristina Caro, quien fue asistente de vestuario, decía: “es un ritmo que es así y después ya te acostumbras en la vida a andar a mil, hacer todo a mil, hacer todo rápido, todo rápido porque no te puedes desenchufar” (comunicación personal, enero de 2012). La premura, aunque no de modo tan explícito como el ritmo secuencial, también se coló en la escritura sobre las TT. Los materiales para el estudio se acumulaban velozmente, el apuro de los actos que registraba quedó inscripto en anotaciones de campo, diálogos, textos analíticos, éstos últimos también influenciados por las implacables agujas de la productividad científica.

<sup>8</sup> Las TT explotaban con actuaciones *hot* de las chicas, los escándalos en boca de periodistas y las ventas de tickets, que eran las tres vías para calentar el verano (ver Garrido, 2018, p. 213).

### *b. Color costumbrista y equilibrado*

En su trabajo sobre la pelea de gallos balinesa, Geertz advierte que toda forma expresiva (des)arregla contextos semánticos a través de las (des)conjunciones establecidas entre los objetos y sus cualidades. Las obras afectan la vida social “coloreando la experiencia con la luz que proyectan sobre ella” (Geertz, 2003, p. 371). ¿Cuáles eran las cualidades sobresalientes en los espectáculos y qué colores imprimían en la vida social?

Las historias cómicas en las TT sucedían en una escena urbano contemporánea con color costumbrista, los escenarios mostraban *livings* de casas de alto valor económico o, en menor medida, comedores de casas de familias pobres hechas de cartón y tela. La escenografía social de las TT replicaba la construcción de lugares asociados a la opulencia, se montaba una ciudad con circuitos de yates, restaurantes, mansiones, palmeras y teatros con muchos brillos.

En las obras, los personajes, que soñaban con triunfar, se definían acentuando uno o dos rasgos: el hijo gay, la amiga sucia, la madre, el jardinero sensual, el amigo borracho, la vecina prostituta, la enfermera *sexy*, el abogado estafador, el esposo, la detective, la amante caliente... Las historias rondaban en torno a conflictos por dinero y sexo. En las escenas sociales de las temporadas destacaban arriesgados empresarios, flamantes autoridades, glamurosos artistas, técnicos, periodistas, maravilloso público, movilizados también por la ilusión del éxito. Los vínculos jerárquicos entre los personajes formaba parte de la trama y de la ilusión compartida.

En ambas comedias (artísticas y sociales) los personajes intentaban conseguir el éxito con deseo, intensidad e ingenio para resolver dificultades. Los guiones permitían a veces cambiar de máscara o actuación. Las chicas en escena querían llegar a locutoras o actrices para trascender la carne y alcanzar la palabra, o a empresarias para poseer dinero, pocas lograban portar estos trajes.

En las comedias de enredos era posible transgredir normas y usurpar lugares. La falta de decoro por la cual los personajes pasaban podía quedar como marca de nuevas identidades. En una comedia, un juez de la nación fue a una clínica “trucha” de cirugías estéticas, y en vez de hacerle la aspiración por la que acudió, le agregaron dos implantes mamarios. El personaje quedó feliz con sus nuevos bustos sin desordenar la risueña escena. En escenarios teatrales, al final cada uno encontraba un lugar y las relaciones revisadas, luego de las peleas y altercados, se estabilizaban nuevamente.

Repetir estas cualidades de la comedia, costumbrista y re-equilibrada, también colaboró en la escritura en tanto permitían resaltar personajes, actuaciones y vínculos repetidos. Las TT son performativas porque reponen escenografías y máscaras conocidas con las cuales quienes participan conservan o cambian de personajes y status, restituyen equilibrios y recrean sensibilidades comunes que dan continuidad a la vida social. La comedia confirmaba y enseñaba una sensibilidad alegre.



### *c. Un clima celebratorio*

Según expusieron Blázquez y Castro (2015) en su trabajo sobre gestión de emociones en eventos festivos, la diversión, luego de la Guerra Fría, se transformó en una obligación social, un derecho y una mercancía. “Ya no sólo el consumo ofrece felicidad sino que la propia felicidad se presenta como una experiencia comprable en forma de: ‘las vacaciones’, ‘el fin de semana’, ‘la noche’” (p. 2).

En continuidad con este proceso histórico, el conflicto en las comedias de verano se desarrollaba en un clima optimista, a través del regocijo y la diversión. Este clima se repetía en escenarios teatrales y sociales donde el acuerdo común era que la vida es difícil, pero podemos convertirla en comedia con nuestra actitud alegre. El espectador para disfrutar debía tener esta actitud.

