

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES  
CICLO DE COMPLEMENTACIÓN CURRICULAR DE LICENCIATURA EN ARTE  
ESCÉNICA  
TRABAJO FINAL

**LA PREPARACIÓN DEL ACTOR EN CLOWN EN LA ESCENA ROSARINA**

Autora: Herrero Mariano, Débora Melisa.

DNI: 30763557

e-mail: [deborateatro14@gmail.com](mailto:deborateatro14@gmail.com)

Tutora: Moreira, Cristina

Rosario, 18 de diciembre de 2023

## **Índice**

Introducción.....	3
Capítulo I.....	6
Planteamiento del problema .....	6
Objetivos.....	7
Material y método .....	8
Capítulo II.....	9
Marco teórico.....	9
Fortalezas del entrenamiento del clown que lo definen como entrenamiento del actor .....	15
Expresión corporal del intérprete del clown .....	15
La mirada del clown al público .....	20
Entrenamiento actoral con máscara .....	22
Beneficios de la comicidad en el actor .....	24
Capítulo III.....	25
El clown en la ciudad de Rosario .....	25
Características de las Escuelas de Clown rosarinas .....	34
Conclusión .....	39
Anexo.....	41
Entrevista a Héctor Ansaldi.....	41
Entrevista a Patricia Larguía y Patricia Ghisoli.....	48
Entrevista a Adrián Giampani. ....	57
Entrevista a Cristina Moreira.....	61
Bibliografía .....	65

## Introducción

El presente trabajo se propone estudiar el entrenamiento del clown en ámbitos teatrales y cómo este influye en la expresión corporal de actores y actrices en escena. Se pueden ver clowns en nuestro país, ya sea en plazas, circos, teatros, en ámbitos hospitalarios y en intervenciones en diferentes espacios.

Se trata de una técnica de actuación a la que tienen acceso gran parte de los teatristas del país a partir de la numerosa producción de talleres, seminarios, cursos institucionales y privados que se desarrollan en la actualidad. Esta investigación observa las características que tiene esta poética y cómo puede influenciar en la formación de los intérpretes de nuestra escena teatral rosarina.

En este trabajo se hará foco en el payaso de teatro. La diferencia entre este payaso y el de circo es que este último hereda de generación en generación esta técnica. En cambio, en el teatro, los actores se interesan en adquirir conocimientos de esta poética, más allá de dedicarse o no a hacer obras de teatro de clown. En este sentido, Hernán Gené (2017) dice:

El clown que conocemos, que podríamos llamar *de teatro*, el más extendido hoy y más presente en las escuelas teatrales de Occidente, nació a comienzos de la década de los sesenta del siglo pasado, de la mano del insigne maestro francés Jacques Lecoq. (pp. 14-15)

Jacques Lecoq es considerado uno de los directores franceses más influyentes de este teatro. Funda L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq en 1956<sup>1</sup>. En 1962 introdujo el entrenamiento de clown en su escuela con el objetivo de explorar lo ridículo y lo cómico de cada uno de sus alumnos, lo que los llevaría, según él, a encontrar una gran libertad de sí mismos. Lecoq proponía la vivencia de esta técnica a sus alumnos al final del recorrido de su curso<sup>2</sup>, ya que consideraba que “el clown requiere una intensa experiencia personal por parte del actor” (Lecoq, 2007, p.219).

La técnica del payaso trabaja en la búsqueda del niño interior, habilitando a través del placer del juego el aceptar los fracasos y trabajar el propio ridículo. Es una técnica que propone abrir la mirada del actor al público y hacerlo su cómplice<sup>3</sup>. Además, utiliza una

---

<sup>1</sup> La primera sede se fundó en diciembre de 1956 en la calle Amsterdam n°54 de París.

<sup>2</sup> La pedagogía de la Escuela de Jacques Lecoq se desarrolla en dos cursos, la técnica del clown se realiza en el segundo curso.

<sup>3</sup> En el teatro cuando el actor mira directamente al público para interactuar con él, se dice “romper la cuarta pared”. Esta es una pared imaginaria entre el actor y el espectador.

pequeña máscara, generalmente redonda y de color rojo, que según Jesús Jara (2004) las personas que la usan “portan de un espíritu benigno y, al mismo tiempo, de un aspecto diferente y simpático” (p.42), el actor se siente protegido con ella y además lo ayuda a generar empatía con el público. Amparado por esta protección, el actor se encuentra más libre de sí mismo, aumentando su expresividad. En lo corporal, esta técnica activa distintas calidades de movimiento y tiene un entrenamiento físico intenso.

En la República Argentina se observa un desarrollo de esta técnica y su inmersión en la escena teatral a partir del advenimiento de la democracia 1984. La referente de este método a nivel nacional es Cristina Moreira, quien inició su enseñanza en la ciudad de Buenos Aires desde octubre 1983 a través de la difusión de los conocimientos adquiridos en París en los estudios del maestro Phillippe Gaullier, discípulo directo del maestro Jacques Lecoq de los años 70. En la actualidad, Cristina enseña en el ámbito académico en la Universidad Nacional de Las Artes (UNA) y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), donde diseñó y dictó programas de Técnicas de Clown, Técnicas de Circo y Actuación I, II y III, así como también programas de estudio de posgrado de Comedia del Arte, y dirigió proyectos de investigación en Arte, Ciencia y Tecnología -PIACyT-.

En la ciudad de Rosario, esta poética tuvo un desarrollo creciente, a partir de los primeros talleres de clown en la década de los 80. En la década del 90 se crea la Carrera de Payaso Nacional en la Escuela de Danzas “Isabel Taboga” (una escuela de formación artística pública, de nivel terciario). Lamentablemente, esta formación duró pocos años ya que la carrera se cerró a finales de los noventa. Durante la primera década del 2000 hubo un intenso interés del quehacer teatral rosarino en aprender técnica de clown. Tres escuelas de clown marcaron esta década: la *Ah! Academia del Humor*, la *Escuela de Clown* y la *Escuela de Arte Jocosos* (la tres de educación no formal privada). Se crearon festivales, encuentros de clown, producciones de obras. En el 2010 se llevó un proyecto al Concejo Deliberante Municipal para declarar a la ciudad de Rosario “Capital Nacional del Payaso”, coincidiendo con el 10° Festival Payasadas (creado por la Escuela Municipal de Artes Urbanas). Sin embargo, hay escasos registros y/o investigaciones sobre el desarrollo de esta poética en la ciudad.

Esta investigación tiene como propósito abordar los efectos de la técnica del clown en la corporalidad del actor de teatro y el desarrollo de la misma en la ciudad de Rosario durante el período 2000-2010. También se propone indagar qué herramientas o fortalezas del entrenamiento del clown en los actores de teatro pueden ser adoptadas en la escena no sólo de la poética del clown sino de otras poéticas, incluso las que no rompen la cuarta pared. Existen numerosos estudios sobre el entrenamiento del clown, pero son experiencias de escuelas de Europa, y en Argentina, estos se centran en Buenos Aires. Por lo tanto, es

necesario comenzar a recabar información sobre el desarrollo de esta técnica tanto en el entrenamiento como en las producciones que se produjeron en la ciudad de Rosario, cuáles fueron sus formadores o referentes, qué escuelas se crearon, cuáles continúan formando payasos y qué características o búsquedas en la formación del clown tiene cada una.

Como ya se ha explicado anteriormente, la maestra que aporta una innovación en las técnicas teatrales a partir del estudio de la metodología de L'École Lecoq en la Argentina es Cristina Moreira, de quien se han consultado publicaciones y libros: *Las técnicas del clown una propuesta emancipadora* (2016), *Las múltiples caras del actor* (2008), *Qué estás haciendo en París* (2004), entre otros. En sus escritos se ven reflejados la pasión por la enseñanza de la técnica del payaso, la importancia de que los actores de teatro vivencien en su formación el entrenamiento clownesco y la entidad que le genera a este lenguaje al llegar a la educación formal de nivel superior. Moreira (2016) dice: "Mi estudio se centra en la observación y transmisión de un saber que pertenece al grupo de estudio del clown inserto en la preparación del comediante, es decir en el Teatro" (p.47). Los textos y la vasta trayectoria de Cristina Moreira han sido de gran inspiración para mí y para el propósito de esta investigación y es por eso que me acerqué a ella para que dirigiera este trabajo.

Este trabajo consta de tres capítulos. En el primero de ellos, se plantea el problema de investigación, los objetivos y la metodología aplicada. Luego, en el segundo se desarrolla el marco teórico y las fortalezas del entrenamiento en técnicas de clown. Finalmente, en el tercer capítulo, a partir de los datos recabados, se describe la actividad artística clownesca en la escena teatral rosarina haciendo un recorte del período 2000-2010, con énfasis en las escuelas específicas en la materia de la escena local.

Al final de la presente investigación se adjunta el anexo con una selección de fragmentos de las entrevistas realizadas a los referentes rosarinos.

La bibliografía utilizada se inscribe siguiendo las normas APA en su sexta edición.

## Capítulo I

### Planteamiento del problema

El presente trabajo tiene como finalidad abordar los efectos de la técnica del clown en la corporalidad del actor de teatro y el desarrollo de esta técnica en la ciudad de Rosario durante el período 2000-2010. Para ello, se enfocará la mirada en la utilización de esta técnica como entrenamiento de actores de la escena teatral en general.

Es creciente el número de actores que concurren a cursos de clown como parte de su formación actoral. Ya a mediados del siglo pasado, Jacques Lecoq manifestaba un aumento en el interés de los actores por esta técnica en su escuela:

Quando comencé este trabajo, pensaba que los clowns serían un período de transición momentáneo, una etapa de búsqueda -dentro de una pedagogía en evolución- propia de una época determinada. Hoy día compruebo que los alumnos siguen reclamando este trabajo, que consideran uno de los momentos álgidos del viaje pedagógico<sup>4</sup> de la Escuela. (Lecoq, 2007, p.218)

En Argentina, se observa un aumento en la búsqueda de este entrenamiento por parte de intérpretes hacia la década del ochenta, en coincidencia con la llegada del período democrático en el país. Gran cantidad de actores concurrían a los cursos de clown que impartía Cristina Moreira en Buenos Aires ya que los talleres o escuelas de formación actoral se enfocaban en otras técnicas o corrientes teatrales como, por ejemplo, Stanislavski:

Las enseñanzas liberadoras del estudio de máscaras y especialmente aquella juventud que aceptaba con avidez las herramientas novedosas para poder expresarse con humor fueron explosivas para abrir nuevos espacios y multiplicar el efecto de transgresión que implicaba hacer cosas sin el permiso, es decir vencer la autoridad internalizada de un modelo de poder de facto que había intervenido en la sensibilidad de los adolescentes durante aquellos años. Cuando inicié los primeros talleres había un solo código para la actuación, un deber ser del actor, que el lenguaje del *clown* ignoraba. (Moreira, 2016, pp.9-10)

---

<sup>4</sup> Lecoq denomina al curso completo de su escuela *El viaje*.

El clown, al trabajar a partir de los errores y la utilización de la pequeña máscara roja, permite durante las clases profundizar el trabajo sobre lo más genuino de cada actor, realizando una búsqueda interna de cada uno, haciendo que de clase en clase los actores realicen una relectura de su trayecto actoral. En sus talleres en los '80 han estudiado Batato Barea, Hernán Gené, Gabriel Chamé, Daniel Miranda, Guillermo Angelelli y Cristina Martí, que formaron el Clú del Claun, "grupo<sup>5</sup> imprescindible en la movida renovadora del teatro de aquella época" (Hopkins, 2004, p.11).

Esta técnica tuvo un gran desarrollo en la ciudad de Rosario, a pesar de que en las escuelas públicas de formación profesional de actores no se enseña clown. En los primeros años del 2000 en la ciudad ya había una escuela de formación clown y se crearon otras dos, se crearon festivales, ciclos de clown y grupos teatrales de clown. La información sobre la formación del clown en Rosario se recabará a partir de entrevistas realizadas a referentes locales.

### **Objetivos**

- Determinar qué produce el entrenamiento del clown en la corporalidad del actor de teatro.
- Indagar qué herramientas de esta técnica pueden ser adoptadas en la escena por actores de teatro de distintas poéticas teatrales.
- Recabar datos sobre la poética del payaso en la ciudad de Rosario en el período comprendido entre los años 2000 a 2010.

---

<sup>5</sup> Varios integrantes de este grupo actualmente imparten talleres de clown.

## **Material y método**

La metodología de esta investigación es descriptiva cualitativa, con lectura de casos observados a través de entrevistas personales, que permitieron relevar datos de la producción circense y del género clown en la ciudad de Rosario en el período 2000-2010.

En un primer momento, se realizó un relevamiento de material bibliográfico existente, tanto en bibliotecas físicas como digitales, seleccionando los autores para la conceptualización teórica del lenguaje del clown. En un segundo momento, se realizaron entrevistas a los y las referentes de las escuelas seleccionadas de la ciudad de Rosario, que durante la primera década del 2000 se destacaron en la formación de clowns.

## **Capítulo II**

### **Marco teórico**

*“Hablar de payaso y hablar de clown es hablar del mismo lenguaje artístico que nace y se desarrolla con los criterios del circo” (Moreira, 2016, p.14).*

Clown y payaso significan lo mismo, el primero es un término en inglés y el segundo en español, ambos le dan el nombre a la misma poética. El diccionario de la lengua española define payaso como: “artista de circo, generalmente caracterizado de modo extravagante, que hace reír con su aspecto, actos, dichos y gestos” (Real Academia Española, s.f., definición 3). Pero ¿existen diferencias entre clown y payaso? Algunos autores y artistas de este lenguaje consideran que la diferencia puede radicar en la forma en que se lo concibe o percibe. Al payaso se lo relaciona más con el circo, con lo infantil, con las animaciones de fiestas, es considerado como un oficio. En cambio, clown hace referencia a un entrenamiento, una técnica en donde el actor compone un personaje, por eso se lo relaciona más al teatro. En este trabajo las palabras clown y payaso son utilizados como sinónimos.

El payaso que hoy conocemos comienza a gestarse con los cómicos herederos de la Commedia dell'Arte (siglo XVI-XVIII) como por ejemplo, el Arlequín o Pierrot. Incluso existe una analogía de sus trajes con los clowns actuales: el clown blanco con su cara pintada de blanco y el sombrero que utiliza lo hereda del Polichinela. El clown Augusto tiene similitudes con Arlequín. Los actores de la Commedia dell'Arte creaban sus personajes desde la mímica y el gesto y realizaban sus números en plazas públicas. Estos cómicos encuentran en los circos ingleses los espacios para realizar sus actuaciones. La historia del circo tiene su inicio en 1768, año en que Philip Astley fundó el Astley Riding House en Londres, considerado el primer circo moderno. Philip Astley fundó una escuela de equitación en las afueras de Londres. Allí se combinaban números ecuestres y presentaciones de malabaristas, acróbatas y los primeros clowns. Sin embargo, fue en el teatro de Londres en donde Joseph Grimaldi considerado “el padre de los payasos modernos”, implementó el Clown de Cara Blanca en papel de protagonista, reemplazando al Arlequín.

En Argentina, hacia 1886 el circo de los Hermanos Podestá realizó la representación de la obra *Juan Moreira*<sup>6</sup> de Eduardo Gutiérrez. Así nació el *Circo Criollo*, cuya característica era que tenía dos partes: la primera eran números de circo y la segunda era una representación teatral. En 1881 en Uruguay, José Podestá crea el payaso Pepino el 88.

Existen dos tipos de clowns: el de *cara blanca* y el *augusto*. El primero representa la razón, el orden, la inteligencia y la elegancia, su nombre surge porque su cara está cubierta por maquillaje blanco. En cambio, el payaso *augusto* representa la inocencia, la transgresión y la locura. Se dice que el clown *augusto* surgió en Berlín hacia finales del siglo XIX, cuando un payaso que aparentaba estar ebrio porque llevaba la nariz pintada de rojo y vestuario holgado, al entrar a la pista se tropezó y cayó lo cual generó risa en el público quienes gritaron "august".<sup>7</sup> Algunos autores plantean que el uso de la nariz roja comienza con la aparición de este personaje.

Los clowns utilizan la máscara más pequeña del teatro: la nariz, que es la misma máscara que usa el payaso. Sin embargo, la forma de adquirirlas es diferente, el payaso es autodidacta y su oficio es de tradición familiar. Por el contrario, la máscara del actor es metodológica y de investigación técnica tanto pedagógica como expresiva, y le permite al intérprete crear otros personajes teatrales que pueden poseer o no la máscara en escena. El actor a través de esta técnica realiza trabajos de descubrimiento de uno mismo, internos para encontrar su propio clown, y en esta búsqueda el actor va componiendo su personaje clown con un carácter, habilidad y una máscara: nariz, vestuario, maquillaje.

Se pueden identificar dos puntos de importancia para el actor clown: la preparación del intérprete y el descubrimiento de su clown. El actor descubre su clown debido a que "el clown no existe por separado del actor que lo interpreta. Todos somos clowns, todos nos creemos guapos, inteligentes y fuertes, aunque en realidad, cada uno tenemos nuestras debilidades, nuestro lado ridículo, que, cuando se manifiestan, hacen reír" (Lecoq, 2007, pp. 210-212). Esto significa que esta técnica le brinda al actor la oportunidad de descubrir su lado irrisorio, su lado vulnerable y que esto se transforme en una riqueza, en su material de trabajo para la escena. Esto hace que la poética del clown sea diferente a las otras técnicas teatrales, ya que

---

<sup>6</sup> Osvaldo Pelletieri dice que a partir del estreno de esta obra por los Hermanos Podestá se comienza a distinguir una técnica o registro de actuación que se lo puede denominar "actor nacional" y que tuvo auge hasta 1930. Se caracteriza por tener su origen en el circo criollo, es el actor cómico, de géneros populares como el gauchesco, sainete, grotesco, entre otros.

<sup>7</sup> August: Término que se empleaba para designar al tonto y al torpe en el argot berlinés. CEBALLOS, Edgar. *El libro de oro de los payasos*. México: Escenología A. C. (1999).

el actor no tiene que interpretar un personaje, sino encontrar al payaso que lo habita. Jacques Lecoq (2007) manifiesta:

La búsqueda del propio clown es, en primer lugar, la búsqueda del lado irrisorio de uno mismo. A diferencia de la Comedia del Arte, el actor no tiene que entrar con un personaje preestablecido (Arlequín, Pantalón...), sino que debe descubrir en sí mismo la parte clownesca que lo habita. Cuanto menos se defiende, cuanto menos trate de interpretar un personaje, cuanto más se deje sorprender el actor por sus propias debilidades, con más fuerza aparecerá su clown. (pp. 212-213)

Al aceptar su fracaso, el clown revela su naturaleza humana y genera empatía con el público. La risa ocurre porque este último se siente superior al ver fracasar al clown haciendo una proeza. El clown vive en un presente inmediato, rompe reglas, es como un niño: auténtico, sincero, espontáneo y transparente. Es él mismo. Se equivoca, fracasa, cambia de estado rápidamente, tiene buena autoestima y confía en sí mismo, en su inteligencia, siempre encuentra una solución para resolver los problemas.

En lo que respecta a la preparación del actor, para comenzar a trabajar con esta técnica el intérprete debe despojarse de la obligación de hacer reír y descubrir en su interior impulsos y/o sensaciones nuevas, generadas, por ejemplo, a través de la improvisación, que permitan romper con lo racional para poder crear. El payaso trabaja desde lo ingenuo, desde lo espontáneo; el actor con esta técnica transita por lugares que con otras técnicas no ha transitado, mira al público y se conecta con él, puede caerse o tener algún imprevisto y encontrar alguna solución en escena. La nariz, el maquillaje, el vestuario y la vulnerabilidad componen el personaje clown que protege al actor en la escena, quien es el que le pone el cuerpo para que el clown viva sus peripecias. El payaso descubre cosas, que habitualmente no realiza por normas sociales, porque tiene un espíritu libre. Moreira (2003) dice:

El clown es un personaje encarnado en el autor-intérprete (...) La búsqueda del clown es la reconstrucción de la propia persona en una nueva identidad. Por esto se le da un nombre nuevo, que acompañará para siempre al comediante: Popov, Totó, Grock, Charlie, Piluso, Pepino, Batato, Chespirito, Eddie, el Chavo, etc. (p. 23)

El clown de teatro más presente en las escuelas de teatro occidentales nace en el siglo XX, a comienzos de la década de los sesenta, de la mano del maestro francés Jacques Lecoq, quien en su práctica pedagógica propone el fracaso como un recurso para que sus alumnos lo utilicen para la creación.

El método de Jacques Lecoq se introduce en la Argentina de la mano de Cristina Moreira, quien educó a una generación de actores, alumnos y directores que hoy también son

referentes de esta poética teatral en el país como Batato Barea, Gabriel Chamé Buen Día, Guillermo Angelelli, Claudio Gallardou, Cristina Martí, entre otros. A su vez, Moreira ha desarrollado numerosas investigaciones y publicaciones que contienen su mirada teatral desde su práctica artística y pedagógica.

En la escena teatral nacional la práctica de esta técnica se desarrolló desde 1983. Cristina Moreira inició la enseñanza del clown, en la ciudad de Buenos Aires, difundiendo los conocimientos adquiridos en París en la Escuela de Monsieur Philippe Gaullier, destacado clown y profesor de L'École Jacques Lecoq.

Las enseñanzas de *clown* de aquellos años 80 en la Argentina abrieron una perspectiva en el área de la educación del actor, en medio del mapa democrático<sup>8</sup>. Encontró un sector juvenil en efervescencia por la recuperación de la libertad de expresión y por sobre todo la esperanza de cambio social. Las prácticas de *clown* de aquella etapa propiciaron la autogestión, la creación de grupos de teatro y de humor, y la prolífera tendencia a expresarse rompiendo reglas, a las que se denominó *under* o actividades paraculturales. (Moreira, 2016, p.10)

Desde la década de los ochenta hasta la actualidad el estudio y las prácticas del clown de Cristina Moreira han ido variando por lo que se pueden destacar tres momentos. Los primeros años en donde dictaba talleres que introdujeron al país los conceptos elementales de la pedagogía de Jacques Lecoq. En agosto de 1987 Cristina Moreira invita a Phillippe Gaullier - su maestro- a venir a la Argentina para dar taller de bufón y de clown. Estos talleres tuvieron una duración de un mes y se dieron en el Teatro Lasalle de Buenos Aires.

Luego, la segunda etapa, comprendida desde mediados de los noventa hasta el 2001, durante la cual dictó talleres de formación del comediante, de dos años de duración y poniendo en escena obras de teatro clásico y de teatro nacional. En estos talleres el entrenamiento corporal del actor era intenso, mixturando técnicas de danza<sup>9</sup> con las del método de Lecoq – el uso de la máscara neutra–:

El propósito de esta etapa era buscar “quitarle protagonismo al estudio del *clown*, y reafirmar su valor dentro del lenguaje teatral, no considerarlo como una práctica aislada de la actuación que no tiene historia o raíces en los procesos culturales de Occidente sino su correspondencia con épocas sociales en la cuales la actividad de los payasos relucía en las carpas de circo de los siglos XIX y XX. Elaboré un programa

---

<sup>8</sup> A fines de 1983 retorna la democracia a la Argentina, luego de siete años de dictadura militar.

<sup>9</sup> Cristina Moreira inició su carrera profesional como bailarina, en Buenos Aires en los años 60. Integró la compañía Oper-Collage del Instituto Di Tella.

de formación del comediante completo que abarcara prácticas y lecturas de obras de teatro de variados géneros, ya que en él la carátula del *clown* ocupaba un lugar secundario. (Moreira, 2016, pp.10-11).

Por lo tanto, en la formación que proponía, Moreira abarcaba la lectura y prácticas de diversos géneros teatrales como el melodrama, la comedia del arte, la tragedia, etc., como así también la recreación de obras de la literatura universal<sup>10</sup> y de la primera etapa del teatro argentino<sup>11</sup>.

La tercera etapa, a principios del siglo XXI, es la del clown objeto de estudio, en el ámbito de la investigación académica. El primer escrito de Cristina Moreira, *La gracia en el clown*,<sup>12</sup> fue publicado por la UBA en 2003, en el corpus de teórica internacional y después siguieron otros, todos presentados en congresos internacionales académicos.

En la ciudad de Rosario también comienza un notable desarrollo de esta poética a partir de la década de los 80, en donde el boom se produce posterior a la crisis económica, política y social Argentina del 2001. Como manifiesta Patricia Ghisoli sobre el auge de esta técnica durante la década 2000-2010: “Los '80 nos dieron en esa explosión gente que se formó y que en los '90 pudo resistir formando a otros. Y esa ramificación en un momento floreció y para mí fue esa década sí” (Entrevista en septiembre de 2018).

A partir del 2000, se crearon en esta localidad las escuelas de clown “Ah! Academia del Humor” y “La Escuela de Clown”. También se reabre “la escuela de Arte Jocosos” (esta escuela nació en los noventa). Todas son privadas y de educación no formal. Además, en el 2001 se creó la Escuela de Artes Urbanas (actualmente EMAU: Escuela Municipal de Artes Urbanas) que es pública. En ésta última, en la formación de Intérprete en las Artes de Circo se dan diversas técnicas de comicidad, entre ellas seminarios de clown, y en el 2001 con la muestra de fin de año de sus alumnos y alumnas se creó el Festival Internacional Payasadas. En consecuencia, en el año 2010, en el 10° “Payasadas” se realizó el lanzamiento del proyecto Rosario Capital Nacional de los Payasos, en un evento en el Monumento Nacional a la Bandera.

Entre el 2000 y el 2010 hubo una fuerte expansión de este lenguaje en la ciudad de Rosario. Sin embargo, a pesar de los numerosos cursos y talleres de clown que convocan a un gran número de actores y actrices en esta localidad argentina, existe poco material bibliográfico local que aborde el tema y cuando se quiere indagar sobre el entrenamiento del

---

<sup>10</sup> Goldoni, Molière, Cervantes, Federico García Lorca, son algunos de los autores que estudiaban.

<sup>11</sup> Autores como por ejemplo Federico Mertens, Gregorio de Laferrère, entre otros.

<sup>12</sup> MOREIRA, Cristina. La gracia del clown. En O. Pellettieri (Ed.), *Escena y Realidad* (pp. 23-29). Buenos Aires, Argentina: Galerna (2003).

payaso y su relación con el teatro se debe recurrir a textos y notas de prensa que describen el clown en la escena porteña. Igualmente, estos escritos porteños y sus maestros, con lo que sucedía allí en los 80 y 90, influenciaron también a los artistas que se estaban formando en el interior, ya que es una técnica que se ha expandido por todo el territorio nacional. El clown produjo un cambio en la escena, en los entrenamientos y en la relación actor-espectador, en una Argentina post dictadura.

En esta práctica metodológica el cuerpo es para el payaso su eje dramático. En el estudio de clown, el actor trabaja entrenando desplazamientos, calidades de movimiento y reacciones, permitiendo el desarrollo de canales sensoriales, aumentando así la expresividad corporal. Este entrenamiento también facilita encontrar una adecuada relación entre el texto y el cuerpo, evitando las disociaciones que provienen de la centralidad del texto en la obra teatral que en los procesos de aprendizaje de actuación son frecuentes. Una herramienta interesante para los actores es la improvisación enfocada desde las prácticas de ejercicios de clown, que implica una adaptación a los equívocos y a la integración de situaciones inesperadas, es decir, la sorpresa. Pero existe en esta poética algo más interesante aún para el actor y es que este trabaja con el propio ridículo, con el “yo interior” haciendo que el artista pierda el miedo al error y pueda aceptarse tal como es, con todas sus posibilidades e imposibilidades, aumentando así su creatividad. Estas herramientas físicas y psicológicas también son importantes para el actor en el teatro, ya que le promueven una riqueza personal y expresiva. El clown destaca la singularidad de cada individuo.

Al respecto, Angelelli dice:

El clown es muy rico aun para el actor que no se va a desarrollar en ese género. Porque se trabaja con la vulnerabilidad, con la necesidad de establecer una comunicación con el espectador, porque se tiene conciencia de que el público es la razón por la cual se está en el escenario. (Cf. Angelelli, 2004; Hopkins, 2004: 13)

## **Fortalezas del entrenamiento del clown que lo definen como entrenamiento del actor**

Con el retorno de la democracia en la Argentina, muchos artistas comenzaron a vivenciar el lenguaje del clown como una forma de expresión, a partir de la participación en el taller que comenzó a dictar Cristina Moreira. Esta poética aborda el trabajo del propio ridículo, el entrenamiento físico, la mirada y la improvisación, herramientas que son de utilidad tanto para actores de obras cómicas, como de obras dramáticas. Es decir, actores que no necesariamente se dediquen a realizar obras de clown.

En este trabajo, se tratarán tres ejes del entrenamiento del clown que pueden ser considerados herramientas para la interpretación de actores de diversas poéticas: el entrenamiento corporal, la mirada y el uso de máscara.

### **Expresión corporal del intérprete del clown**

*El arte del gesto, o mimo, tiene sus orígenes en la búsqueda de un teatro interior, de un teatro en el cual el mundo de las emociones habita literalmente en la columna vertebral del actor. Las máscaras vienen a ser el rictus de un rostro, y solo con un trabajo interior podemos interpretar ese rostro. (Moreira, 2008, p.27).*

Para hablar de la corporalidad del intérprete de clown es necesario también reflexionar sobre el entrenamiento del actor en las diferentes corrientes teatrales del siglo pasado. Desde comienzos del siglo XX, varios directores y teóricos teatrales comenzaron a indagar sobre la preparación del cuerpo del actor. Stanislavski planteaba que la acción es el motor del

comportamiento del personaje y en la última etapa de su vida hablaba del entrenamiento corporal de sus actores en el "Método de las acciones físicas", en donde estos parten del conocimiento orgánico de la situación teatral para luego incorporar el texto, es decir, que planteaba como punto de partida la acción física. Este método propone un primer acercamiento activo a la obra improvisando con acciones sencillas, sin saber de memoria el texto, pero teniendo en cuenta el relato general de la misma por parte del director. A este proceso se lo denomina "análisis activo". A medida que avanza el análisis activo se produce lo que Stanislavski llamaba "percibirse en el papel y percibir a éste dentro de uno mismo" (Ruiz, 2008, p. 98), *que* sería el momento en donde el actor y el personaje se identifican. Progresivamente, el intérprete va construyendo una partitura de acciones físicas del personaje y, por último, aprende el texto.

Hacia 1920, el director teatral ruso Vsevolod Meyerhold comenzó a implementar el término "biomecánica", buscando abordar el entrenamiento del actor desde la organicidad. Observando los procesos productivos del Taylorismo, sistema de organización de principios de siglo XX, en donde se busca la eficacia de los movimientos para un máximo aprovechamiento al máximo del tiempo de trabajo, Meyerhold concibe la biomecánica como un movimiento rítmico, económico y fluido. Por lo tanto, desde esta perspectiva, el entrenamiento se focaliza en la ausencia de desplazamientos superfluos, ritmo, equilibrio y determinación del centro de gravedad del cuerpo. Meyerhold cuestionaba el pensamiento de Konstantín Stanislavski (con quien había iniciado sus estudios de actuación) e investigó conceptos de actuación no naturalista. Tomó elementos de la Commedia dell'Arte, el teatro oriental (Kabuki) y el circo, en búsqueda de un juego más ágil y rítmico en el actor. Analizando cada detalle de los movimientos y su mecánica, los actores creaban una partitura de acciones. Para este director, el actor debía tomar la partitura mecánica y transformarla en biomecánica. Este entrenamiento estaba formado por una serie de ejercicios y *études*.<sup>13</sup>

Meyerhold (1986) dice:

El problema fundamental del teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha conferido al espectáculo. He hablado últimamente con Stanislavski: piensa

---

<sup>13</sup> Los *études* son rutinas que se entrenan hasta que se internalizan de forma psicofísica. Se han rescatado trece *études*, algunos de ellos son: el tiro con arco, el lanzamiento de piedra (estos dos son individuales), el salto sobre el pecho, la palmada en la cara, la puñalada con la daga (son en parejas), la pirámide y el círculo (son colectivos). La acción está compuesta por los siguientes momentos que forman un ciclo:

- **Otkaz:** es un movimiento de preparación. Es un movimiento que antecede a la acción.
- **Posyl:** es la ejecución del movimiento.
- **Tormos:** es la detención del movimiento
- **Stoika:** momento de detención final de la acción.

igual. Él y yo, abordamos la solución de una tarea como los constructores del túnel bajo los Alpes: cada uno avanza por su lado, pero en alguna parte, en el medio, nos encontraremos seguramente. (p.127)

El material productivo para el actor biomecánico es su cuerpo. Éste elabora una partitura de acciones, pero que puede estar flexible para cobrar vida y jugar, evitando una interpretación robotizada y vacía. Por lo tanto, la *improvisación* es un elemento importante para Meyerhold. Además, este director consideraba la música como organizador del espectáculo. La música determina el tempo de lo que se realiza en el escenario, distribuye un ritmo que no tiene algo en común con lo cotidiano. Los cómicos (de la Commedia dell'Arte, clowns, etc.) mantienen un *ritmo escénico* para mantener al público expectante.

El entrenamiento de la técnica del clown se encuentra atravesado por el *ritmo escénico*, ya que facilita la síntesis, el aquí y ahora del actor, el estar presente y es un recurso importante para la improvisación. Se puede considerar, entonces, que una de las fortalezas que tiene el clown como herramienta para el actor es el trabajo rítmico. Además, la técnica del clown entrena el *stop*, que es un momento de pausa en donde el payaso detiene la acción y observa lo que está sucediendo tanto con la escena como con el público. También, esta instancia de detención habilita a que aumente la expresividad del cuerpo del clown, ya que le permite organizar físicamente y dialogar con el público a través de la mirada.

Por su parte, en Francia se enfatizó el teatro del cuerpo. El director francés Jacques Copeau (1879-1947), además de trabajar cuidadosamente el texto, ponía énfasis en el hecho corporal dramático, influenciado por la euritmia de Jacques-Dalcroze<sup>14</sup>, que luego sustituyó por la gimnasia natural de Georges Hébert.<sup>15</sup> El cuerpo debía estar bien preparado y dispuesto creativamente, y a su vez, imaginativo, espontáneo e inocente para improvisar. Esta educación corporal estimuló a Étienne Decroux (1898-1991), quien dedicó gran parte de su vida al desarrollo de una disciplina que llamó "Mimo Corporal".<sup>16</sup> En Argentina, hacia 1964,

---

<sup>14</sup> Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Fue músico y pedagogo, desarrolló un método de aprendizaje a través del movimiento. "Mediante juegos sencillos, ejercicios e improvisaciones el alumno aprende a combinar la música y el movimiento, con el objetivo de desarrollar una coherencia rítmica que afecta a todo su complejo cuerpo-mente". (Ruiz, 2008, p. 222)

<sup>15</sup> Georges Hébert (1875-1957). Profesor de Educación Física francés que propuso un método de entrenamiento físico conocido como "Método natural", basado en la realización de ejercicios utilitarios como lanzar, levantar, cargar, transportar, correr, etc. que se desarrollaban en un entorno natural (Ruiz, 2008, p. 224).

<sup>16</sup> Mimo Corporal trabaja el movimiento de forma abstracta, tanto en el estilo como en el contenido. Se caracteriza por poner énfasis en la articulación del tronco (Ruiz, 2008, p. 235).

Ángel Elizondo funda la Escuela Argentina de Mimo<sup>17</sup> en Buenos Aires, en donde acercó a los argentinos los conceptos del Mimo Corporal de Decroux.

Jacques Lecoq, quien comenzó su carrera como profesor de educación física, para luego adentrarse en la actuación. Su mayor influencia provino de Jacques Copeau y hoy es considerado uno de los pedagogos teatrales más influyentes del siglo XX dentro de la tradición del teatro del cuerpo. Su escuela "L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq" fue creada en 1956 en París. Lecoq comenzó con la enseñanza de la máscara neutra, la comedia del arte, la tragedia griega, la pantomima y las máscaras expresivas. Los clowns aparecieron en su escuela en 1962, con el fin de explorar el terreno de lo ridículo y de lo cómico para descubrir al propio clown, que llevaría, según Lecoq (2007) a que "el actor encontrara una gran libertad de sí mismo" (p.27). Esta técnica la proponía al final del curso porque planteaba que el clown requería una experiencia personal para el actor. Por eso, antes de abordar esta técnica, Lecoq trabajaba con la máscara neutra, método central de su pedagogía. Esta máscara es básica, sirve de apoyo a las demás máscaras y su uso permite que el actor sienta el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad sin conflicto interior. Cuando el intérprete siente el estado neutro inicial, ahí su cuerpo estará disponible. La experiencia de transitar un entrenamiento con máscara neutra acentúa la presencia del actor en el espacio que lo circunda, y logra un estado de equilibrio y de economía de movimiento: "Trabajar el movimiento a partir de lo neutro proporciona los puntos de apoyo esenciales para la actuación, que llegará después. Porque cuando conoce el equilibrio, el actor expresa mucho mejor los desequilibrios de los personajes o de los conflictos" (Lecoq, 2007, p.63). Entre 1972 y 1976, Jacques Lecoq, incorpora en su escuela el entrenamiento de los bufones, el melodrama, las historietas mimadas y los narradores-mimos.

El entrenamiento del payaso tiene un amplio trabajo físico, prepara el cuerpo del actor para que esté predispuesto para la acción y la reacción, con movimientos controlados y una percepción corporal y tonicidad muscular que promueve su salud física evitando posibles lesiones tanto de él mismo como de sus compañeros. Además, el trabajo con el propio ridículo y perder el miedo al error favorece que el intérprete se acepte tal cual es y eso se vea reflejado en su cuerpo y en su relación con el público, porque en el entrenamiento del clown hay un trabajo muy profundo de su interior. Primero el actor trata de reconocerse a sí mismo, de aceptarse como es (con sus propios matices, posibilidades, limitaciones, fortalezas y debilidades, con sus aptitudes físicas, psíquicas y emocionales), de descubrir sus habilidades y no tener miedo a los errores. Acepta que lo miren, pues si el público no lo mira el clown no existe, lo cual promueve que el intérprete pierda el temor de relacionarse con los

---

<sup>17</sup> El nombre actual de la escuela es "Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal".

espectadores. El trabajo interior es un recurso que aumenta su expresividad sobre el escenario, transforma el parecer para dejar al ser. El clown es como un niño: es honesto, sincero y a veces resulta difícil para los actores encontrar el niño interior. Pero cuando lo halla, al pasarlo por su cuerpo, el actor logra romper con las estructuras del mundo adulto.