La alegría era solicitada de forma permanente a quienes participaban en las comedias. Carlos Azaretti, quien era Secretario de Turismo, pensaba las temporadas turísticas como comedias, visitantes buscaban pasarla bien y anfitriones debían conducir sus actuaciones en este sentido. Contaba Azaretti:

El turismo es una gran comedia en donde la persona que elige como destino turístico una ciudad como VCP se imagina y guiona la obra y se pone como protagonista. Bueno, yo tengo que hacer todo lo posible para que su sueño se haga realidad. El tipo se imagina que va a pasar bien, que va a ir a un lugar limpio, que va a divertirse, que lo van a atender bien, yo tengo que hacer todo lo posible para que su comedia, la que se hace en la cabeza, o sea, porque cuando uno decide un viaje ya se imagina lo que va a hacer en ese lugar, salvo que no lo conozca, pero si no lo conoce hoy se mete en internet y ya fija lugares, voy a estar en el lago, voy a estar en tal lado y ya fija esos lugares, entonces tienen que ver con el teatro que vos me decías (comunicación personal, diciembre de 2011).

La alegría en las vacaciones de verano tenía rasgos distintivos que debían actuarse. Los personajes estaban en balnearios, clubes y piletas, bebiendo cócteles, escuchando “música movida”. Periodistas mostraban lo que allí sucedía “hacia todo el país”, haciéndolo suceder. En móviles televisivos o radiales y en las sesiones de fotos para el periodismo gráfico, se ponía especial atención para que el escenario y quienes aparecían mostraran fiesta y diversión.

Estaba tomando sol en el complejo de cabañas cuando me enteré que iban a usar las instalaciones para un móvil de canal 13. Lo ayudo al encargado a poner unas flores y bebidas en formato “tragos” en la barra de la pileta. Cuando empieza la nota todos se

sientan en el sillón. Celeste, la productora, habla todo el tiempo por celular y va gritando los puntos de *rating*. Están contentos porque subieron a 8, que vendría a ser 800.000 televidentes en capital, dicen que en el Gran Bs As son más. Están contentos porque los últimos días no lograban buen *rating*. Hablan de cosas de la obra y cuestiones “personales” de los artistas. La productora por celular dice que pidan desde el piso que desfilen las chicas, y que al último pase Matías Alé y que Silvina Luna lo tire a la pileta. Esto sucede, y al final se arrojan todos los artistas a la piscina. La productora grita: ¡Alegría! Todos festejan (Bitácora de campo inédita de la autora, archivo personal, 2013).

En las TT, actuar alegremente implicaba consumir productos alegres con gestos de risas, aplausos, palmas, manos arriba, gritos. En la fiesta de apertura de la Temporada 2013, los conductores anunciaban una temporada récord y animaban al público a “hacerle el aguante a VCP”. Decían: “tiene que lucir hermosa la villa, hay que ponerle pilas a esto”, “que lindo está Carlos Paz los ríos hermosos y unos espectáculos increíbles”, “va a ser una gran temporada, VCP rumbo al centenario, vamos a tirar la Municipalidad por la ventana”, y luego pedían al público demostrar su activa presencia: “Levanten la mano, están las cámaras de todo el país, a ver...”

El anuncio de una gran temporada se mixturaba con la petición de colaboración, para que la profecía se cumpliera, al mismo tiempo que se señalan las maneras para hacerlo en una gestión de emociones. Como afirmaron Blázquez y Castro (2015):

Gestionar las emociones supondría realizar un conjunto de diligencias conducentes a organizar los tiempos y los lugares para producir distintos ánimos e intereses, así como orientar y hacer deseables ciertas formas de comportamiento. Ese tipo de acciones implicaría administrar los flujos afectivos, determinar los ritmos del humor, establecer los momentos y los espacios para las erupciones emotivas alegres o desdichadas, la calma, el relax, la gestión de las emociones consistía en calentar o enfriar una performance a través de la manipulación del escenario y del sensorium (p. 3).

El mismo procedimiento presente en celebraciones sociales se realizaba en las obras. Esta doble dimensión de la comedia como arte y vida fue problematizada por Lauren Berlant y Sianne Ngai. Las autoras retomaron el concepto de Arpad Szokolczai, la “*comedificación de la vida social moderna*”, y abordaron la comedia “como arma y escudo, pedagogía y espectáculo, que satura los espacios más cotidianos” (Berlant y Ngai, 2017, p. 236).<sup>9</sup> Si la comedia

<sup>9</sup> En el inglés original se lee: “*the commodification of modern social life*”; “*(comedy) as weapon and shield, pedagogy and performance, saturates the most ordinary spaces*”.

expandida en el cotidiano es un modelo en y para el arte y la vida, su estudio, según las autoras, debería atender no sólo cómo se mezclan, sino cómo la comedia artística responde a esta mezcla (Berlant y Ngai, 2017, p. 238).