En cuanto a la búsqueda del movimiento orgánico y la emoción, estos se hacen a partir del juego. Éste engloba el mundo animal y humano, por lo que no puede fundamentarse en conexión de tipo racional, porque lo limitaría al mundo de los hombres (Huizinga, 2007). Además, se caracteriza por ser una actividad libre, diferente a la vida cotidiana, limitada en tiempo y espacio, existe en ella un orden propio y absoluto, en donde sus cualidades más nobles que el hombre puede encontrar son el *ritmo, la armonía y la tensión*. En el entrenamiento de la técnica de clown, se trabaja a través del juego, predisponiendo al actor a explorar las posibilidades expresivas de su cuerpo (forma, calidades de movimiento, ritmos y velocidades). También permite el trabajo sobre el estar presente, ya que no es racional, preparando al actor para estar receptivo, alerta y disponible en el escenario. El juego es en presente. Katz (2015) dice: “El estar presente, permite al artista estar permeable a los estímulos que vienen del interior y del exterior, que nosotros llamamos “impulsos”. Estar abierto, permeable, y sobre todo receptivo y alerta, a los impulsos” (p.148).

Eugenio Barba denomina a los impulsos de una acción *sats*. En 1964, crea el Odin Teatret en Dinamarca. Luego de viajar por Asia en donde presencié varios espectáculos de teatro y danza, observó que los bailarines y actores asiáticos actuaban con las rodillas dobladas, lo cual coincidía con lo que sucedía con sus actores del Odin Teatret. Según Barba, la posición de las rodillas un poco flexionadas contiene el *sats*:

Esta familiaridad con el *sats* de los actores del Odin, característica común de sus técnicas individuales, me ayudó a abrirme paso entre la opulencia del vestuario y la persuasiva estilización de los actores-bailarines asiáticos por ver rodillas dobladas. De este modo se me reveló uno de los principios de la Antropología Teatral: la alteración del equilibrio. (Barba, 1994, p.20)

En 1979 Eugenio Barba funda la ISTA, *International School of Theatre Anthropology*: “La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas” (Barba, 1994, p.25). Para Barba, la pre-expresividad constituye el nivel de organización primordial del teatro y la técnica es un uso particular del cuerpo que se utiliza de una forma diferente en la vida cotidiana y en la representación. Por lo tanto, se pueden distinguir una técnica cotidiana de una extra-cotidiana que se contraponen entre sí. Eugenio Barba (1994) dice:

La comprobación de una cualidad particular de presencia escénica lleva a la distinción entre técnicas cotidianas, técnicas del virtuosismo y técnicas extra-cotidianas del

cuerpo. Son éstas últimas las que tienen relación con la pre-expresividad, la vida del actor. *Ellas la caracterizan aún antes que esta vida comience a querer representar algo* (p.35)

De modo que, siguiendo esta línea histórica de diferentes teorías teatrales, se puede reflexionar que el entrenamiento del clown es muy intenso físicamente, no solo por su origen circense (por sus habilidades gimnásticas/acrobáticas), sino porque en su formación están presentes el ritmo, los desequilibrios, la improvisación, las calidades de movimiento, que hacen de este un entrenamiento físico bastante completo para el actor de teatro.

### **La mirada del clown al público**

El clown tiene una relación directa con el público, de humano a humano, cara a cara, con una mirada a los ojos que rompe la cuarta pared. Es clara y receptiva, decidida a contar algo y entrar en complicidad con este. A los payasos les gusta investigar, descubrir cosas nuevas, sorprenderse, es decir, la mirada del clown es como la mirada de un niño. Pero la mirada también organiza el cuerpo y la escena, es el diálogo entre actor y público en el aquí y ahora. El clown se detiene (realiza el *stop*) para observarse, observar al público y ver su reacción, mantenerlo atento y continuar haciendo su número o acción. En ese momento se resalta una acción determinada de la escena.

Con la mirada se habilita el juego y el público se convierte en cómplice de sus acciones y de sus historias ya que colabora a la empatía de éste con el público. Meyerhold consideraba que el público (para quien se trabaja) también era teatro, rehusando el uso de la cuarta pared del método de Stanislavski.

El criterio de Meyerhold sostiene, con fuertes principios modernos, dentro de la vanguardia del teatro ruso de principios de siglo XX, una actitud frontal, directa en la comunicación del actor, y este principio reafirma la particularidad del *clown*, es decir, el *clown* sube a la escena para el público (Moreira, 2016, p.103)

La mirada del clown es precisa para marcar ciertos momentos de la escena. Durante la obra el actor clown está en constante movimiento externo-interno, es decir, en un trabajo interno, intimista dentro de la cuarta pared en donde el público solo observa y un movimiento

externo que se da cuando la mirada se abre al público, que rompe la cuarta pared para que este último sea partícipe de lo que sucede. Esto cuesta muchísimo en los actores con un recorrido teatral más convencional porque la instalan en otro, juegan a ser otros manteniendo una distancia con el público. En cambio, el payaso lo que busca es compartir desde lo más sincero de su ser con el público, que éste último lo vea. La mirada es una herramienta más de esta técnica para comunicar y expresar, el clown no oculta nada, ya que lo que busca es el intercambio de su mundo interior con el público: “Si un clown no nos mira, no existe” (Jara, 2004, p.46).

En la publicación virtual *Clown una mirada*, Adrián Giampani<sup>18</sup> (2012) dice: “El clown es un territorio definido en medio de un amplio universo del humor”. Delimitando así la particularidad del lenguaje humorístico del Clown, continúa:

“El clown está hecho de miradas y permisos. Miradas hacia dentro de uno buscando la complicidad propia para bucear, descubrir y liberar el propio ridículo. Miradas hacia el público para contar con la complicidad festiva de los otros. Permisos que no se piden; que los otorga esa complicidad construida o que uno debe darse a sí mismo para transgredir.

Transgredir reglas, leyes y dogmas propios y ajenos y transformarlo todo en juego. Todo; lo trivial, lo trágico, lo imposible.”

En conclusión, se puede decir que el trabajo de la mirada es una fortaleza del entrenamiento de esta técnica y que puede ser aplicada para diversas estéticas de teatro y de las artes escénicas en general.

---

<sup>18</sup> Adrián Giampani es actor, director, docente y dramaturgo, oriundo de la localidad de Capitán Bermúdez, se encuentra radicado en Rosario desde hace varios años. En Rosario estudió actuación con Miguel Franchi, Chiqui González, Mario Vidoletti y Eduardo Ceballos, entre otros. Sus docentes de clown fueron Nino Viale y Jorge Simone. Con Claudio Gallardou abordó la investigación sobre el humor desde la técnica de clown. Junto a Haydee Calzone crea el Grupo “La Strada” y el “Espacio de Integración Teatral”. En el 2002 funda el “Ejército popular de payasos”. Desde 1997 dicta cursos de clown y en el 2006 crea la “Ah! Academia del Humor”.

## **Entrenamiento actoral con máscara**

*“Una Máscara es un dispositivo para expulsar a la personalidad por fuera del cuerpo y permitir que un espíritu tome posesión de ella”  
(Johnstone, 1990, p. 140).*

La máscara es una pieza que puede cubrir el rostro completa o parcialmente. También pueden cubrir el cuerpo, como en el caso del vestuario. Las máscaras pueden ser objetos pintados, maquillajes, pelucas, antifaces, etc. Su uso data desde la Antigüedad con fines ceremoniales. En occidente se las comienza a ver en la escena en las dionisiacas, en la Grecia Antigua; estas cubrían todo el rostro.

Durante el Renacimiento, las máscaras tuvieron auge con la Commedia dell'Arte a partir del siglo XVI. Esta estética utilizaba una media máscara dejando la boca al descubierto para que el actor hablara. Cada una de las máscaras de la Commedia dell'Arte junto con el vestuario representaba un arquetipo que tiene un comportamiento físico y una forma de hablar.

Meyerhold y Copeau volvieron su mirada a las fuentes de inspiración *dell'Arte*, para renovar y revitalizar la escena teatral que atravesaban, al permitir al intérprete la coautoría de la obra, o sea, que la distribución del poder fuera repetida. Meyerhold propuso una organización horizontal y no piramidal de la tríada autor-actor-espectador. Y J. Copeau manifestaba “Hay que reinventarlo todo”, identificándose con el valor que cumple una preparación física estricta, en el cuerpo del actor. Ambos coincidían en el empleo de máscaras y el lenguaje del gesto, como también técnicas de circo, para un nuevo teatro de principios del siglo XX, y la *Commedia dell'Arte* ya había dado muestras de los alcances de sus intérpretes y de las compañías de trabajo (Moreira, 2015, p.44).

Es durante el siglo XX, en la escuela francesa del Teatro del Gesto, en donde varios pedagogos comenzaron a investigar el entrenamiento actoral con técnicas de teatro de máscaras. Uno de ellos fue Coupeau, que “experimentó cubrir el rostro de una de sus actrices del Vieux Colombier con un pañuelo para desbloquearla físicamente, logrando reconducir la expresión de la cara hacia el cuerpo” (Ruiz, 2008, p.224). A esta máscara, que no poseía expresión, la llamó “máscara noble”.

Más adelante, Jacques Lecoq utilizaría la máscara neutra dentro de su método pedagógico en su escuela, con el fin de que el actor pueda “sentir el *estado de neutralidad* previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior” (Lecoq, 2007, p.61). Con el entrenamiento con la máscara neutra, el actor puede intensificar su presencia en el espacio que lo circunda, situándose en un estado de descubrimiento, de apertura y de

receptividad, estimulando el trabajo de los sentidos. Le permite estar en estado de equilibrio y de economía de movimientos, estimulando la imaginación a través de imágenes y aumentando su expresividad. En el método pedagógico de Jacques Lecoq, el trabajo de la máscara neutra se termina sin máscara.

En la última etapa de su curso, Jacques Lecoq realiza con sus alumnos un entrenamiento con la nariz de clown, la máscara más chica del teatro. El uso de esta máscara como un elemento didáctico de la enseñanza, predispone al actor y al público a entrar en el juego del clown, ya que es una máscara específica de esta técnica:

Con la nariz de clown se produce una suerte de conjuro, con ella se convoca a la búsqueda de algo más verdadero. El intérprete, en el proceso de aprendizaje, la debe utilizar como un verdadero talismán para que su unidad cuerpo y mente se expresen espontáneamente, permitiendo el nacimiento del personaje. (Moreira, 2004, p.8)

La nariz roja permite poner en relieve las singularidades de cada individuo. Esto es lo que la diferencia de las demás, ya que la máscara neutra es un elemento colectivo y la de la Commedia dell'Arte trabaja la psicología e interioridad del personaje. La nariz del payaso, al abordar a los actores en una dimensión psicológica y teatral más profunda que las otras máscaras, permite que estos se sientan protegidos con ella. Es una herramienta que forma parte del proceso pedagógico de aprendizaje de esta técnica para el actor, ya que hace que éste entre directamente en el lenguaje clownesco.

La vida cotidiana hace que las personas escondan o repriman impulsos y el adulto va ocultando cada vez más el niño que fue. Los ejercicios de clown impulsan encontrar ese niño interior y romper las estructuras socialmente impuestas, permiten el trabajo del propio ridículo, la desinhibición, las calidades de movimiento y el ritmo; posibilitan desnudar, develar, evidenciar y sintetizar. Y en el proceso de aprendizaje de la técnica del payaso el trabajo con la nariz roja estimula que el actor se libere, es decir, le permite revelar lo que está oculto detrás de la máscara. Es una herramienta en el entrenamiento del intérprete en la búsqueda de su personaje clown, ingenuo, frágil, que fracasa, pero descubre que sus fracasos pueden transformarse en un material valioso para la escena. Es esta pequeña nariz la que abre la mirada del actor invitando a que el público lo mire, lo siga y juegue con él también.

### **Beneficios de la comicidad en el actor**

En las clases de clown la risa está presente y esta tiene múltiples beneficios fisiológicos y psicológicos en cada una de las personas que forman parte de ella, con un efecto de bienestar casi inmediato:

La risa es una respuesta psicofisiológica al humor o a cualquier estímulo con una secuencia de asociaciones neurofisiológicas, conlleva una contracción potente del diafragma con sonidos característicos producidos por la resonancia de la faringe, boca y cavidad nasal, por lo que produce una expresión facial típica dada por aproximadamente 50 músculos y mueve alrededor de 300 músculos en todo el cuerpo. (Villán et al.,2018, p.39)

Diversos estudios científicos afirman que la risa aumenta el número de catecolaminas (dopamina, adrenalina, noradrenalina) que potencian el flujo sanguíneo, reducen la inflamación y aumentan la frecuencia cardíaca, la presión arterial, el ritmo respiratorio, entre otros. También aumenta el número de endorfinas, las cuales disminuyen el dolor, reducen la presión sanguínea, mejoran el sistema inmunitario creando un estado de bienestar general. Además, la risa relaja los músculos y los tonifica, mejora la digestión, aumenta la capacidad pulmonar, disminuye el estrés y la depresión, mejora las relaciones interpersonales. La risa tiene una función social, responde a cuestiones de la vida de una sociedad. Para Bergson (2011) "la risa debe ser algo así, una especie de gesto social" (p.19). Vivir en sociedad genera gestos, máscaras, rigideces para formar parte de ella.<sup>19</sup> El humor de una sociedad requiere del conocimiento de sus costumbres, formas lingüísticas, entre otras cosas.

Por lo tanto, el entrenamiento actoral con la técnica del clown puede resultar muy beneficioso tanto física o psíquicamente para los actores, ya que rehabilita o sana a través de un recurso tan humano como es la comicidad.

---

<sup>19</sup> Para Bergson existen tres aspectos de la comicidad:

1. No hay comicidad fuera de lo propiamente humano.
2. La insensibilidad, que acompaña a la risa. La emoción es para Bergson el mayor enemigo de la risa.
3. La risa debe tener un significado social, responde a ciertas exigencias de la vida en común. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo.

Bergson H. (2011). *La Risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

### **Capítulo III**

#### **El clown en la ciudad de Rosario**

Acerca del desarrollo de la técnica del clown en Rosario, se puede decir que comienza a mediados de la década de los ochenta. Según los datos recabados, en esa década existían dos escuelas en las cuales se podía aprender esta poética. Una de ellas fue la de Nino Viale<sup>20</sup>, que trabajaba junto a Jorge Simone<sup>21</sup>. Por otro lado, Héctor Ansaldi<sup>22</sup> y Marcelo Palma<sup>23</sup>, que iniciaron los primeros talleres de clown en el año 87. Coincidentemente en ese año Ansaldi hacía una obra en donde el personaje Piripincho asistía a una escuela de payasos. Al principio daban seminarios cortos, en ese momento también trabajaba con ellos Patricio Larguía<sup>24</sup> quien realizaba la composición musical de las obras de Piripincho. A uno de esos seminarios asistió Ruth Pacotti, en el año 1994, quien era en ese momento la directora de la Escuela Provincial de Danza “Isabel Taboga” donde Ansaldi daba clases de expresión corporal. Ruth Pacotti le propuso a él y a Patricia Larguía que hicieran una escuela de circo y dieran clown allí, y que esa escuela fuese una rama de la escuela de danza. Entonces, Ansaldi y Larguía armaron un proyecto en donde crearon la Carrera de Payaso Nacional, con una duración de tres años y cuyo título era Payaso Nacional, ya que en esa época la Escuela de Danza “Isabel Taboga” era nacional. Con la Ley Federal de Educación N°24195 que fue sancionada en 1993, la escuela de danza pasó a provincia y la carrera de clown pasó a ser un taller opcional.

---

<sup>20</sup> Nino Viale fue actor, director, docente y militante.

<sup>21</sup> Jorge Simone es actor, docente, director, promotor cultural y Magíster en economía social. Director del grupo de teatro popular Acambú de la ciudad de Rosario.

<sup>22</sup> Héctor Ansaldi es actor, director, dramaturgo, docente, arquitecto y dueño del Teatro Caras y Caretas de la ciudad de Rosario en donde dicta talleres de formación de clown. Creador del personaje Piripincho. Docente de expresión corporal en la Escuela Provincial de Danzas “Isabel Taboga”. Se formó con Jacques Lecoq, Marcel Marceau y Grotowski. En Rosario sus grandes maestros han sido Carlos Luis Serrano y Miguel Bebán.

<sup>23</sup> Marcelo Palma es actor y docente. Director de la Escuela Municipal de Artes Urbanas de la Municipalidad de Rosario.

<sup>24</sup> Patricia Larguía (1956-2020) fue docente, música y compositora. Fue alumna de Héctor Ansaldi y Marcelo Palma. Como clown integró los elencos de Che Miguitos, de la Compañía de Comedias Musicales de Piripincho y de los Cómicos de Miércoles. Dictó la cátedra de instrumentación creativa en la Escuela Provincial de Cine y Televisión, Rosario. Desde 1994 hasta su fallecimiento en 2020 fue docente de las materias Rítmicaricatura y Músicomicidad, en el marco de la formación de técnicas de Clown.

Finalmente, Héctor Ansaldi y Patricia Larguía decidieron dejar de dar clown allí y siguieron dando clases de manera privada en el Teatro Caras y Caretas. Patricia Ghisoli dice:

Yo tomé curso cuando era parte de la extensión del Instituto de Danza. Era un proyecto cuyo título era Payaso Nacional. Yo lo tengo, como un tesoro lo guardo. No es mío, es de Héctor, Patricia y María Helena Rebacante, que es una artista visual y docente también, ahora jubilada. Era un proyecto muy de los noventa, hecho por docentes que se habían formado en los setenta. Digo porque uno de los subtítulos del proyecto es la comicidad es una cosa seria. (...) yo lo recibo siendo alumna después de que ya sabíamos de que nunca se iba a aprobar esa carrera, que no se iba a abrir y que iba a quedar como taller de extensión. Y de hecho hoy ni siquiera es un taller de extensión, todas las escuelas quedaron privadas. (Entrevista en septiembre de 2018).

A su vez, en la década de los noventa, Adrián Giampani comenzó a dar los primeros cursos de clown en Capitán Bermúdez, localidad vecina a Rosario. Mientras realizaba un taller de teatro popular con Miguel Franchi, a finales de los ochenta, éste último le propuso a Nino Viale que diera clown. Fue allí donde Adrián se acerca por primera vez a este lenguaje. Giampani relata:

Después de eso me generó una especie de fanatismo, descubrimiento de ese lugar tan particular que te da el clown, esta posibilidad de romper con los códigos teatrales convencionales, la calle venía laburando con Miguel y me voló la cabeza. Luego hice ocho o nueve talleres más, siempre acá con Nino y con Jorge Simone, trabajaban los dos juntos. Entonces llegué al clown, en un principio por Miguel y en segundo lugar por Nino. (Entrevista en octubre 2018)

Antes de comenzar a dar cursos de payaso en su localidad natal, Adrián había tenido la experiencia de dar algunos ejercicios en el grupo que integraba con Nino Viale, Salvador Trapani, Marisa Dippe, Elena Guillén y Celia Parola. Este era un grupo de investigación sobre clown y fue allí donde Giampani comenzó a sistematizar y proponer ejercicios de esta técnica. Más adelante, María de Los Ángeles "Chiqui" González<sup>25</sup> le propuso dar clases de clown en su escuela. Pero fue en el año 2000 que comenzó a dictar talleres con continuidad en Rosario, primero en la Sala Lavardén<sup>26</sup>, posteriormente en la Peripezia, Café de la Flor, El Ojo Blindado, la ex Morada y el Galpón Invisible. El taller se llamaba *Clown y otros humores*. Hasta que llegó

---

<sup>25</sup> María de Los Ángeles González, más conocida como "Chiqui González", es directora, docente y dramaturga rosarina. En los años 2006 y 2007 fue Secretaria de Cultura de la ciudad Rosario y desde el 2007 al 2019 se desempeñó como Ministra de Innovación y Cultura del Gobierno de la Provincia de Santa Fe.

<sup>26</sup> Actualmente denominada Plataforma Lavardén, teatro que pertenece a la Provincia de Santa Fe.

al Teatro La Morada, con *la Ah! Academia del Humor*, que se formó en el 2006, donde estuvo durante seis años allí. Actualmente se encuentra dictando clases en el espacio Casa Fracassi.

Coincidiendo con el inicio de los talleres de Adrián Giampani, en febrero de 2002 nació en la localidad de Capitán Bermúdez<sup>27</sup> el Ejército Popular de Payasos, coordinado por él, quien escribió el manifiesto fundacional de este *Ejército de Payasos*. Su surgimiento se da como respuesta a la situación político-económica que estaba atravesando el país.<sup>28</sup> Sus integrantes eran Adrián Giampani, Haydee Calzone, Mirta Puig, Mariana Zeballos, Carlos Medrano, entre otros, pertenecían al grupo de teatro *La Strada*.<sup>29</sup> Más adelante se incorporaron artistas de Rosario como Aldo Villagra, Marisa Rinaldi, César Artero, Mariano di Franco, Julia Castillo, Julia Acuña, Valeria Rico, Julia Monti, Ariel Gabiniz. Su primera intervención fue en la ciudad de San Lorenzo, invitados por el gremio AMSAFE<sup>30</sup> en defensa de la educación pública. Luego fueron invitados por varias organizaciones para hacer intervenciones en espacios públicos y barrios tanto de Rosario como en la localidad vecina<sup>31</sup>, que realizaban una crítica sobre el contexto político y económico de nuestro país. Las intervenciones tenían como característica la crítica, pero sin perder el juego característico de la técnica del clown, ya que el lenguaje del clown permitía generar empatía con el público. Cada intervención terminaba con la lectura del manifiesto, en cuyo final se proponía el “estado de circo permanente” y que los payasos “tomaran el poder”. Por último, repartían narices rojas al público para que quienes estuviesen de acuerdo con la protesta las usaran. La convocatoria de este grupo fue creciendo a medida que se presentaban en distintas protestas, lo que ocasionó que no sólo se sumaran artistas dedicados al clown o actores, sino también muchas de las personas que no poseían formación artística previa. Como circulaban por distintos lugares de la ciudad, el público en general fue descubriendo el universo del “payaso”. Los encuentros semanales se realizaban en el Centro Cultural La Toma, donde debatían, organizaban y ensayaban las acciones de las nuevas intervenciones.

---

<sup>27</sup> Localidad cercana a Rosario, a unos 15 km al norte de ésta.

<sup>28</sup> En las primeras palabras del Manifiesto del grupo se puede observar la situación económica que estaba atravesando la Argentina “Sras. y Sres.: conciudadanos acorralados, acorralados por arriba, acorralados por abajo, acorralados por la diestra, acorralados por los siniestros. Venimos a decirles que ha llegado **la hora del payaso.**” Giampani, A. (2011). Manifiesto fundacional del Ejército popular de payaso. En textos bieciestos. Recuperado de <https://textosbieciestos.wordpress.com/2011/05/20/manifiesto-fundacional-del-ejercito-popular-de-payasos-2002/>

<sup>29</sup> La Strada, grupo de teatro de la ciudad de Capitán Bermúdez, a 15km de la ciudad de Rosario.

<sup>30</sup> AMSAFE: Asociación de Magisterio de Santa Fe.

<sup>31</sup> La localidad de San Lorenzo se encuentra a 23 km al norte de la ciudad de Rosario.

Por otro lado, en el Cultural de Abajo, surgía la *Escuela de Clown*, cuyas coordinadoras eran Patricia Larguía y Patricia Ghisoli.<sup>32</sup> Esta escuela se creó de una manera un poco forzada, como resistencia para que no desaparezca el taller que ellas daban en el Caras y Caretas debido a la crisis económica que afectaba al país. Patricia Larguía ya venía trabajando con Héctor Ansaldi en la escuela de danza. En cambio, Patricia Ghisoli venía haciendo talleres de teatro y en 1995 decidió empezar clown y se inscribió al taller de ellos en la Escuela Provincial de Danzas "Isabel Taboga". Más adelante, ya cuando era un taller privado del Teatro Caras y Caretas, Ghisoli comenzó a ser ayudante en las clases. Por el año 2003, cuando Héctor Ansaldi decidió cerrar el teatro Caras y Caretas por dificultades económicas, en el taller de clown se encontraba estudiando un grupo de cinco personas. Con el fin de sostener el grupo que quedaba, ellas comenzaron a buscar otro espacio y así fue que encontraron el Cultural de Abajo, que había comenzado a funcionar en esos años. Luego cuando se volvió a reabrir el Caras y Caretas, ellas ya estaban trabajando algunas otras perspectivas de clown diferentes a las que realizaban allí y ya tenían proyectos en el nuevo espacio por lo cual deciden trabajar por separado de Ansaldi. Por lo tanto, la Escuela de Clown se fundó formalmente en el 2004. Igualmente, Héctor Ansaldi reabrió su Taller en el Teatro Caras y Caretas y creó la Escuela de Arte Jocosos en el año 2006. Desde su reapertura trabajó junto a Hernán Fernández. En resumen, en la década del 2000-2010 existían en Rosario tres escuelas de payasos: la Ah! Academia del Humor, la Escuela de Clown y la Escuela de Arte Jocosos.

Durante la década del 2000-2010 han surgido grupos, movimientos de payasos y festivales. Cabe destacar, que en el año 2000 nació la Escuela de Artes Urbanas mediante un Plan de Asistencia a Grupos Vulnerables (PAGV) en dos espacios ubicados en la zona oeste de la ciudad: Parque Oeste y el Club 20 Amigos. Allí se dictaban talleres de distintas disciplinas circenses. El proyecto duró un año y como cierre de los talleres se creó el Primer Payasadas en el Parque España (en el centro de Rosario), con el objetivo de hacer un evento de alto impacto, por lo que se invitaron también a artistas de otros lugares del país, reconocidos profesionalmente. El fin del Primer Payasadas era que los alumnos mostraran sus producciones realizadas durante el año al público en general y también compartieran y vieran artistas que trabajaban profesionalmente, así como también fomentar que los alumnos vean las diferentes disciplinas circenses como una profesión. Finalmente, los organizadores lograron su objetivo, ya que el Primer Payasadas realmente fue de alto impacto e impulsó la creación de la actual Escuela Municipal de Artes Urbanas (EMAU), cuyo director es Marcelo

---

<sup>32</sup> Patricia Ghisoli es oriunda de la ciudad de Casilda. Radicada en Rosario, es docente y directora de la Escuela de Clown. Además, es directora del Elenco de Prácticas Escénicas de Expresión Corporal del Instituto Provincial de Danzas Isabel Taboga. En teatro se formó con Quique Alasini y con Mónica Parra. Cursó clown con Héctor Ansaldi y con Gabriel Chamé Buendía.

Palma. Allí funciona la carrera de Intérprete de las Artes del Circo, carrera gratuita y en donde no sólo estudian rosarinos y rosarinas, sino que vienen alumnos y alumnas de todo el país y de diversos lugares del mundo a estudiar allí. Actualmente se sigue realizando el Festival Internacional de Payasos y Artistas Urbanos “Payasadas”, en los primeros días del mes de diciembre de cada año. En la carrera de Intérprete de Circo se han invitado diversos profesores para dictar seminarios de clown.

Más adelante, en el 2001 comenzó un ciclo llamado “Los Cómicos de los Miércoles”. Éste se originó a partir de que un grupo de alumnos que habían finalizado la formación en el Teatro Caras y Caretas querían seguir entrenando y produciendo. Como se juntaban los miércoles, decidieron hacer un varieté el último viernes de cada mes. Como aclara Ansaldi, “es un varieté porque es un espectáculo de varieté, es decir, tiene sus reglas, tiene un presentador, su ritmo –porque no puede existir bache-.” (Ansaldi, entrevista en septiembre de 2018). Él mismo considera importante esta diferencia, porque la varieté es variedad y “Los Cómicos de los Miércoles” es un espectáculo de varieté, que tiene sus reglas.

Además de los alumnos del taller del Teatro Caras y Caretas, podían y pueden participar (pues se realizó de forma ininterrumpida hasta diciembre de 2019, pre pandemia de coronavirus) distintas personas de Rosario que hacen comicidad, que quieran mostrar sus números y probar con el público. Esto llevó a que muchos alumnos de la EMAU participaran de este ciclo. También, “Los Cómicos de los Miércoles” se realizó en una época para levantar el teatro que estaba con algunos problemas edilicios. Entre el 2001 y el 2003 (los entrevistados no coincidieron en la fecha, no se ha encontrado registro periodístico del evento), el grupo de “Los Cómicos de los Miércoles” (del cual Patricia Ghisoli y Patricia Larguía formaban parte) y el Teatro Caras y Caretas organizaron la Risata, un festival en donde se hicieron muchas funciones, varietés, talleres y fiestas.

Más adelante, se llevó a cabo la Multiversidad de Ciencias Cómicas, que duró entre dos y tres años y cuyo evento más grande fue el “Levante”, en el barrio de Pichincha en el año 2005. Participaron de este evento Adrián Giampani, Patricia Larguía y Patricia Ghisoli, entre otros. Éste era un espacio en donde distintas personas como actores, psicólogos y periodistas que abordaban el humor, cada uno con su perspectiva, se juntaban a conversar y rearmar la historia cultural. Era un grupo de estudio que también organizó algunos eventos. Además, en el año 2002, surgió el Ejército Popular de Payasos, en donde años más tarde, en el 2006, integrantes de este grupo realizaron la obra “Los Payasos Muertos”, dirigida por Adrián Giampani, que duró algunos años en cartel. También, en el año 2001 se formó el grupo Q’clown; uno de sus integrantes se formó con Cristina Moreira en 1999, en Buenos Aires. Este grupo se termina de conformar en el 2004 con la presentación de la obra ¿“Qué de qué?” y

trabaja de manera ininterrumpida desde su creación. Por otra parte, la Escuela de Clown organizó, entre el 2006 y 2008, el Ciclón de Clown, que tuvo como objetivo incentivar la producción de obras de clown ya que hasta ese momento la mayoría de los payasos hacían varietés locales:

Yo me acuerdo que lo discutía con mis colegas de Buenos Aires y Uruguay y decíamos está lleno de varietés, pero también es una precarización un poco y nos hacía mucho ruido. Había pocas obras de clown, ahora hay un montón, pero en ese momento no. Entonces lo que decidimos, así como un acto político también dentro de la Escuela de Clown en vez de organizar varietés, que había muchas, armar un ciclo de obras y presentar obras de clown que tengan una dirección, que se piensen con un poco más de profundidad, como un espectáculo. (Ghisoli, entrevista en septiembre de 2018)

Durante su primer año, el Ciclón de Clown tuvo grupos invitados de afuera de Rosario por la escasez de producciones locales.

Al mismo tiempo, en el 2016 surgió el colectivo “Los Payasos Autoconvocados” con espectáculos en diferentes espacios públicos de la ciudad. Este es un colectivo autogestivo que continúa haciendo funciones en la ciudad, con muchos trabajos artísticos orientados a las luchas sociales. Este colectivo se formó con el fin de intercambiar herramientas y aprendizajes, compartir experiencias y ensayar (Petrilli y D’Arrigo, s.f.). Algunos integrantes ya habían participado del “Ejército Popular de Payasos”, la mayoría de sus integrantes eran y son artistas callejeros, el clown es su oficio y fuente de trabajo. Los primeros encuentros del colectivo se realizaban en La Peripecia.

Luego de un año de ensayos e intercambios de experiencias realizaron su primer varieté en ATE Rosario. Este colectivo participó de varios apoyos a luchas sociales, como plantean Petrilli y D’Arrigo (s.f.):

En cuanto a temáticas de interés, hay dos grandes ejes que han estado presentes en la militancia de los Autoconvocados desde sus inicios: los Derechos Humanos y la defensa de los derechos en relación a la salud mental. La militancia que todos los miembros de Payasos Autoconvocados sienten más cercana es la lucha por los Derechos Humanos, ya que algunos de ellos militan en la agrupación H.I.J.O.S y/o tienen algún familiar desaparecido, por lo que la vinculación con la temática es muy fuerte para este grupo.

Para concluir, en el 2010 se declaró a la ciudad de Rosario “Capital Nacional del Payaso”. No se sabe si hubo una declaración oficial, pero ese año, antes de inaugurar el Festival Payasadas, se realizó un evento en el Monumento Nacional a La Bandera.

Por todo esto, se puede observar que entre los años 2000 y 2010 hubo un crecimiento de la técnica del payaso en la localidad de Rosario debido a las tres escuelas que se habían formado y a la creación de la Escuela Municipal de Artes Urbanas, que es gratuita. A pesar de que esta última no enseña clown, la gran afluencia de alumnos que poseía hizo que estos buscaran aprender la técnica en las otras tres escuelas. Como dice Giampani (entrevista en octubre de 2018) acerca de cómo creció esta técnica: “se abrió el círculo, pasó de ser algo de la gente que hacía teatro a abarcar al público común. Eso es maravilloso”. No solo Giampani observa esto, sino que también Patricia Larguía (entrevista en septiembre de 2018) comenta: “Yo creo que lo que pasa en Rosario es que hubo mucha gente entre las que estamos nosotras que se tomó muy en serio esto de la técnica del clown. Y de hacer cosas y de buena calidad”.

En definitiva, no solo los actores buscan realizar talleres de clown en este municipio, sino que el público general participa de estos talleres. Esto se debe al gran crecimiento tanto de las ofertas de formación como del conocimiento en la escena de esta técnica que hubo en esa década, que además coincidió en una parte con una de las crisis políticas y económicas más complejas de la Argentina.


A continuación, se puede observar en los siguientes cuadros cómo se fue desarrollando esta poética en Rosario.

Cuadro I: desarrollo del clown en la ciudad de Rosario entre los años 2000-2005.

Desarrollo del clown en la ciudad de Rosario						
	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Escuelas		Escuela Municipal de Artes Urbanas			Escuela de Clown	
Grupos independientes			Q' Clown	Ejército popular de payasos	Pato Mojado	Los Miserables
Obras	1800 2000 2200 Homenaje al circo criollo		¿Qué de qué?			Gravísimo
	Una venturalunada					
Eventos		Cómicos de los miércoles				
		Festival Payasadas				
		La Risata		Multiversidad del humor		
Declaraciones						

Cuadro II: desarrollo del clown en la ciudad de Rosario entre los años 2006-2010.

Desarrollo del clown en la ciudad de Rosario					
	2006	2007	2008	2009	2010
Escuelas	Ah! Academia del Humor				
Grupos independientes					
Obras	Una que se yo	Descarnados	Lalmahumana		¿Qué más?
	Los payasos muertos	El soldado fanfarrón			Alicia y sus secretos
Eventos					
	Ciclón de clown				
	Payasos Autoconvocados				
Declaraciones					Rosario Capital Nacional de los Payasos

 Cómico de los miércoles

 Festival Payasadas

En cuanto a la procedencia de los alumnos que concurrieron y concurren a las tres escuelas de payasos, todos los entrevistados manifestaron que sus grupos son heterogéneos, conformados por: actores, maestras, ingenieros, amas de casa, entre otros. De los actores que suelen ir, estos provienen tanto de las dos Escuelas Provinciales de Teatro<sup>33</sup> como de la Escuela Municipal de Artes Urbanas. También, ellos dicen que los alumnos y egresados de las escuelas de teatro suelen buscar estos cursos para un entrenamiento más corporal, un teatro más físico. Mientras que Larguía y Ghisoli dicen que, además de buscar un trabajo desde el cuerpo, muchos se acercan para realizar producciones ya que este es uno de los ejes de la Escuela de Clown. Dentro de los artistas que se han acercado a su taller, hay actores de teatro callejero, titiriteros, actores que se dedican al teatro infantil, cantantes y murgueros. Se debe agregar que los alumnos manifiestan que en las escuelas provinciales de teatro no se enseña esta técnica.

### **Características de las Escuelas de Clown rosarinas**

La Escuela de Arte Jocosos, la Ah! Academia del Humor y la Escuela de Clown abordan al clown de teatro. Cada una de ellas tiene sus perspectivas de trabajo propias, sin embargo, coinciden en algunos puntos del entrenamiento del clown y en qué herramientas de la misma fortalecen al actor y a la escena.

Héctor Ansaldi y Patricia Larguía, cuando dictaban clases de clown en la escuela provincial de Danzas “Isabel Taboga” en los años 90, crearon un espacio de entrenamiento llamado *ritmicaricatura*. Héctor Ansaldi lo define como un ritmo, tal como en las historietas, que tienen un cierto ritmo cuando se leen, tiene una síntesis. Al respecto, Ansaldi (entrevista en septiembre de 2018) formula:

Como hago esa síntesis entonces le damos *ritmicaricatura*, que son unos dibujos, una secuencia de dibujos donde ellos generan un sonido, a veces tienen palabras, pero más que nada es un recorrido escénico, es de movimiento y lo tienen como incorporado, como para hacer en cualquier momento si les agarra un bache o algo es

---

<sup>33</sup> En la ciudad de Rosario se puede estudiar la carrera de actor en dos instituciones públicas: La Escuela Provincial de Teatro y Títeres n°5029 y la Escuela Provincial de Teatro “Ambrosio Morante”.

como que empiezan a hacer eso, es un GPS que los orienta hacia dónde ir, y que es algo muy rítmico.

Héctor Ansaldi manifiesta que en sus clases le da mucha importancia al trabajo del ritmo escénico, que es un recurso importante para la improvisación delante del público para aprovechar los errores del clown y de los imprevistos en la función. En efecto, el error es uno de los materiales que más se debe aprovechar en escena, por eso es tan importante saber abordarlo en el momento justo y de manera efectiva. El ritmo escénico colabora en evitar los baches sumado al entrenamiento de clown que trabaja con el repentismo y el aquí y ahora, y busca superar los miedos al error: “Es el estar presente en el aquí y ahora sin hacer un proceso en el escenario, frente al público y eso es difícil en el arte vivo” (Ansaldi, entrevista en septiembre de 2018). Por lo tanto, para Ansaldi, la *ritmicaricatura* es como un GPS para el clown y por eso su importancia para el trabajo del ritmo escénico.

Cuando Héctor Ansaldi reabre la Escuela de Arte Jocosos en 2006, comienza a integrar elementos basados en las técnicas orientales, principalmente las técnicas corporales chinas. Para ello, trabaja junto con Hernán Fernández, su maestro de Tai Chi y Kung Fu, desde la reapertura del taller de clown en el teatro Caras y Caretas de Rosario. El curso de formación en su escuela dura un año, en donde el objetivo es generar el clown de cada uno y el segundo año es de producción. Su metodología sigue el siguiente orden: presentación con la careta (es decir, cómo es la persona hoy), presentación de esa persona que ya deja de ser esa máscara social que tiene, luego nariz, vestuario, instrumento y por último, la *ritmicaricatura*.