Cuando el actor transformista Adrián Garay salía a escena en *Los únicos del humor* (Teatrino Coral, 2011) decía al público: “para hacer arrancar este show yo necesito que reviente el teatro, me meto atrás del telón, cuento tres y cuando salga de nuevo quiero quilombo y puterío”. Cuando el actor volvía a salir el público modificaba rotundamente su ánimo hacia una actitud de efervescente alegría montada con gritos, chiflidos, aplausos y risas. Aquel pedido se repetía a lo largo del espectáculo. Florencia de la V acostumbraba pedir los aplausos y risas para los chistes: “palma, palma, que no decaiga” cuando cantaban. Si el público respondía favorable, lo halagaba con frases tales como: “¡bien ese público!”, “¡esta gente me encanta!” (Bitácora de campo inédita de la autora, archivo personal, 2013).

La alegría debía asegurarse porque el drama y las lágrimas aparecían por doquier.

El domingo 13 de enero del 2013, cuando pasé por la puerta del Teatro Candilejas salieron varios famosos entre las vallas, la gente gritaba, sacaba fotos, se amontonaban. Una nena se largó a llorar porque después de un rato largo esperando en la valla, cuando salieron los famosos, la empujaron y le sacaron el lugar. Otros nenes lloraban porque no podían ver dada su baja estatura. Al final salió Mariano de la Canal, quien se volvió famoso como “el fan de Wanda Nara” y por llorar raro. Salió sin las vallas de protección y mientras se sacaba fotos con la gente que se amontona a su alrededor, empezó a gritar que le robaron. La gente se apartó. Él salió corriendo a la esquina donde había policías. Estaba nervioso, una señora le pidió una foto, él llorando le dijo: “¡señora! ¿no ve que me siento mal?”. Un señor filmaba todo. Mariano se fue corriendo a la playa de estacionamiento, corremos atrás de él que lloraba a los gritos. Desde un balcón y desde las mesas de un bar, un grupo de chicos le gritaban “puto” e imitaban su llanto. Al rato salió de la playa y se tomó fotos con cara sonriente. El señor que filmaba apagó la cámara, le pregunté qué pasó y dijo “parece que la encontró”, pero que no se sabía porque “siempre llora y está medio loco”. Yo transpiraba y no entendía nada. El señor de la playa le dijo a Mariano que no cambie nunca y que siga siempre así, con su modestia. El actor subió a su auto, saludó sonriente desde la ventanilla y se fue (Bitácora de campo inédita de la autora, archivo personal, 2013).

El llanto, que también tenía valor en la comedia de las temporadas, debía convertirse rápidamente en risas para que la comedia continuase. Representar una sensibilidad alegre en

una escritura científica consagrada en tono serio (mi tesis doctoral) supuso un desafío. La costura de alegrías escenificadas en las TT, a través de citas enlazadas con dinamismo, fue un modo de aproximar textos.

## Final risueño

Una noche de 2012, cuando derivaba por el centro de VCP, vi el cartel de la obra *Para recargarse de risa. Parte 10*. Los espectadores podían explotar, llorar, morir, mearse o recargarse de risa. La diversión hallaba sus momentos álgidos con las “carcajadas”. A la salida de “Mortal” (Teatro Acuario, 2012) un grupo de espectadores conversaba sobre lo sucedido en la obra (Bitácora de campo inédita de la autora, archivo personal, 2012):

SEÑORA 1: Me he reído. Angelita, Angelita, (*llama a Angelita*) ¿Vos te reíste?

SEÑORA 2: Escuchaba las carcajadas de ella (*haciendo referencia a Señora 1*), no paró en toda la noche.

SEÑORA 1: ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja!

SEÑORA 2: No paró en toda la noche.

SEÑORA 1: ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja!

SEÑORA 2: No sé cómo no se meó.

SEÑORA 1: ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja!

SEÑORA 2: Me encanta que se divierta por lo menos, hoy que estaba tan mal.

SEÑORA 1: Me he reído, yo lo veo al Negro, y ya me río, aunque no hable.

SEÑOR: Estoy en-can-ta-do, así te lo digo en-can-ta-do.