Antes del uso de la nariz hay una preparación corporal y ejercicios con otras máscaras. (toma algunos de Lecoq, por ejemplo) porque con las máscaras se puede trabajar desde lo ilógico, evitar estar pensando todo el tiempo y lograr que el actor se deje llevar por lo que le pasa en el aquí y ahora. El percibir lo que está sucediendo en el momento (sin estar tan pendiente de la actuación) permite abordar sobre lo más genuino de cada actor y no una sobreactuación del mismo. Este trabajo con las máscaras fortalece la expresión corporal de los actores, que se puede intensificar con el entrenamiento de la técnica del payaso con su pequeña nariz roja, ya que una de las características de esta poética es el trabajo sobre lo más genuino y no sobre la argumentación. También, permite una mayor desenvoltura en el escenario, porque se actúa con la primera cosa que pasa por la cabeza y eso lleva a situaciones inesperadas. El clown es un ser auténtico y esa búsqueda para el actor hace que no esté pendiente de lo que los demás van a pensar de él y podrá disfrutar y jugar más en el escenario, perder el miedo al fracaso, tomar el GPS si lo necesita, improvisar y sortear dificultades que puedan suceder en la escena.

Con relación al momento pedagógico de la entrega y uso de narices, éstas son todas diferentes, tienen distintas formas, con el objetivo de incitar a que los alumnos descubran algo en esa nariz. Ansaldi manifiesta que durante un período también las hacía de diferentes

colores y después todas del mismo color. Para él, el fin de las diferentes búsquedas con las narices es que los alumnos tengan un disparador, que si no les gusta lo pueden ir cambiando o simplemente sacarlo. Jesús Jara (2004) plantea algo similar sobre el uso de la nariz del payaso:

La nariz del clown, es decir, su máscara, no necesariamente ha de ser un objeto redondo de color rojo. Pueden servir otras alternativas, como narices alargadas, narices unidas a gafas, o cualquier prótesis de algún material resistente que se adhiera a la piel y produzca una deformación de nuestra propia nariz. Eso sí, deben ir maquilladas de color, preferentemente de color rojo. Se trata de adoptar a las personas que la portan de un espíritu benigno y, al mismo tiempo, de un aspecto diferente y simpático. Dejemos, pues, que este espíritu habite la nariz y que la nariz nos habite a nosotros. (p. 42)

Dentro de las búsquedas pedagógicas, Ansaldi indagó sobre los usos de distintos colores de nariz e incluso, adaptó un método que utiliza su hijo, quien desde hace varios años reside en España y se dedica a la enseñanza de clown. Éste creó una fórmula del clown que consiste en siete colores diferentes de nariz, que corresponde a cada año y tiene un principio. Por lo que Ansaldi tomó prestada esta fórmula y la adaptó a los 5 elementos (orientales) y le da características de energía a cada una de ellas.

Finalmente, el último ritual de su taller es la *ritmicaricatura*, el GPS del clown, para luego realizar la *zarpada*:

...que sería subirse al buque e irse hacia la otra orilla. Tienen muchos elementos: canoa, salvavidas, tienen cosas donde volver también. (...) Es como en un barco. El barco sería el escenario y ahí salimos, hay un itinerario marcado donde uno tiene que hacer, es grupal y llegado al caso buscan la manera de no ahogarse, porque tienen algunos elementos. Lo hago porque viste que en una escena cuando estás en plena función no sé dónde zarpar, a mí me pasó miles de veces, por ejemplo, uno está toda la tarde poniendo un telón y de golpe en la función se rompe y no sabés como en dos minutos lo arreglas y es como estar en una tormenta en un barco, es otro ritmo, es otro tiempo. Es lo que te digo lo que es el ritmo y cómo zafo, porque si no se enfrenta a eso un clown después no entiende nada, queda en la clase, ahora cómo se enfrenta al público. Más que nada esa energía nueva que tiene que descubrir, yo puedo hacer una improvisación, pero puede que esté bien o mal, pero necesito un lugar dónde refugiarme, una canoa, un salvavidas, yo sé que me tiro, pero sé que me tengo que volver acá porque tengo la canoa acá donde voy. No que voy a la deriva y por ahí me sale bien o no. (Ansaldi, entrevista en septiembre de 2018)

En la Escuela de Clown, creada en el año 2004, Patricia Larguía<sup>34</sup> y Patricia Ghisoli<sup>35</sup> continúan con el espacio de *ritmicaricatura* que venían trabajando con Héctor Ansaldi. Esta escuela plantea un curso de tres años dividido de la siguiente manera:

- Primer año: Formación del grupo y la búsqueda del propio clown.
- Segundo año: Profundización y dramaturgia.
- Tercer año: Laboratorio de producción y montaje.

Ambas consideran como parte del recorrido pedagógico el uso de la nariz y también realizan un ritual de entrega. Ellas describen la entrega de la máscara como un momento determinante en el curso y en la formación del clown. Todos los años van cambiando el ritual, para que éste sea sorpresa e invitan a alumnos de los años anteriores para que formen parte del evento. Posteriormente, las siguientes etapas que se hacen son presentación de vestuario y de instrumento. Son distintos momentos que los convierten en rituales.

Por otro lado, Adrián Giampani en la entrevista realizada en octubre de 2018<sup>36</sup>, manifiesta que no tiene una metodología en particular, sino que mezcla diversos ejercicios dependiendo de lo que desea investigar en ese momento. Sin embargo, tiene bien definido los ejes en donde pone foco su trabajo: la mirada y la reacción. Cuando habla de la mirada, éste se refiere al vínculo con el público cuando se rompe la cuarta pared, porque manifiesta que el actor entrenado con la técnica del clown incluye al público aunque no lo mire: “Eso te da el ejercicio de la mirada, de entrenar la ruptura de la cuarta pared con la mirada, del vínculo directo con el público, la capacidad de improvisación del clown es fundamental para el actor” (Giampani, entrevista en octubre de 2018). En cuanto a la reacción Giampani (2018) plantea que el clown en sí mismo da la posibilidad en la improvisación de proponer cuestiones que no tienen que ver a lo mejor con el desarrollo o la lógica de la propuesta.

Giampani también relata que el uso de la nariz roja tiene una importancia pedagógica y expresiva porque revela lo que está oculto detrás de la máscara, al encontrar lugares en donde esta protege al actor para liberarse: “La nariz no te transforma en clown, sino que te acerca al juego, porque al que usa la nariz lo ayuda a romper reglas y también le avisa al resto que estás jugando” (Giampani, entrevista en octubre de 2018). Al igual que en las escuelas de

---

<sup>34</sup> Patricia Larguía (f/n: 1956 – f/m: 2020). La entrevista fue realizada en forma presencial en el año 2018.

<sup>35</sup> Patricia Ghisoli, actualmente continúa coordinando y dando talleres en la Escuela de Clown.

<sup>36</sup> Entrevista en el anexo.

los/as otros/as entrevistados/as, se realiza un día especial de entrega de narices, ya que es un momento importante en la formación del clown.

La formación en la *Ah! Academia del humor* es de dos años:

- Primer año: Taller de iniciación, en este año luego de un período de preparación se realiza la entrega de narices.
- Segundo año: Taller avanzado de clown.

Asimismo, esta escuela tiene propuestas talleres de entrenamiento de clown para personas que tengan experiencia en este lenguaje y talleres de producción.

## **Conclusión**

En este trabajo se abordaron los efectos del entrenamiento de la técnica del clown en la corporalidad del actor de teatro y su desarrollo en la escena de la ciudad de Rosario durante el período 2000-2010. Se centró la atención en tres ejes del entrenamiento de esta técnica en general para el actor (expresión corporal, mirada y máscara) y en la descripción de las perspectivas pedagógicas de cada una de las tres escuelas de clown referentes en la primera década del 2000 de la ciudad de Rosario. Creemos que este recorrido puede servir de base o primer paso para futuras investigaciones de esta poética a nivel local o regional y su relación con lo social, académico y producciones teatrales actuales. La fuente de información más útil para obtener información sobre el desarrollo del clown en Rosario y las perspectivas de trabajo de cada una de las escuelas fueron las entrevistas realizadas a cada uno/a de los/as referentes de las mismas, ya que los registros escritos sobre el clown en la ciudad son limitados. La tarea más compleja fue llevar a cabo la cronología del desarrollo del clown en Rosario en el período estudiado, debido a la carencia de notas periodísticas que permitieran confirmar los datos que aportados por los/as entrevistados/as.

Como analizamos en este trabajo, el entrenamiento del clown en el cuerpo del actor de teatro le proporciona recursos que pueden ser utilizados en escena por diferentes poéticas que no necesariamente sean las que rompen la cuarta pared. En esta investigación se han focalizado tres ejes: el entrenamiento físico, la mirada y el uso de la máscara. Del entrenamiento físico se puede afirmar que esta técnica prepara el cuerpo del actor para la acción y reacción. Pero lo que diferencia esta técnica de otras es el trabajo con el fracaso, con el error. Afrontar el *error* ayuda a que el cuerpo esté presente en el aquí y ahora, en la búsqueda de soluciones en la escena y en el ritmo escénico, porque permite un entrenamiento en improvisación para aprovecharlo como material que enriquece la escena. La nariz roja del payaso es una herramienta clave en el aprendizaje de la técnica. Esta máscara específica potencia la poética del actor que entrando en diálogo con el público, aumenta su empatía y creatividad.

A partir de la información recolectada a través de las entrevistas realizadas a los/as referentes locales, estos/as coinciden que muchos actores asisten a sus cursos de clown porque en las escuelas de teatro públicas de enseñanza formal no se imparte esta técnica. De las tres escuelas de clown estudiadas, en dos los cursos de formación y búsqueda del propio clown duran 2 años, en cambio, en la Escuela de Arte Jocosos, solo uno. Todas tienen en común el estudio clown de teatro.

Merece destacarse el trabajo de Patricia Larguía y Hector Ansaldi, creadores de la carrera pública de Payaso Nacional en la década del '90 en la Escuela de Danza "Isabel Taboga" y de la materia *ritmicaricatura*, componente que se siguió profundizando a lo largo de la primera década del 2000 en cada uno de sus talleres de clown. La *ritmicaricatura* es un punto de partida para el entrenamiento del ritmo escénico, es una secuencia de dibujos en donde los/as intérpretes generan un sonido, un movimiento. Se la puede considerar entonces como una de las particulares en la formación del payaso a nivel local. Además, la Escuela de Arte Jocos, que coordina Hector Ansaldi, a partir del 2006 incorporó en los entrenamientos técnicas orientales. En cambio, la *Ah! Academia del Humor* tiene como cualidad poner el foco en la comunicación con el público a través del entrenamiento de la *mirada a público*. La Escuela de Clown se caracteriza por fomentar la producción de obras clowns. Los/as entrevistados/as coincidieron en que la nariz no se usa desde el primer día de clase, sino que hay una preparación previa y cuando consideran que es el momento de implementarla realizan rituales de entrega de la misma.

Se puede afirmar que durante la década 2000-2010 hubo una expansión de esta poética a nivel local, en donde no solo personas dedicadas al teatro buscaban talleres de clown. El cierre de la carrera pública de Payaso Nacional en la década del 90 fue una gran pérdida para la ciudad, por lo que consideramos de importancia habilitar espacios de formación de clown en la educación formal pública, ya que existe el interés de estudiantes y actores profesionales por transitar en su formación esta técnica. Nos proponemos a partir de esta investigación continuar en la profundización de este lenguaje teatral y elaborar diseños de programas específicos para seminarios orientados para las siguientes carreras: Actuación, Dirección Teatral, Profesorado de Actuación, Profesorado de Títeres y Profesorado de Expresión Corporal. Haremos hincapié en los ejes abordados en este trabajo: expresión corporal, comunicación con el público y entrenamiento con máscara. El fomento del acercamiento a esta técnica en la educación formal también promueve el interés por la profundización e investigación en el ámbito académico sobre esta poética.

Esta técnica enriquece al intérprete y la escena teatral en lo físico y en lo rítmico, también tiene una retroalimentación constante con el espectador al abrir la mirada haciéndolo cómplice. Von Barlowe (2016) manifiesta "parece como si los clowns activaran en el espectador sensaciones largamente ocultas que de pronto emergen. A través de lo visto u oído germina esa conmoción fulminante que se sale del flujo usual de la existencia" (p.134). Por lo tanto, se puede sostener que al público en general le atrae esta poética, por la empatía que genera, por su humanidad, por su apertura al público y, sobre todo, por la profundidad de cosas que tiene para decir.

## **Anexo**

### **Entrevista a Héctor Ansaldi.**

Teatro Caras y Caretas. Rosario

Fecha: 13/09/2018.

#### **¿Cómo te acercaste a la estética del clown?**

H: Bueno me acerqué a través de Piripincho, porque yo empecé en el año 80 con Carlos Luis Serrano, que era un gran director de acá de Rosario, fue mi gran maestro, uno de los grandes maestros que tuve, me enseñó mucho. Él venía del Centro Dramático del Litoral, del grupo El Faro, uno de los primeros teatros independientes de acá, estaba Mirko Buchín, Carlos Serrano, Garramuño, entre otros. Yo empecé con él haciendo televisión y empezó Piripincho.

Pero Piripincho no era un payaso. Serrano quería hacer unas caricaturas vivientes de sus personajes, bueno como la Commedia dell'Arte es un poco eso, pero nosotros no teníamos máscaras. Tampoco teníamos caras pintadas de payaso, ni nariz de payaso ni nada, sí el vestuario.

#### **¿Cuándo pensás que el clown entró a la ciudad de Rosario?**

H: Yo empecé más o menos en el año 87. Una vez en Córdoba, en un festival de teatro, yo ya era Piripincho, hacía 7 años más o menos, hicimos un seminario. Ahí estaba Cristina Moreira, estaba el Clú del Claun, hice una escena y dije esto está bueno, esto yo hacía, pero las hacía intuitivamente actuando. Y en el año 87 fue cuando yo empecé a hacer como que Piripincho iba a una escuela para payasos. Entonces con uno de los chicos que estaba conmigo dijimos ¿por qué no hacemos una escuela de verdad para payasos? ¿Y qué hacemos y qué no? Y hagamos lo que nosotros hacemos y armamos materias absurdas como patada 1, patada 2, las materias que podríamos hacer, las rutinas, etc.

En el 87 empezamos la escuela para payasos, eran seminarios cortos. Vino a tomar el curso la directora de la Escuela de Danza, Ruth Pacotti que era bailarina y directora de la escuela de danza provincial, yo doy expresión corporal ahí. También empecé mucho con lo de Lecoq, hice seminarios con el propio Lecoq y más tarde con alumnos de él en España, después con

Marcel Marceau, con Grotowski. Con cada uno me tocó algo que me marcó, como que me dieron cosas muy fuertes los tres, cosas que tenían que ver con el cuerpo.

**¿Cuándo decidiste dar clases de clown?**

H: En el 87, ahí empecé a dar clases de clown bastante particulares, por eso yo no seguía un método sino que iba viendo la forma que encontraba dar. Empecé con Marcelo Palma que es el director del EMAU, después cuando vino Ruth Pacotti nos ofreció hacer una escuela de circo (todavía no estaba el EMAU), que sea una rama de la escuela de danza, que además de expresión corporal que haya circo. Bueno ahí empecé a dar clown, dependía del Instituto Superior de Danza y Expresión Corporal. Daba clases con Patricia Larguía ahí. Ella daba la parte de ritmo, nosotros teníamos una materia llamada ritmo y caricatura, musicomicidad que la inventamos nosotros. Trabajé mucho tiempo con ella antes de dar clases, porque hacía la música de Piripincho desde los comienzos. Fue encontrar una forma de ritmo en el clown. Cuando ella y la Pato se abrieron y empezaron solas, entonces yo me enganché con Hernán Fernández, él era mi maestro de Tai Chi y Kung Fu, cuando abrimos la escuela en el 2006.

**¿Y ahí empezó la Escuela de Arte Jocosos acá?**

H: Le puse Escuela de Arte Jocosos, y antes del 2006 hubo un parate porque había problemas acá, así que dábamos en otro lugar. Vamos innovando, yo fui encontrando cosas muy basadas en las técnicas orientales, porque me formé mucho en las técnicas corporales chinas y profundicé en eso.

**¿Entonces podemos decir que con la Escuela de Arte Jocosos la técnica que implementás viene orientada de las técnicas chinas?**

H: Sí

**¿Pero también trabajás mucho el ritmo, por lo que vi en la clase?**

H: Sí. Busco la manera de cómo dar la parte rítmica que veo que le falta muchísimo a todo. Rítmica escénica, no sé si digo rítmica musical. Yo aprendí lo del ritmo con Miguel Bebán, que fue otro de mis grandes maestros de teatro, él nos marcaba el ritmo escénico. Lo que veo mucho es la falta de ritmo en los espectáculos, porque no sé quién lo sabe a eso bien realmente, lo que es el ritmo escénico. Pero yo no quiero entrar en el ritmo musical que siempre se cae, quiero entrar en el ritmo escénico donde no exista el bache, que no tiene que ver con hablar ligero. Y el clown, en realidad es una síntesis, por eso me parece tan importante para el actor. Yo digo siempre eso, si vos podés hacer clown es más fácil bajar que después subirte, si vos podés hacer clown podés hacer cualquier otra cosa, hasta drama, ser serio si querés, porque empezás a captar lo que es la síntesis. Lo que es el ritmo, que tiene mucho

que ver con la síntesis, que tiene que ver con el repentinismo de encontrar la emoción si querés o lo que sea, pero ahí en el momento, en el ahora, porque ese es el problema del actor que no podés buscar inspirarte delante de la gente, sino que tenés que buscar resultado en ese momento. Yo lo que veo es que se hace todo un proceso en el escenario frente al público cuando para mí ya tiene que estar resuelto eso.

**¿Podríamos decir entonces que una de las fortalezas que tiene el clown para el actor, de las herramientas que le puede dar esta estética es trabajar el ritmo?**

H: El ritmo, la síntesis, el repentinismo le llamo yo, o sea, como algo que puede ser repentino. Yo he ido una vez a un seminario de repentinismo, que era como de lo repentino podés encontrar una expresión sin llegar a una explicación porque eso también es la otra. Yo creo que la expresión es algo intuitivo, la acción es algo instintivo y la explicación algo intelectual y entonces a veces uno queda en el puente ese que va del instinto a la intuición. O sea, expresión sería intuición o al menos percibir la acción, pero no la explicación.

**Podríamos decir que el clown trabaja muy de lo interno es un...**

H: Un niño

**Es un niño**

H: Es como un niño.

**Con esto tal vez la honestidad de que no lo estoy haciendo por hacer, sino que lo hago porque realmente lo estoy sintiendo, le está pasando a mi cuerpo eso.**

H: Sí lo pasa por el cuerpo y lo pasa por su verdadero ser. Yo te digo es difícil, muchos dicen voy hacer clown, pero es difícil poder encontrar el niño ese. Siempre digo en la primera clase nadie va a negar que fue un niño acá ¿quién va a negar yo un niño nunca fui? Vos fuiste un niño, entonces tengo que recuperar esa inocencia. No digo ser ingenuo, pero sí ser inocente. Lo que yo busco es tirar las estructuras abajo para que vuelvan a ser niños.

**Para el actor entrar sin pensar en algo previo, estar en el aquí y ahora esta técnica ayuda a fortalecer la presencia escénica. O sea, entrás y ya tenés una presencia.**

H: Sí. Presencia. Es buscar la presencia. Yo digo que el clown aparece, no entra y desaparece, que tampoco sale. Entonces dar esa presencia y cuando entro estoy, estoy aquí y ahora. También es mi forma incluso de actuar en cualquier obra sea de clown o no, empiezo con el cuerpo. Yo me acerco más a Grotowski o a Meyerhold que a Stanislavski, yo no me pongo a pensar en el objetivo, ni el super objetivo, ni en la acción. Yo aprendí eso también

con Bebán, con Serrano y con Mirko Buchín que fue otro de mis maestros. Bebán te hacía entrar y entraba, entraba en el tiempo, en el espacio, en el personaje. Y yo lo empiezo por el cuerpo, entonces lo del clown sirve mucho para eso, porque vos vivís el aquí y ahora del personaje y tuyo también.

**El clown utiliza la máscara más chica del teatro, pero hace un rato me comentaste que a veces usas una máscara que cubra toda la cara.**

H: Sí tenemos unos rituales durante el año, porque es anual lo que yo hago, mi objetivo es generar el clown de uno. O sea, generar ese niño que fue, con vestuario, nariz o no nariz, yo también digo eso a veces. Pero primero, sería la presentación con la careta, la presentación de esa persona que ya deja de ser esa máscara social que tiene, ver cómo la va rompiendo hacer toda una presentación. Después ahí lo paso a la nariz, le presento la nariz y también ya genera la forma de hablar la nariz, la mirada, etc. la cara.

Tengo un hijo que vive en Madrid y que hace lo mismo que yo. Él creó lo que se llama la fórmula del clown e hizo toda una fórmula de lo que es el clown que tiene 7 colores diferentes de nariz, cada año tiene un color diferente y medio que me adapté después a eso, yo no tenía en cuenta los colores. Para él cada clown cada año que hace, son siete años, cada nariz tiene un principio. Primero la roja, la amarilla, la verde, la negra y la blanca, yo trabajo cinco colores que serían los 5 elementos (oriental) y por ahí también le damos una característica de energía de cada uno, que lo practicamos con el diseño de la energía. O sea que el segundo ritual sería el de la nariz, después sería el del vestuario, después el del instrumento, después el de la ritmicaricatura que sería como un GPS.

### **¿Ritmicaricatura?**

H: Ritmicaricatura es lo que inventamos con Patricia Larguía, que es como una especie de ritmo que se da como las historietas, que tienen un cierto ritmo, porque eso es un poco el clown, es ser la historieta y no los cuadros largos. Entonces como hago esa síntesis le damos ritmicaricatura, que son unos dibujos, una secuencia de dibujos donde ellos generan un sonido, a veces tienen palabras, pero más que nada es un recorrido escénico, es de movimiento y lo tienen como incorporado, como para hacer en cualquier momento si les agarra un bache o algo es como que empiezan a hacer eso, es un GPS que los orienta hacia donde ir, y que es algo muy rítmico.

Después se hace lo que yo llamo la zarpada, que sería subirse al buque e irse hacia la otra orilla. Tienen muchos elementos: canoa, salvavidas, tienen cosas donde volver también. Porque digo: vamos en una zarpada. Es como en un barco. El barco sería el escenario y ahí salimos, hay un itinerario marcado donde uno tiene que hacer, es grupal y llegado al caso

buscan la manera de no ahogarse, porque tienen algunos elementos. Lo hago porque viste que en una escena cuando estás en plena función no sé dónde zarpar, a mí me pasó miles de veces, por ejemplo, uno está toda la tarde poniendo un telón y de golpe en la función se rompe y no sabés como en dos minutos lo arreglas y es como estar en una tormenta en un barco, es otro ritmo, es otro tiempo. Es lo que te digo lo que es el ritmo y cómo zafo, porque si no se enfrenta a eso un clown después no entiende nada, queda en la clase, ahora cómo se enfrenta al público. Más que nada esa energía nueva que tiene que descubrir, yo puedo hacer una improvisación, pero puede que esté bien o mal pero necesito un lugar dónde refugiarme, una canoa, un salvavidas, yo sé que me tiro, pero sé que me tengo que volver acá porque tengo la canoa acá donde voy. No que voy a la deriva y por ahí me sale bien o no.

### **¿Qué importancia tiene el uso de una máscara en el cuerpo del actor?**

H: Aumenta la expresividad. La Commedia dell'Arte en realidad es una identificación con cada personaje, se ponían esa máscara y ya eran ese personaje. La máscara te da una forma física de caminar, yo también los entreno a los alumnos. Les doy la nariz, hacemos un ritual de Perin Kobak que es ruso que tenía la nariz roja por la tradición de tomar vodka porque hace frío, entonces toman un trago de vodka y yo les doy la nariz, pero siempre distinta, no les doy narices iguales a cada uno.

### **Eso te estaba por preguntar porque vi que cada uno tiene una nariz distinta**

H: Primero empecé a hacer distintas narices, con cosas que encontraba, decía porque tiene que ser una nariz redonda. Y bueno empecé a buscar distintas formas de nariz incitándolos a que ellos descubran en esa nariz algo, después las empecé a hacer todas del mismo color, porque antes también eran de distinto color. Pero yo siempre les digo esto: ustedes tienen un disparador si les molesta si no les gusta la van cambiando ustedes o se la sacan. O lentes, a veces les pongo lentes o alguna cosa, he buscado cosas diferente pero siempre si eso les cambia mucho, les busco también una manera de hablar eso le cambia todo el cuerpo.

### **¿La máscara es como una protección y por eso pueden decir cosas que capaz no lo dirían?**

H: Sí seguro.

### **¿Por qué el clown rompe reglas?**

H: Sí. Bueno a mí me pasa con Piripincho también eso, yo no tengo nariz tengo dientes y la peluca. Yo no diría cosas que dice Piri, me pasó hace poco en una marcha al concejo y sentía que Piripincho se metía, todos se quedaron afuera y Piripincho se quiso meter. Te juro que era así él estaba ahí y yo atrás no, no y él se metía y yo sentía que lo seguía por atrás diciendo

por favor, como que yo no lo haría jamás. Y él se metió, subió y se metió en la asamblea que hacen y un señor lo echaba y le decía no puede venir así y Piri decía porqué no. Lo terminó sacando el hombre y después se terminó sacando una foto. Pero yo jamás lo hubiera hecho. Por eso te digo es cuestión de tener una máscara o algo que te libere.

**¿Es como que la máscara permite hacer lo que está socialmente prohibido?**

H: Sí. Y en la Commedia dell'Arte más todavía porque era media máscara, te tapa más.

**¿En el período 2000-2010 hubo un auge de personas queriendo aprender la Técnica del payaso en la ciudad de Rosario?**

H: Sí, hubo un auge.

**¿Entonces podríamos decir que hubo un crecimiento en esta técnica en Rosario desde 2000 al 2010 y en el 2010 se declara capital nacional del payaso?**

H: Cierto.

**Yo por lo menos de chica no he visto tanta gente haciendo payaso como veo hoy en día ni la cantidad de payasos que hay.**

H: Cuando estábamos en la escuela que dependía de expresión, que fue desde el '95 al 2000 había mucha gente que hacía clown ahí. Está bien que era gratis o pagaban muy poco porque era público.

**¿Y en estos años que estuviste dando payaso han venido a tus talleres actores estudiantes y egresados de las escuelas de teatro?**

H: Sí, han venido varios de la escuela y muchos chicos de EMAU también.

**¿Y los actores egresados de estas Escuelas qué es lo que buscan cuando viene a tu taller?**

H: Me han dicho que lo que buscan es la parte corporal.

**¿Hay una búsqueda más del interés del teatro físico?**

H: Buscan un teatro más físico, yo creo que sí.

**¿No tanto la palabra sino buscar más la expresión del cuerpo?**

H: Yo soy el único de la escuela de expresión que viene de la rama teatral física de Lecoq, Delacroix o Grotowski, donde vos abordás desde el cuerpo.

**Yo también estoy buscando información de este período del 2000 al 2010 ¿Quisiera saber si en ese período se han formado grupos desde los talleres de acá, vi que está la variedad los miércoles?**

H: Los cómicos de los miércoles empezó en el 2001, con los alumnos, acá, eran dos años. Primero eran los de segundo año y después algunos que terminaban y querían seguir entrenando, seguir haciendo cosas y entonces buscamos los miércoles para reunirnos. Y dijimos por qué no hacemos una peña jocosa como son las peñas de folclore pero que uno venga con algo de lo que hizo, hacer un número no sólo de acá sino de distintas personas de Rosario que hacían comicidad y los invitábamos a hacer. La primera experiencia fue media nefasta porque nosotros estábamos vestidos con los personajes como si fuera una peña entre las mesas, pero la gente que venía ya esperaba ver algo en las mesas entonces era incómodo, porque nosotros teníamos que estar actuando todo el tiempo no solo cuando subíamos. Entonces dijimos no, hagamos como un variedad y chau, y ya eran números de variedad. Eso lo hacemos desde el 2001, una vez por mes los miércoles. Es mostrar de acá o de donde sea, el que quiera venir viene y muestra sus números para ver qué pasa, si son o no cómicos, hay que probar con el público.

**¿El variedad?**

El variedad digo yo y no la variedad, eso es muy importante. Porque es un espectáculo de variedad, la variedad es variedad. Nosotros organizamos un espectáculo de variedad, o sea tiene sus reglas. Y la variedad es como vengo subo hago pero no tiene una organización en sí, entonces es una variedad. El espectáculo de variedad tiene su presentador, tiene sus reglas, su ritmo, porque tiene que tener un ritmo, que no quede un bache, que se abra el telón, etc., mantener o hacer un intervalo y bueno después qué hacés.

**Es muy difícil de encontrar material, te acordás nombres de grupos, premios, festivales, etc.**

H: El variedad empezó con la Risata que fue un festival de comicidad, lo hicimos acá en el año 2001.

Hubo un grupo que hizo de Goldoni y Mirandolina y ganaron un premio por el monólogo en un festival. Y acá todos los años surge algún grupo.

## **Entrevista a Patricia Larguía y Patricia Ghisoli**

Cultural de Abajo. Rosario.

Fecha: 29/09/2018

Entrevista publicada *post mortem* a Patricia Larguía (nac.1956 - fall. 2020).

### **¿Cómo se acercaron a la estética del clown?**

PL: Yo era parte del elenco de Piripincho, haciendo la música para ellos. Y estábamos haciendo un taller de teatro con Héctor Ansaldi y Marcelo Palma. Ellos tomaron un seminario de clown y en medio de nuestro taller de teatro decidieron empezar a implementarlo. De alguna manera esas técnicas vinieron a reforzar un tipo de trabajo que se estaba haciendo sin saberlo. Entonces de golpe nuestro taller se convirtió en una especie de seminario de clown súper, ultra, recontra intensivo y en lo personal para mí fue fantástico porque me di cuenta de muchas cosas que intuitivamente iban apareciendo y a partir de ahí empecé a ver la importancia de todo lo que tenía que ver con lo rítmico, lo sonoro y demás, yo vengo de la música. Y empecé a inventarme un estilo de mechar las técnicas de clown con lo que le puse el nombre de ritmicaricatura o musicomicidad, para que la música no quedara a parte sino integrada, en este caso, a la incorporación de la técnica lo cual pienso que es muy importante.

PG: Yo estaba estudiando en Rosario, soy de Casilda, y unos amigos me hablaron de un taller de teatro en la Facultad de Medicina, hacía rato que quería hacer algo de teatro, había hecho varias cosas de danza previamente, pero nada de teatro. Y ese era el famoso taller de teatro de la Facultad de Medicina, de teatro popular que estaban a cargo Quique Alasini y Mónica Parra. Que, en ese momento, en los noventa fue como un semillero cultural, y en el segundo o tercer año que estaba con ellos y un poco también en el grupo el Tábano colaborando con algunas cosas, yo les decía que había algunas cosas del humor me interesaban y ellos me orientaron y me dijeron todo eso tiene que ver con el clown y acá creo que hay un solo lugar, me decían, que se estudia. En aquel momento era en el 95/96 y es con Hector Ansaldi en un taller que depende de la Escuela Provincial de Danzas, un taller de extensión en ese momento. Estaban Héctor Ansaldi y Patricia Larguía. Entonces me inscribí y empecé. Mi primer acercamiento fue con ellos. De todas maneras, ese fue un acercamiento a un modo de entender el clown que para mí fue toda una ruptura. Pero también tuve una segunda ruptura cuando lo conocí a Gabriel Chamé, eso fue en el 2004, fue cuando empecé a viajar a Buenos Aires y abrimos la Escuela de Clown, cuando quise formarme más allá de las fronteras locales y ver como sucedía esto en otros lados o con otros maestros. Después yo hice como mi propia

interpretación de todo eso y es lo que aportamos a la escuela. Pero fueron como los dos grandes momentos de descubrimiento de dos universos clownescos.

### **¿Cuándo se decidieron a dar clases y fundar la Escuela De Clown?**

PG: Dar clases y fundar la escuela son dos momentos distintos.

PL: Yo estaba trabajando en el Caras y Caretas, calculo que era el 94, en ese momento Ansaldi ya estaba dando clases en el profesorado de expresión corporal. Un día llega Ruth Pacotti, que era la rectora, a pasar unas fechas de exámenes y yo le digo cuándo vas a poner una carrera de clown en tu escuela y dijo hagan un proyecto y la ponemos. Y efectivamente eso hicimos, armamos todo un proyecto, eran tres años para recibirse de payaso nacional, en esa época la escuela era nacional. Y fuimos armando para cada cosita de la técnica de clown su correlativa en lo sonoro, en lo musical. Pasó el tiempo, la escuela pasó de Nación a Provincia con la Ley Federal de Educación, fue caótico y supimos que lo nuestro de materia pasaba a ser taller opcional y nos fuimos de la escuela y seguimos dando clases privadas.

PG: Yo tomé curso cuando era parte de la extensión del Instituto de Danza. Era un proyecto cuyo título era Payaso Nacional.

PL: Era fantástico.

PG: Yo lo tengo, como un tesoro lo guardo. No es mío, es de Héctor, Patricia y María Helena Rebacante, que es una artista visual y docente también, ahora jubilada. Era un proyecto muy de los noventa, hecho por docentes...

PL: ¡muy de los setenta!

PG: Que se habían formado en los setenta. Digo porque uno de los subtítulos del proyecto es: la comicidad es una cosa seria. Y tenía todas esas materias, yo lo recibo siendo alumna después de que ya sabíamos de que nunca se iba a aprobar esa carrera, que no se iba a abrir y que iba a quedar como taller de extensión. Y de hecho hoy ni siquiera es un taller de extensión, todas las escuelas quedaron privadas.

PL: Eso es una pérdida enorme que tuvo el Instituto.

PG: Fue una de las bajas de los noventa digamos, de los recortes neoliberales. Conmigo coincide un poco más el momento en que doy clases y se funda la escuela.

### **¿Cuándo decidieron fundar la Escuela de Clown?**

PG: La escuela la fundamos cuando Héctor decide cerrar el teatro por dificultades económicas y personales que tenía en ese momento. También se venía como todo arrastrando la crisis del 2001; 2002; 2003 fueron años muy complicados, muy difíciles para el teatro y para lo que nosotros hacíamos. Héctor entra en una serie de dificultades y toma algunas decisiones entre ellas cerrar el Caras y Caretas. Yo ya para esa época era ayudante de las clases que daban ellos dos y me había hecho más cargo del único grupo que quedaba, que eran cinco personas estudiando clown. Y bueno quedamos medio así sin lugar, entonces empezamos a averiguar y este espacio, el Cultural de Abajo, que recién arrancaba en ese momento, nos dio un lugar. Ahí fue la fundación medio forzada.

PL: Sí. No hubo una decisión de decir: haremos una nueva escuela. Era no queremos dejar a este grupo.

PG: Era sostener, al menos poder terminar el trabajo con ese grupo y resistir. Fue también como un acto de resistencia creo yo.

PL: Sí.

PG: Viste conmigo la crisis no va a poder.

### **¿Y eso fue?**

PG: En el 2003-2004, pero ya se venía arrastrando digamos de todo el 2001 todo lo que estaba pasando. Nos costó mucho remontar toda esa crisis. Y después cuando empezamos a dar las clases acá sin Héctor yo me empecé a replantear y empezamos a revisar un montón de cosas. Entonces fue una fundación en proceso, con Héctor hacíamos tal cosa, pero ahora que yo me tengo que hacer cargo me pregunto si realmente quiero hacerlo de esa forma. Bueno ahí es donde empiezo a querer formarme en otros lugares también, salir a ver qué pasa y entonces empezamos a trabajar con nuevas perspectivas del clown. Cuando Héctor decide retomar las clases lo invitamos, él seguía con su perspectiva y nosotras ya estábamos trabajando con algunas otras, por lo tanto, decide seguir con su escuela y reabre el teatro en el Caras y Caretas y nosotras ya teníamos unos compromisos y unos proyectos acá. Eso fue formalmente en el 2004, la Escuela De Clown.

### **¿Y en estas nuevas perspectivas tienen algún método específico?**

PL: En una época se armó la Multidiversidad del Humor en el 2003. Era un espacio de todas las maneras de reamar la historia cultural y era gente de distintas perspectivas que abordaban el humor.

PG: Había psicólogos, periodistas, actores, estábamos nosotras. Era como un grupo de estudio y organizamos algunos eventos. Duró poco, era demasiado bueno para ser realidad.

PL: Sí, porque aparte era juntarse y hablar y hablar.

PG: Pero hicimos cursos, eventos y bueno duró 2 o 3 años. Pero fue un proyecto interesante. Con respecto a nuestra metodología planteamos un grupo nivel inicial, que es un introductorio, un medio y un laboratorio. El laboratorio es el que está en interrogante permanente, es más de investigación metodológica, porque estamos todo el tiempo ahí revisando metodologías para investigar distintas cosas. El inicial y el intermedio es un poco más estable, pero depende de las estabilidades nuestras también.

PL: También han ido cambiando, porque en principio era, después de dos años y lo hacían con una puesta y después ya fuimos buscando otras cosas.

PG: Porque el espectáculo no es fácil con solo dos años de entrenamiento y requería un sobre esfuerzo nuestro que nos empezamos a preguntar si no era conveniente hacernos todas esas preguntas en un laboratorio. Por eso se trasladó y se abrió ese nuevo espacio de laboratorio de tercer año. Después también dentro de la metodología acordamos que en el nivel inicial apuntamos más a la formación de grupo, a la idea de trabajo grupal y también en esa idea constituir el encuadre para trabajar lo individual, que quiere decir la búsqueda del propio clown, las premisas básicas de la técnica del clown. Podríamos decir que la técnica del clown aparece muy claramente con todas sus cuestiones en el primer año. En el segundo año se trata más de una profundización de puesta en marcha de cuestiones más de dramaturgia, de cómo crear desde el clown, de poéticas. Y en tercer año ya pensando todo eso en producción y montaje.

**¿De lo que ustedes trabajan cuáles consideran como herramientas que pueden servir para el actor de teatro?**

PL: Yo creo que la técnica de clown es tan específica que al menos los actores que han venido a trabajar con nosotros son los que más les cuesta incorporar los elementos. Cuanto más virgen es la persona en cuanto a cuestiones escénicas, que no empiecen con la memoria emotiva, te digo porque yo que venía de eso, mucho Stanislavski me doy cuenta que si no hubiera tenido todo eso hubiera entrado de manera mucho más directa a la técnica del clown. De todas maneras, para mí lo importante está en que son técnicas que te permiten conectar con el público de una manera diferente. Pero ahí también se hace una diferencia grande, el clown se conecta directamente con el público, con cada público en particular. El actor hace una cosa más general porque es otra técnica.