Para reír era preciso conocer las actuaciones risueñas. Cuando le pregunté al actor Javier Girardo de qué se ríe el público, me contestó:

Hay muchas cosas, el borracho, los cuentos de borrachos, del cordobés; se ríen de los *sketchs* porque le metemos cosas que son de conocimiento social, dichos que haya dicho la presidenta, cosas que se manejen a nivel noticias y estén fresquitas. Entonces, la gente lo toma muy bien y se ríe. Yo creo que a la gente hasta le gusta reírse de sí mismo, como una forma de desahogarse. Nosotros nos reímos de nosotros mismos; por eso, la gente lo disfruta. No nos tomamos con nadie para que la gente vea que no tenemos que ocultar nada, que tenemos que sacarnos todo lo que tenemos adentro y disfrutar de eso (comunicación personal, enero de 2012).

En una nota al pie que Marcel Mauss (1979) realizó en su “Ensayo sobre los dones” citó una descripción en torno a una fiesta Unalaklit contra Malemiut, en sociedades esquimales Hawkes. El antropólogo allí expresó: “la tribu que consigue hacer reír a la otra puede pedirle todo lo que quiera. Los mejores bailarines reciben regalos de gran valor. [...] es el espíritu celoso que cuando se ríe, deja en libertad lo que guarda” (p. 172). En VCP el que hacía reír ganaba dinero, cariño, prestigio, y continuidad en la vida social.

Una espectadora de *Los Grimaldi* (Teatro del Sol, 2013) se quedó dormida en el transcurso de la obra y siguió con el gesto de risa. Era común encontrar espectadores dormidos en la platea. Los espectáculos de aproximadas dos horas de duración realizaban dos y hasta tres funciones por noche. La primera función comenzaba cerca de las 22:30 horas, la segunda aproximadamente a la 01:00 am, y la tercera, cuando se realizaba, era alrededor de las 03:00 am. A esa hora la celeridad de parlamentos funcionaba como cántico que adormecía a espectadores que caían rendidos en las butacas con la risa puesta. La máscara sonriente se sostenía por la inercia de los músculos faciales, porque el propósito de divertirse estaba incorporado, por el contagio de quienes a su alrededor reían despiertos. La risa embutida en sueños en los teatros, reimprimía una actuación compartida, incorporada y en estado de encantamiento.

Alonso de Santos (1997) proclamó una continuidad entre comedia y tragedia, en tanto en la comedia (menor, risueña y feliz) vemos sólo los primeros actos de la tragedia (mayor, triste e infeliz) que vendría después si no se bajara el telón y se prolongara. Las comedias precisaban acabar para restituir los equilibrios y recomenzar las producciones, para que siempre sean algo nuevo, nunca visto, y para renovar las esperanzas, sobre todo a quienes no habían logrado explotar en el verano. Cuando las comedias acababan, volvía el yugo de la vida cotidiana llena de problemas. En un almuerzo de agasajo a los artistas, el Gobernador de la Provincia de Córdoba (Juan Manuel de la Sota), dijo: “La gente viene a emocionarse, divertirse, desenojarse, recuperar las ganas y las esperanzas para mañana” (Gobierno de Córdoba, 2015, párr. 3).

La comedia, protagonista en la cartelera y en la escena social veraniega de Carlos Paz, es el molde que exploramos para explicar las temporadas. Elegir narrar las TT como comedia implicó activar un tercer espejo mágico (Turner, 1982), que refleja y distorsiona lo que los otros dos espejos (la comedia en escenarios teatrales y sociales) se devuelven, para convocar otras risas. En palabras de Berlant y Sianne (2017): “Es que nadie puede determinar de antemano cómo viajará la libertad de la comedia” (p. 248).<sup>10</sup>

Llamamos a este trabajo *etnografía cómica* para resaltar cómo las cualidades de las comedias, en las cuales nos sumergimos para estudiarlas, colorean la narrativa científica. Si

---

<sup>10</sup> “It’s just that no one can determine in advance how comedic freedom will travel”

con las etnografías buscamos tejer conocimientos abiertos a otredades que, antes que marcar fronteras, desplazan, conmueven y alteran sentidos incorporados, la pregunta es cómo ahondar en etnografías cómicas para que, además de bañarnos en las comedias, de replicar un ritmo secuencial y vertiginoso, una condición costumbrista y alegre, dibujemos unas risas que despabilen.