PG: Con eso siempre discutimos con Patricia. Yo no estoy de acuerdo con esto que ella plantea de que los que vienen del teatro tienen más dificultades. Es cierto que a veces se puede observar que en algunos casos tiene como ciertos vicios del oficio, o los modos aprendidos que son difíciles de desaprender otros. Pero también es cierto, y en comparación de la gente que viene con total ingenuidad o sin ningún taller de teatro encima, mete la pata más fácil en escena. Por supuesto que enseguida se ve esa diferencia, el que viene sin ninguna técnica u oficio aprendido mete la pata más rápido y nos hace reír de una manera más franca. Eso en un inicio, pero también yo creo que después el clown tiene que saber tomar decisiones en escena para poder hacer algo con eso y claro quienes tienen teatro tienen más reflexión y más entrenamiento sobre qué pasa en el escenario, entonces quizá todo lo problemático que es al inicio luego cuando se tienen que apropiarse del material y tomar decisiones lo pueden hacer. Son dos procesos distintos creo yo.

Además, el aporte que el clown hace es que lo descarna mucho al actor y lo pone en una situación de realmente ver si está afinado o no. Entonces realmente ver si puede hacer algo con lo que le pasa o no mientras está en escena. El público es la prueba y es muy contundente, lo enfrenta digamos un poco a eso. Por eso creo que al principio es tan difícil para el actor.

### **¿Vienen muchos actores de la Escuela de Teatro?**

PG: Mirá hay épocas de oleadas. Nos ha pasado que hay grupos por las características de lo que producíamos con ellos han terminado casi todo el grupo haciendo la carrera de teatro, por ejemplo. De acá se iban para allá. Y también ha pasado lo contrario.

### **¿Y los alumnos de la escuela de teatro qué buscan cuando viene al taller?**

PG: Algunos quieren producir y uno de los ejes de la Escuela De Clown es la producción.

### **¿Y del entrenamiento específico ellos vienen con alguna inquietud?**

PG: Dicen que no hay clown y que a ellos les gustaría. Vienen a buscar lo que no hay. Y lo físico la gente que viene de la escuela de teatro lo recibe como una novedad muchas de las cosas que proponemos acá.

PL: De todas maneras, son bastante heterogéneos los grupos que se forman en nuestra escuela. Viene desde una maestra jardinera, un egresado de teatro, un ingeniero, un abogado, etc. y creo que eso es lo más interesante porque cada uno te devuelve cosas diferentes y se arman grupos distintos, respetando las características del grupo que surge ese año.

### **¿Qué aportes trae el teatro de máscaras? ¿Por qué es importante la nariz del clown?**

PG: Nosotras consideramos que en el recorrido pedagógico es inevitable y es necesario, es parte de lo que nosotras planteamos el proceso de máscara con la nariz.

PL: Es más el momento de entrega de la nariz es un ritual que hacemos como cosa determinante.

PG: Eso es un clásico nuestro lo del ritual. También para darle un marco a cada parte del aprendizaje.

**¿Se hace una preparación del actor antes que utilice esa máscara?**

PL: Sí, lógico.

PG: Sí. El ritual es sorpresa, siempre tiene algo distinto para los que ya lo hicieron no les cuenta a los nuevos. Tiene algo de sorpresa, de ritual en serio.

PL: Y ahí es donde se ve la pertenencia, porque invitamos a los que ya lo hicieron para que compartan el momento. Después presentación de vestuario, presentación de instrumento. Son distintos momentos que convertimos en rituales. Y que hace que el alumno no se sienta solito, sino que hay un montón de gente que está esperando que se ponga esa nariz para sentirlo parte de un grupo.

**¿Y esa nariz que genera después?**

PG: El trabajo de aprendizaje de máscaras no es fácil, es bastante difícil para todos, los actores y no actores, porque tiene la técnica muchas cosas en contra de lo cotidiano, de lo naturalizado. Inclusive esto de la mirada frontal, por ejemplo, trabajada en dúo y el viaje del impulso es exactamente al revés que en la vida cotidiana. Eso cuesta un montón. Cuesta que se apropien de esa técnica, que es parte de esta máscara. Por supuesto ver cómo modifica el cuerpo y tomar decisiones sobre eso también. Me acuerdo que Chamé me decía uno se convierte en clown sabiendo más lo que pasa de este lado, o sea del lado del escenario, que de aquel lado del público. Porque viste que cuando sos público es el clown del otro, es todo así lo que hace reír o no, lo que funciona y cuando estás en escena te perdés mucho más.

**¿Se descubre algo que tenía escondido la persona? ¿Cuándo se pone esa máscara pasa algo diferente en la persona?**

PG y PL: Es parte del proceso.

PG: Porque no se la ponen al principio tampoco. En nuestra propuesta de taller la nariz no aparece al principio del año, sino después que todo eso del propio ridículo pudo trabajarse.

Esos primeros momentos son ahhh yo tenía esto. Muchas veces dicen lo tengo escondido, en realidad lo tengo no sé si tan escondido depende para que ojo.

PL: Claro es lo que tenés, lo que la gente ve normalmente y vos tratás de disimular todo el tiempo y suponés que lo estás logrando en la vida cotidiana. Y cuando te ponés en el escenario y los demás te miran la actitud y se empiezan a reír, ahí empezás a tomar conciencia: uy entonces no disimulaba yo.

PG: En definitiva, son esas partes ridículas nuestras, acomodadas de alguna manera diferente. Y ese proceso no empieza solo desde la nariz. Podemos decir que el trabajo de máscara entendida como máscara corporal empieza antes. Pasa que también hay que aclarar mucho con los alumnos este tema de máscaras y no siempre hablamos tanto con la palabra máscara porque parece que te ponés algo que no tenías y en realidad lo que hace la máscara es sacar más que poner, desnudar, develar, evidenciar.

**¿El trabajar el ridículo en el entrenamiento del clown es una buena herramienta para el actor de teatro?**

PL: Yo no puedo ser objetiva, creo que es importante para todo el mundo. El actor piensa, piensa y no pasa nada porque no es espontáneo, no circula. Porque para el clown el error, la incapacidad, la equivocación son el material de laburo es lo que hace que vos puedas conectarte.

PG: Es desde el fracaso, por eso. También cada uno podría preguntarse porque aparece esa idea de perfección. Porque para mí el teatro tampoco es perfecto. Para el clown el error es el material, no es que lo dejamos pasar. El error es en sí el material, el oro en polvo como le digo yo.

**¿Los actores que viene a sus talleres trabajan alguna estética particular?**

PG: En realidad hay un imaginario de teatro callejero, del teatro infantil, titiriteros y vienen a buscar una herramienta para eso.

PL: Y vienen a buscar eso y no lo encuentran. Lo que pasa que cada uno tiene su propia fantasía con respecto a eso y lo que si noto hace algunos años es que viene a entrenar en continuidad, tipo hacía mucho que no me movía. No sé qué pasará en la escuela de teatro. Como si no tuvieran ese entrenamiento o algo por el estilo.

**¿Consideran que en Rosario hubo un auge de personas queriendo aprender la técnica del payaso entre el 2000 y el 2010?**

PG y PL: Sí.

**¿Qué llevó a que la ciudad sea Capital Nacional del Payaso?**

PG: No sabemos si fue firmado.

PL: Seguramente no fue firmado.

PG: como no hubo finalmente carrera de payaso nacional no hubo declaración oficial de Rosario Capital del Payaso. Porque era un proyecto en serio, de concejo.

PL: Yo creo que lo que pasa en Rosario es que hubo mucha gente entre las que estamos nosotras que se tomó muy en serio esto de la técnica del clown. Y de hacer cosas y de buena calidad.

**O sea que se fueron formando antes del 2000. Y entre el 2000 y 2010 la gente ya fue teniendo más conciencia.**

PL: Sí.

PG: yo creo que los '80 nos dieron en esa explosión gente que se formó y que en los '90 pudo resistir formando a otros. Y esa ramificación en un momento floreció y para mí fue esa década sí.

Otra cosa, yo creo que también tenía que ver, no sé, pero aparte nosotras formamos otra escuela, entonces se duplicó el trabajo Ansaldi, y estaba Giampani, todos veníamos de resistir un poco en los noventa y en el 2000 después de la crisis empezamos a retomar. Pero aparte el EMAU era gratis, una escuela de circo gratis casi única en el mundo. Donde la gente del mundo se empezó a enterar, empezaron a venir y estando acá se dieron cuenta que no había clown pero que sí había tres escuelas que daban y eso circuló.

**¿Qué festivales, grupos, obras surgieron en ese período?**

PG: Multidiversidad del humor, tenemos el manifiesto también. Después hicimos el grupo Cómicos de los miércoles.

PL: Eran gente que había pasado por el teatro Caras y Caretas y nos juntábamos los miércoles a entrenar y una vez por mes hacíamos el varieté.

PG: Eso comenzó más o menos en esos años y en el 2003 el grupo Cómico de los miércoles que éramos nosotras dos con Romina Correa y cuatro o cinco más que ahora no están más en Rosario y el Caras y Caretas organizamos La Risata.

PL: Fue una movida grossa.

PG: Hicimos fiestas, muchas funciones, muchos varietés y muchos talleres, como un festival.

PL: En aquel momento no era tan frecuente como ahora que hubiera varieté clown.

PG: Después hicimos el Ciclón de Clown, organizado por la Escuela de Clown durante el 2006, 2007 y 2008, que eran ciclos de obras de clown. Y por qué eran ciclos de obras, porque hasta ese momento la mayoría hacía varieté. Yo me acuerdo que lo discutía con mis colegas de Buenos Aires y Uruguay y decíamos está lleno de varietés, pero también es una precarización un poco y nos hacía mucho ruido. Había pocas obras de clown, ahora hay un montón, pero en ese momento no. Entonces lo que decidimos, así como un acto político también dentro de la Escuela de Clown en vez de organizar varietés, que había muchas, armar un ciclo de obras y presentar obras de clown que tengan una dirección, que se piensen con un poco más de profundidad, como un espectáculo. Porque sino, le dábamos argumentos a quienes dicen que clown es un arte menor y entonces no tiene que estar en la escuela de teatro, no tiene que estar en una tesis académica, etc. Entonces el Ciclón de Clown fue decir nosotros también hacemos obras importantes y hacemos festivales.

PL: Había espectáculos de Rosario y de gente de afuera.

PG: Al principio no había tantas obras en Rosario, entonces tuvimos que traer gente de afuera sí o sí. Después sí, acá había más así que lo hicimos más local y luego ya no fue necesario, ya arrancó, ya había obras.

De grupos que salieron de acá están...

PL: Los Clowndestinos

PG: Los Clowndestinos hicieron un recorrido muy corto. Los Miserables hicieron un recorrido más largo.

PL: Los Pulpa Rojas Social Club, Los Cotonetes, esos sí tuvieron más proyección.

PG: También hubo un festival de humor que organizó la provincia La Fiesta del Humor creo que se llamaba, que me acuerdo que nosotros le hicimos varias críticas porque no tenía mucho de clown, tenía más así como ese humor Olmedo. Después la Multiversidad del humor

que en el 2005 fue el evento más grande en el Levante, allá en Pichincha. Además, están Los Payasos Autoconvocados que empezaron en esa década.

P L: Los Payasos Muertos también son de ese período.

### **Entrevista a Adrián Giampani.**

Rosario.

Fecha: 24/10/2018

#### **¿Cómo te acercaste al clown?**

A: Fue en los finales de los 80, yo estaba en un taller de teatro con Miguel Franchi. Y Miguel trabajaba teatro popular, y le propuso a Nino Viale e hice el taller con él. Después de eso me generó una especie de fanatismo, descubrimiento de ese lugar tan particular que te da el clown, esta posibilidad de romper con los códigos teatrales convencionales, la calle venía laburando con Miguel y me voló la cabeza. Luego hice ocho o nueve talleres más, siempre acá con Nino y con Jorge Simone, trabajaban los dos juntos.

Entonces llegué al clown, en un principio por Miguel y en segundo lugar por Nino, hay cosas de Nino que sigo recordando con respecto a la técnica, por ejemplo, recuerdo que decían público y él decía comentario, porque decía que público es un comentario gestual que uno hace.

#### **¿Estudiaste en la Escuela de Teatro?**

A: No, siempre hice talleres, estudié con Eduardo Ceballos, Mario Vidoletti, Chiqui Gonzáles y lo de clown se fue intercalando en eso y volvía hacer los talleres los mismos ejercicios, me voló la cabeza, sentí que era un lugar de libertad muy lindo.

#### **¿Cuándo decidiste dar clases y fundar la escuela?**

A: Yo ya había empezado a dar clases de teatro en el 94 en Capitán Bermúdez. En las vacaciones, el grupo de mi pueblo me dice no te animás a dar un taller de clown en el verano y empecé a dar en ese verano. Igual había tenido una experiencia previa, yo integraba un

grupo con Nino Viale, Salvador Trapani, Elena Guillén, Marisa Dippe y otro pibe que no hizo más teatro. Era un grupo de investigación sobre el clown y nosotros íbamos rotando y nos proponíamos ejercicios entre nosotros, fue una experiencia breve. Pero esa experiencia me sirvió para sistematizar y proponer ejercicios. Más tarde, la Chiqui me propuso dar clases de clown en su escuela.

En el 2000 hicimos una gira con mi grupo de Capitán Bermúdez con una obra infantil que escribí y llegamos a Rosario y empecé a dar taller de clown en la Lavardén. Ahí surge la continuidad de talleres de clown y en ese período nace el Ejército de Payasos. Luego estuve durante un tiempo en La Morada y el taller se llamaba Clown y otros Humores, más tarde fui al Café de la Flor, el Ojo Blindado, a la ex Morada, la Peripezia, el Galpón Invisible hasta que llego a La Morada que estuve seis años y ahora estoy en Casa Fracassi.

### **¿La Ah! Academia cuándo se inaugura?**

A: Con ese nombre antes nos habíamos asociado con Mario Romeu y dijimos tenemos que armar algo y primero se llamó Multiversidad de Ciencias Cómicas e hicimos un evento con las Patricias y después de eso la Ah! Academia del Humor en el 2006, pero igual era anterior, yo le iba poniendo distintos nombres. De hecho, el Ejército Popular de Payasos fue anterior, del 2002 a 2005.

### **¿Qué obras o eventos hiciste en el período 2000-2010?**

A: Si yo tuviera que armar mi línea del tiempo con el clown en esa década es: empiezo en el 2000 a dar clases en la Lavardén, voy deambulando por los distintos espacios que te conté, 2000 Unaventuralunada, 2002 el Ejército Popular de Payasos que surge en Bermúdez, pero explota acá en Rosario, 2006 la Ah! Academia y Los Payasos Muertos, 2007 Descarnados, 2008 Lalmahumana con esta obra fuimos a varios festivales y a Bolivia.

### **¿Considerás que enseñás algún método en particular?**

A: No, yo mezclo bastante. Voy tomando ejercicios que he hecho, también los adapto. Hubo una época en donde me gustaba inventar ejercicios, readaptar, es muy intuitivo mi método. De lo específico abordo el clown teatral claramente, los ejes en donde pongo atención son la mirada y la reacción. Voy por épocas también, dependiendo de lo que tengo ganas de investigar en ese momento, a veces es lo grupal y otras veces a las obras las aprovecho como un lugar de investigación en los talleres.

### **¿Qué recursos de la técnica del clown pueden servirle al actor de teatro?**

A: Para mí la técnica es una herramienta para el actor y es un modo de acercarse al humor escénico. Del entrenamiento, la mirada, es decir, el vínculo con el público aunque se realice una estética que no rompa cuarta pared hay algo del clown que cuando el actor está entrenado incluye al público aunque no lo mire. Obviamente, eso te da el ejercicio de la mirada, de entrenar la ruptura de la cuarta pared con la mirada, del vínculo directo con el público, la capacidad de improvisación del clown es fundamental para el actor. Pero el clown en sí mismo te da la posibilidad de ruptura de la lógica en la improvisación, entonces es muy enriquecedor para el actor que se dé permiso para proponer cuestiones que no tienen que ver a lo mejor con el desarrollo o la lógica ajustada de la propuesta, para irse de la propuesta. Vos tenés una propuesta para empezar a improvisar y el clown te posibilita irte de esa propuesta y si uno lo incorpora en la actuación puede ser muy rico eso, porque te abre a algo inesperado y no siempre se va a lo cómico digamos, a lo mejor podés llevarlo a donde vos quieras. O sea, para mí esas dos cosas, la mirada y la posibilidad de acceder a mundos insospechados.

Me parece fundamental para un actor tener entrenamiento de clown porque te habilita a otra calidad de mirada, también en el vínculo con los compañeros y otras posibilidades más caprichosas para la improvisación. Te posibilita romper la lógica o forzar esas búsquedas desde la improvisación y acceder a lugares donde jamás pensaste que podías llegar, eso es fabuloso. Entre otras cosas, como el entrenamiento de la reacción en el actor.

### **¿Qué importancia tiene el entrenamiento con máscaras en el aprendizaje de la técnica?**

A: Es bastante concreto lo que percibo. Hay alumnos que entienden la técnica cuando se ponen la nariz, porque es como que la nariz les habilita los permisos para jugar y todo lo que se venía trabajando de antes, cuando se ponen la nariz se sueltan y aparece todo eso que estaba ahí entrenado. Entonces me parece que está buenísimo pasar por la nariz como un momento de búsqueda y de la formación personal del clown.

### **¿Tiene una importancia pedagógica la nariz?**

A: Sí. Y también expresiva. Provoca lo de cualquier máscara, es decir, revela lo oculto detrás de la máscara. Hay lugares en donde te protege la máscara para poder liberar. La nariz no te transforma en clown, sino que te acerca al juego, porque al que usa la nariz lo ayuda a romper reglas y también le avisa al resto que estás jugando. Nosotros hemos entrado a bancos y al Concejo haciendo intervenciones con el Ejército Popular de Payasos sin tener que pedir permisos, diciendo somos payasos, si hubiésemos estado vestidos como nos vestimos cotidianamente no nos hubieran dejado entrar.

**¿Para usar la nariz antes hay que hacer un entrenamiento?**

A: Sí, hay que llegar a la nariz, pero eso tiene que ver con momentos del aprendizaje. Los tiempos los voy evaluando con los grupos.

**¿Concurren a tus talleres actores egresados de alguna de las escuelas de actuación?**

A: Sí, hay un porcentaje que son alumnos o egresados de la escuela.

**¿Te dicen por qué buscan hacer un taller de clown?**

A: Porque no hay en la escuela, claramente y les interesan la técnica para agregarla a su formación.

**¿Considerás que en Rosario hubo un auge de personas queriendo aprender la técnica del payaso entre el 2000 y el 2010?**

A: Sí. Para mí el auge fue en los 90 pero restringido a los que hacíamos teatro. Pero en el 2000 se expandió más. Hubo un momento como de moda del clown que creo que ya pasó, pero que continúa siendo un lugar en que la gente lo ve no solo como un entrenamiento actoral sino como una posibilidad de expresión más auténtica, más liviana, más desdramatizante. Y en la década que preguntás se abrió el círculo, pasó de ser algo de la gente que hacía teatro a abarcar al público común. Eso es maravilloso, porque la mezcla en los grupos es lo más enriquecedor que hay; como alguien que no tiene idea de lo teatral resuelve una consigna. Además, la gente se siente incluida en un taller de clown, eso no es menor. Trabajar en los talleres con personas que no se dedican al teatro es lo que te abre la cabeza, porque ves a una persona que no tiene ninguna intención de actuar arriba del escenario y te hace morir de la risa, y ver eso es muy interesante para el actor.

**¿Este auge fomentó a que en el 2010 se declare Rosario Capital del Payaso?**

A: Sí, también es una jugada para darle visibilidad a cuestiones de gestión pública como era la Escuela Municipal de Artes Urbanas, me parece que tiene que ver también con eso, escuela en la que en realidad no hay clown.

## **Entrevista a Cristina Moreira.**

Buenos Aires.

Fecha: 05/05/2019

### **¿Por qué comenzó indagar en la técnica del clown?**

El clown llegó a mi vida en París, no tanto como método sino como una manera de ser artista, algo que yo percibía y apreciaba en los espectáculos callejeros, sus intérpretes tenían una manera en común de mirar la vida, el presente, de mirarse a sí mismos, al menos yo tuve suerte de cruzarme con aquellos, y destrabaron en mi las mejores carcajadas. Me gustaba verlos en acción, cómo interactuaban con la rueda de gente que los observaba, ver con qué facilidad convocaban y con qué humildad pasaban la gorra, o comenzaban su show. Había algún secreto en ellos, y era una técnica, la del estudio de Clown según L'École Lecoq y sus maestros, Philippe, Serge, Monika, Pierre.

### **¿Qué recursos de la técnica considera que son importantes para el actor de teatro?**

Se trata de una formación orientada a las artes circenses y en particular al teatro de comedia, teatro infantil, de variedades. No puedo hablar de recursos dentro del estudio porque es en sí mismo un enriquecimiento en la preparación del actor y en las artes del movimiento. Digamos que es una especialización en la formación del comediante. Pero si es solo un aprendizaje técnico, bueno entonces será parte de su entrenamiento como artista de la escena. En mis libros explico y doy ejemplos y también he escrito escenas para que quede claro que no se trata de tips cómicos o de rutinas acrobáticas, sino de una reflexión sobre dilemas o conflictos, es decir escenas teatrales que se resuelven volviendo a pensar posibles otras respuestas al problema. Creo que ha quedado demostrado en la escena al menos porteña que la preparación para el clown dio vuelta el tablero y se volvió a jugar de nuevo. Los métodos que estigmatizaban a aquellos jóvenes artistas que no entraban en el deber ser de la época, pues bien encontraron en los '80 una manera de construir su lenguaje escénico, de manera auténtica y bastante exitosa; otros supieron conjugar ambas líneas la tradicional y la del clown y se enriquecieron en su ductilidad y presencia escénica. El personaje clown que buscamos en clase está dentro de cada actor y actriz, solo se trata de dejarlo ser.

### **¿Qué importancia tiene el entrenamiento con máscaras para el cuerpo del actor?**

El estudio de teatro con máscaras es necesario en varios núcleos de enseñanza por ejemplo para los alumnos y alumnas en las primeras experiencias de estudio de teatro les resulta mucho más fácil de comprender qué es la ficción, qué es un personaje qué es el teatro qué es la voz del personaje, su corporalidad etc., al realizar un estudio con máscaras. Así pues, sabemos que en los juegos teatrales con máscaras son actores y actrices que están representando, es decir que es un hecho ficticio. Luego al quitarse la máscara pueden distender y asumir las devoluciones del maestro que permitirán el crecimiento de las decisiones tomadas en la escena. A su vez el trabajo con máscaras permite en los niveles más avanzados indagar en las teorías del distanciamiento de Bertolt Brecht y también en la línea de Eugenio Barba de teatro antropológico en cuanto a la pre-expresividad.

Desde luego el estudio con máscaras también habilita a crear personajes carnavalescos, y prepara a los actores y actrices en el estudio de la Commedia dell'Arte, del género bufo, etc.

La respuesta casi implícita es que, al trabajar con una máscara neutra, instrumento metodológico creado por Jacques Lecoq, nos tapamos el rostro, nuestra identidad, y en consecuencia el cuerpo se expresa en primer plano para gesticular y comunicar por medio de actitudes corporales. Ya que el rostro queda oculto debajo de la máscara neutra, todos los alumnos desde un cierto anonimato en un ejercicio grupal expresaran con mayor libertad y profundidad lo que desean, se distinguirá en ellos la convicción de sus movimientos, las decisiones que tomen en la escena, su impulso, su energía, su sensibilidad y su poesía.

### **¿La nariz roja tiene un rol pedagógico en la formación del payaso? ¿Por qué?**

Si por supuesto, puede estar con cualquier indumentaria en clase de Clown, pero la máscara roja que lleva en su nariz indica que está estudiando clown y no solo actuación, es actuación en clown, es algo específico y diferente. Es una manera de referirse desde uno hacia los otros y de observar a los otros con la nariz roja, es una búsqueda de algo diferente que debe surgir en el ejercicio. Solo se usa cuando se pasa al escenario es decir en el momento de aforar, en el momento de ficción. También es algo ubicado en el centro del rostro, entre los ojos, que requiere un acompañamiento de la expresión, la boca, la peluca, el sombrero... es decir el cuadro o retrato del personaje clown. Se comienza por la nariz y el tocado y poco a poco se va descubriendo quién ese ese clown, cómo se llama, cómo se viste, que sabe hacer, cómo habla, cómo se mueve, qué ritmos lo caracterizan ...y finalmente encuentra su historia.

### **¿Qué relevancia tiene la Mirada?**

La mirada es muy importante en el estudio del clown ya que remite al asombro de los niños por las cosas de su contexto, los objetos, los juguetes, los amigos, las sorpresas, los animales, etc. El Clown observa con los ojos grandes, y una bocota enorme de alegría. La mirada desde la escena al público es para decir estoy aquí para que Uds. me quieran, porque vengo para Uds., soy solo para Uds. El clown es como un niño grande.

### **¿Cree que hubo un incremento de actores queriendo prepararse en esta poética? ¿Por qué?**

Si con certeza, el fenómeno del cual fui parte y responsable fue en el contexto de la recuperación de la democracia, Argentina 1983 y a partir de entonces el contexto democrático habilitó en el campo artístico, la búsqueda de métodos de aprendizaje en teatro que fueran inclusivos y abiertos a la exploración del sentido del humor, la comicidad. Hoy (en consecuencia, por la revolución informática) este siglo nos permite acceder vía internet a los lenguajes del clown en el mundo, si se desea conocer sobre el tema, basta con investigar en la red, sus principales exponentes, los espectáculos de teatro y circo que hibridan lenguajes, la originalidad de propuestas de clowns en circo y de festivales de clowns. El contexto posmoderno en una mirada cultural también abre los espacios para la exploración y por lo tanto la juventud siempre inquieta hoy decide, elige su camino artístico. El estudio del clown es un destino atractivo para reflexionar sobre sí mismo, es una práctica que pone de narices la propia voluntad de ser exitoso, y revierte el concepto de éxito.

### **¿Las escuelas de formación actoral y los profesorados deberían tener clown como materia?**

A mi criterio sí, absolutamente, pero la debilidad de esta aseveración radica en quienes están capacitados para tal educación. Es un juego el del clown que habilita a toda persona a su ejercicio, algunos de manera artística y otros de manera vocacional o amateur, lo que no se traslada al lugar del maestro o educador de esta materia. Podes ser un excelente artista clown, con muchos espectáculos logrados, sin embargo, no hay una certeza teórica de un enfoque didáctico o pedagógico de tales artistas y por lo tanto no abre caminos para que los que estudian realicen la búsqueda personal. Es decir, puede ser un excelente oficio, pero no implica que quien lo ejerce con talento pueda enseñar el cómo llegó hasta allí. A mi entender faltaría desarrollar centros y programas de capacitación en la enseñanza del clown en la Argentina, sería muy positivo, desde mi conciencia, ha escrito y preparado ponencias y participado en charlas y exposiciones, cada vez con mayor empeño en trazar rutas de acceso a ese conocimiento de sí mismo, a ese lenguaje Clown que considera a la infancia como

principal receptor, a esa formación en libertad con principios éticos y estéticos que guían su desarrollo creativo.

## **Bibliografía**

- Barba, E. (1988). *Anatomía del actor*. México: Grupo Editorial Gaceta colección escenología: coordinación editorial.
- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Librería y editora Pórtico de la ciudad de México.
- Barba, E. (1994). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos Editora S.R.L.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Berlante, D. (septiembre 2009). Vsévolod Meyerhold: Uno hombre escindido. *Cuadernos de Picadero* 5 (18), 23-27.
- Berón, C. (15 de agosto de 2004). Del teatro callejero al circo sin carpa. *La capital*. Recuperado de [http://archivo.lacapital.com.ar/2004/08/15/seniales/noticia\\_123644.shtml](http://archivo.lacapital.com.ar/2004/08/15/seniales/noticia_123644.shtml)
- Brecht, B. (s.f.). El pequeño organón para teatro escrito en 1984. *Academia*. Recuperado de [https://www.academia.edu/28729534/EL\\_PEQUE%C3%91O\\_ORGANON\\_PARA\\_T EATRO\\_ESCRITO\\_EN\\_1948\\_3](https://www.academia.edu/28729534/EL_PEQUE%C3%91O_ORGANON_PARA_T EATRO_ESCRITO_EN_1948_3)
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.
- Carrión, A. (septiembre 2009). El artista de la mirada. *Cuadernos de Picadero* 5 (18), 28-34.
- Castronuovo, E. (septiembre 2009). Una época convulsionada. *Cuadernos de Picadero* 5 (18), 12-16.
- Ceballos, E. (1999). *El libro de oro de los payasos*. México: Escenología A. C.
- Cejas, J. (13 de mayo de 2007). Plauto y la vigencia de la comedia latina adaptada para todo público. Rosario12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-8515-2007-05-13.html>
- Centeno Álvarez, E. (2005). Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba. *Revista de Filosofía*, 23(50), 121-146. Recuperado de

[http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0798-11712005000200004&lng=es&tling=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000200004&lng=es&tling=es). [en 29 de enero de 2021]

Chrs Frías (s.f.). El Teatro de Meyerhold y la Biomecánica pt.1 (Subt.Español) [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FVgU1naowL4>

Chrs Frías (2 de mayo de 2018). El Teatro de Meyerhold y la Biomecánica pt. 2 (Subt.Español) [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tfi5XDFeiRE>

Chrs Frías (28 de mayo de 2018). El Teatro de Meyerhold y la Biomecánica pt. 3 (Subt.Español) [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WsGhAVDjMZQ>

Dream, C. (2013). *El payaso que hay en ti. Sé payaso, sé tú mismo*. España: Colección Clownplanet.

eltresTv (Productor). (2017). *Mesa de diálogo/Héctor Ansaldi* [Archivo de video]. De <https://www.youtube.com/watch?v=u3LIRO60lao>

EMAU (s.f.). *Payasadas*. Rosario: Escuela Municipal de Artes Urbanas. Recuperado de <https://emaurosario.gob.ar/festival-payasadas/>

Enfoco.tv (7 de abr. de 2015). Pioneros del teatro argentino: los Hermanos Podestá [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1fdJeg9Ysfs>

Enfoco.tv (8 de mayo de 2015). *Pioneros del teatro argentino: Circo Criollo* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=l16t-dDOEN0>

Escenamateur. (s.f.). Los dos viajes de Jacques Lecoq [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gXwFP-Ktpu8>

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales SEDE ARGENTINA (2012). *González, María de los Ángeles "Chiqui"*. Argentina: FLACSO. Recuperado de <https://www.flacso.org.ar/docentes/gonzalez-maria-de-los-angeles/>

Fo, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa: Editorial Hiru.

Frias, Ana Florencia (2017). El detrás de las narices naranjas. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de

Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-067/28.pdf>

Gené, H. (2017). *La dramaturgia del clown*. México: Ed. Paso de Gato.

Giampani, A. (2011). *Manifiesto fundacional del Ejército popular de payaso*. En textos bieciestos. Recuperado de <https://textosbieciestos.wordpress.com/2011/05/20/manifiesto-fundacional-del-ejercito-popular-de-payasos-2002/>

Giampani, A. (2012). Clown una mirada [Mensaje en un blog]. Recuperado de [http://2.bp.blogspot.com/-ePKzbVE9i9g/T1lttKbMSI/AAAAAAAAApo/iYk\\_6KRPc5M/s1600/img030-600x862.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-ePKzbVE9i9g/T1lttKbMSI/AAAAAAAAApo/iYk_6KRPc5M/s1600/img030-600x862.jpg)

Giampani, A. (2013). Desde el clown, aportes para el actor [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://www.teatroenrosario.com/notas/actuaciones-en-foco/desde-el-clown-aportes-para-el-actor.html>

Grandoni, J. (2006). *Clowns*. Buenos Aires: Libros del Rojas Universidad de Buenos Aires.

Grotowski, J. (1978). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo veintiuno editores.

Hopkins, C. (enero 2004). El entrenamiento es como una columna vertebral que te organiza. *Cuadernos de picadero*, 1(2), 10-15.

Hormigón, J. A. (1998). *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.

Jara, J. (2004). *Los juegos teatrales del clown*. Buenos Aires: Ediciones novedades educativas.

Johnstone, K. (1990). *Impro. Improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Editorial Cuatro vientos.

Katz, M. (2015, Febrero). El clown como entrenamiento para las artes escénicas. *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación. Primera Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo]. XXIII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Facultad de Diseño y comunicación-Universidad de Palermo*, 16 (24), 148-150.

La canción del país (12 de mayo de 2015). Payasos autoconvocados: con alegría che! *La canción del país*. Recuperado de <https://www.lacanciondelpais.com.ar/notas/escenicas/escenicas/payasos-autoconvocados-con-alegria-che.html>

Lecoq, J. (2007). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.

Loopanar (Productor). (2014). *Rosario ciudad de los payasos* [Archivo de video]. De <https://www.youtube.com/watch?v=Y0FeDCPZUd4>

Melodrama clownesco (17 de diciembre de 2006). *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-6640-2006-12-17.html>

Meyerhold, V. (1986). *Teoría teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Mimo (s.f.). *Director*. Recuperado de <http://www.escuelaargentinademimo.com/director.html>

Molinari A.; Martínez R.; Etchegaray N. (s.f.). El circo criollo: Los Podestá y Pepino el 88. *Infocirco.com*. Recuperado de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=60>

Moreira, C. (2003). La gracia del clown. En O. Pellettieri (Ed.), *Escena y Realidad* (pp. 23-29). Buenos Aires, Argentina: Galerna.

Moreira, C. (enero 2004). El cuerpo y el clown ¿Qué estás haciendo en París? *Cuadernos de picadero*, 1(2), 4-9.

Moreira, C. (2004). El rol de la mujer en la "commedia dell'arte". En O. Pellettieri (Ed.), *Reflexiones sobre teatro* (pp. 329-335). Buenos Aires, Argentina: Galerna.

Moreira, C. (2007). La voz del clown: cóctel de letras. En O. Pellettieri (Ed.), *Huellas escénicas* (pp. 41-48). Buenos Aires, Argentina: Galerna.

Moreira, C. (2008). *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires: INTeatro.

Moreira, C. (2015). *La Commedia dell'arte, un teatro de artesanos: guiños y guiones dell'arte para el actor*. Buenos Aires: INTeatro.

Moreira, C. (2016). *Técnicas de clown. Una propuesta emancipadora*. Buenos Aires: INTeatro.

- Passarini, M. (3 de diciembre de 2010). Disciplinas circenses, el centro de la escena. *El ciudadano*. Recuperado de <https://www.elciudadanoweb.com/disciplinas-circenses-el-centro-de-la-escena/>
- Pellettieri, O. (2001). *De Toto a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Perales, L. (9 de abril 2010). Phillippe Gaulier: "Generosidad y amor por la burla son imprescindibles en un buen actor". *El cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Phillippe-Gaulier-Generosidad-y-amor-por-la-burla-son-imprescindibles-en-un-buen-actor>
- Pérez Cubas, G. (2011). *Cuerpos con sombras. Acerca del entrenamiento corporal del actor*. Buenos Aires: INTeatro.
- Petrilli, L. y D'Arrigo, S. (s.f.). Habitar la Memoria, recuperar la Identidad y defender la Alegría: un recorrido por experiencias colectivas de Clown en Rosario. *Academia*. Recuperado de [https://www.academia.edu/40262376/Habitar\\_la\\_Memoria\\_recuperar\\_la\\_Identidad\\_y\\_defender\\_la\\_Alegr%C3%ADa\\_un\\_recorrido\\_por\\_experiencias\\_colectivas\\_de\\_Clown\\_en\\_Rosario](https://www.academia.edu/40262376/Habitar_la_Memoria_recuperar_la_Identidad_y_defender_la_Alegr%C3%ADa_un_recorrido_por_experiencias_colectivas_de_Clown_en_Rosario)
- Pricco, A. (2015). *Sostener la inquietud: teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Biblos-Universidad Nacional de Rosario.
- Q´Clown (s.f.). Historia [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://queclown.blogspot.com/p/historia.html>
- Real Academia Española (2020). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/payaso> [28/12/2020]
- Romano, D. (2018). Voces de San Lorenzo y la región. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=be6eEXc-kpQ>
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Editorial Artezblai.
- Ruiz Gómez, M. C., Rojo Pascual, C., Ferrer Pascual, M<sup>a</sup> A., Jiménez Navascués, L., Ballesteros García, M. (2005). Terapias complementarias en los cuidados: Humor y risoterapia. *Index de Enfermería*, 14(48-49), 37-41. Recuperado en 31 de octubre de

2021, de [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1132-12962005000100008&lng=es&tlng=es](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962005000100008&lng=es&tlng=es).

Sagaseta, J. E. (septiembre 2009). Meyerhold: anticipaciones, recorridos, encuentros. *Cuadernos de Picadero* 5 (18), 68-73.

Seibal, B. (abril 2012). El circo de ayer a hoy. *Cuadernos de Picadero* 5 (22), 4-7.

Stanislavski, K. (1971). *El método de las acciones físicas*. Buenos Aires: Publicación del GET.

Telefe Internacional (productor). (2016). *Aislados-Nota a "Héctor Ansaldo"- Parte 1*. [Archivo de video]. De <https://www.youtube.com/watch?v=rzskoavXpR4&t=26s>

Telefe Internacional (productor). (2016). *Aislados-Nota a "Héctor Ansaldo"- Parte 2*. [Archivo de video]. De <https://www.youtube.com/watch?v=SINJYAJrjI8>

Telefe Internacional (productor). (2016). *Aislados-Nota a "Héctor Ansaldo"- Parte 3*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=-ptfCQq3e5o>

Toporkov, V. (1961). *Stanislavsky Dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

Tristeza: murió la música, docente y militante rosarina Patricia Larguía (23 de mayo de 2020). Recuperado de <https://www.elciudadanoweb.com/tristeza-murio-la-musica-docente-y-militante-rosarina-patricia-larguia/>

UBATV (Scarabello). (s.f.). *Maestras*. Recuperado de <http://webtv.uba.ar/contenido/911/maestras-captulo-6-cristina-moreira.html>

Universo circense sin circo (16 de septiembre de 2006). *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-5329-2006-09-16.html>

Verna. O. (26 de noviembre de 2017). *La capital*. Recuperado de <https://www.lacapital.com.ar/escenario/la-noche-las-narices-negras-n1512974.html>

Villán G., Jorge L., Gaona O., Cielo E., Carrero Gutiérrez, Zuli A. (2018). Risoterapia: una terapia complementaria a la medicina occidental. *Revista Med*, 26(2), 36-43. Recuperado Octubre 27, 2021, de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-52562018000200036&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-52562018000200036&lng=en&tlng=es).

Von Barloewen, C. (2016). *Clowns. Una figura Arquetípica*. Barcelona: Editorial Kairós.