Este escrito, además de acercarnos a las TT en VCP y a estudios situados de comedias, nos permite pensar la dimensión estética de nuestros análisis, el efecto performativo de los moldes que usamos en escrituras científicas, la vida social en términos teatrales y la constante afectación entre artes y vidas risueñas.

## Fuentes consultadas

- Alonso de Santos, José Luis. (1997). *Comedia de enredo, el enredo de la comedia*. Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- Berlant, Lauren y Ngai, Sianne. (2017). Comedy Has Issues. *Critical Inquiry*, 43(2), 233-249. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/689666>
- Blázquez, Gustavo y Castro, Cecilia. (2015). *¡Los quiero bien arriba! Gestión de emociones en eventos festivos* [Ponencia]. XI Jornadas de Sociología, Universidad de Buenos Aires, Argentina. <https://www.aacademica.org/000-061/182>
- Britto, Paulo. (2012). Translation and illusion. *Estudos Avançados*, 26(76), 21-27. <https://revistas.usp.br/eav/article/view/47535>
- Brizuela, Mabel y Hernández, María Amelia. (2009). El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia. En Ana Beatriz Flores (Ed.), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (pp. 242-256). Ferreyra Editor.
- Demaría, Gonzalo. (2011). *La revista porteña, teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)*. Instituto Nacional del Teatro.
- Frega, Graciela, Brizuela, Mabel, Villa, María y Yukelson, Ana. (2005). Córdoba (1900-1945). En Osvaldo Pelletieri (Ed.), *Historia del teatro argentino en las provincias* (pp. 121-176). Editorial Galerna; Instituto Nacional del Teatro.
- Garrido, Jimena. (2018). *Sueños de Pluma. Una etnografía en las temporadas teatrales de verano en Villa Carlos Paz, 2011-2017* [Disertación doctoral]. Universidad Nacional de Córdoba.
- Geertz, Clifford. (1989). *El antropólogo como autor* (A. Cardín, Trad.). Ediciones Paidós.
- Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas* (A. Bixio, Trad.). Gedisa.
- Geertz, Clifford. (2009). Géneros confusos. La re(con)figuración del pensamiento social. *Trabajo y Sociedad*, 12(13), 1-12. [https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/13\\_](https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/13_)



GEERTZ\_Generos\_confusos.pdf

- Guber, Rosana. (2014). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI Editores.
- Gobierno de Córdoba. (14 de enero de 2015). De la Sota agasajó a los artistas que hacen temporada en Córdoba. *Noticias Gobierno de Córdoba*. <http://prensa.cba.gov.ar/gobernacion/de-la-sota-agasajo-a-los-artistas-que-hacen-temporada-en-cordoba/>
- Kogan, Gabriela, López, Marcela, Pelayes, Susana y Ulanovsky, Carlos. (2012). *Los productores. Historias de empresarios teatrales argentinos de todos los tiempos*. Asociación Argentina de Empresarios/as Teatrales y musicales.
- Mauss, Marcel. (1979). *Sociología y antropología* (T. Rubio, Trad.). Editorial Tecnos.
- Marcus, George y Fischer, Michael. (2000). *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas* (E. Sinnott, Trad.). Amorrortu editores.
- Mizrahi, Myene. (2014). *A estética funk carioca. Criação e conectividade em Mr. Catra*. 7Letras.
- Molina Ahumada, Pablo. (2018). Escribir en el aire. Reflexiones sobre la performance y la escritura. *Etcétera*, (3), 1-12. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22588>
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro* (J. Melendres, Trad.). Ediciones Paidós.
- Roach, Joseph. (2011). Cultura y Performance en el mundo circunatlántico. En Diana Taylor y Marcela Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 188-213). Fondo de Cultura Económica.
- Rosaldo, Renato. (2000). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social* (J. Gómez, Trad.). Ediciones Abya Yala.
- Rozik, Eli. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen* (R. Dubatti y N. L. Sormani, Trad.). Ediciones Colihue.
- Schechner, Richard. (1988). *El teatro ambientalista* (A. Bracho, Trad.). Árbol Editorial.
- Schechner, Richard. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (A. Diz, Trad.) Libros del Rojas.
- Schechner, Richard. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. (R. Segovia, Trad.). Fondo de la Cultura Económica.
- Serralta, Frédéric. (1988). El enredo y la comedia: deslinde preliminar. *Criticón*, 42, 125-137. [https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042\\_133.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_133.pdf)
- Strathern, Marilyn. (1991). *Partial Connections*. Altamira Press.
- Taylor, Diana. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Diana Taylor y Marcela Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Turner, Victor. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press.



Turner, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications.

Turner, Victor. (1986). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.