

**La actuación en clown.
Continuidades, quiebres y transformaciones del oficio.**

**Victoria Cestau
UNTREF/UBA
Argentina**

Introducción

El objetivo de esta investigación es contribuir y enriquecer las investigaciones referidas al campo actoral, a partir del estudio de la metodología del clown que propone Jacques Lecoq y problematizar su introducción y posterior desarrollo en el campo teatral porteño actual.

Nos proponemos así desde los estudios académicos, aportar y fortalecer el arte teatral, para poder esclarecer el trabajo del actor, visibilizando su presencia, sus funciones y sus influencias en el ámbito educativo y artístico. Entendemos que su labor es vital, ya que dinamiza transformaciones sociales, visibiliza la realidad actual, crea e imagina mundos alternativos. El actor, como artista y como trabajador, ha sido relegado en los estudios teatrales; sin embargo, el interés del público en general y los trabajos académicos crecen actualmente, demostrando así su necesaria producción. En esta línea, planteamos enriquecer la escena actual y aportar nuevas soluciones y discusiones que pongan de relieve la importancia del actor como agente social.

En el marco de las discusiones teatrales contemporáneas acerca de la disolución del personaje y de los vínculos conflictivos entre la performance y la puesta en escena nos encontramos con el clown. Heredero de las artes escénicas callejeras, del bufón, del circo y de la comedia del arte, el análisis del clown como metodología actoral presenta interesantes enfoques hacia las discusiones anteriormente mencionadas, ya que vinculan al actor consigo mismo y con su contexto social.

Específicamente el clown o payaso ha sido estudiado desde la perspectiva del arte circense como parte de una atracción popular que marcó generaciones. Su tipo de actuación, proveniente de las formas de actuaciones populares, como la comedia del arte, mimo y pantomima (Pellettieri, 2008), se destaca por llevar el cuerpo del artista al centro del acto dramático y renovar las concepciones naturalistas de los actores. Sin embargo, el clown, enmarcado en la historia del actor, no ha sido estudiado como tal. Poco material académico existe sobre el tema y la mirada que predomina es siempre antropológica o histórica, cuando no semiótica en relación al actor como un signo más que habita la escena. Es por esta razón que consideramos relevante darle un lugar prioritario al clown como una metodología actoral y abordarla teniendo en cuenta al actor como protagonista.

Otra de las razones importantes es la creciente vitalidad de la práctica y propuesta artística que se verifica en diversos espacios: plazas, parques, universidades, escuelas de circo, calles, varietés y teatros. Esta gran difusión y enseñanza de dicha metodología es encabezada por reconocidos maestros, así como también existen talleres guiados por alumnos, estudiantes de teatro o amateurs que han incursionado en enseñar clown. A su vez destacamos que esta progresiva y ferviente práctica se ha convertido en una moda, donde, en algunas ocasiones, la profundidad e importancia en el desarrollo personal del actor se ha dejado de lado. Su positiva valoración en el campo teatral y actoral se ha generado por ser una de las opciones más solicitada por actores y artistas provenientes de otras tradiciones o escuelas para entrenar ciertos aspectos técnicos: la capacidad de improvisación, la relación del cuerpo y la voz, el juego en la escena, entre otros.

En este marco donde abundan escuelas, maestros, voces y miradas, la importancia del método de Lecoq radica en que el maestro francés ha enseñado clown como una metodología que basa sus postulados teatrales dentro una concepción estética

y poética que se origina en el trabajo creativo y responsable por parte del actor. Su sobrevaloración en el campo teatral porteño nos ha llevado a mirar críticamente el fenómeno, optando por recortar el estudio del clown a la enseñanza y visión de Lecoq, quien propone un método sistematizado del mismo. A partir de su libro *El Cuerpo poético* y su desempeño pedagógico,¹ la metodología del clown comenzó a difundirse y organizarse. El payaso, heredero de los hábitos de trabajo premodernos renacentistas, comienza a atravesar cambios sociales y tecnológicos importantes. Su trabajo, su rol y su función social le demandan al actor acompañar y *aggiornarse* como cualquier otro oficio. Frente a la llegada de la modernización, el circo, como el lugar más paradigmático de trabajo, comienza a renovarse: la demanda de distintas especializaciones y capacidades para desplegar frente a los espectáculos cada vez más exigentes, la institucionalización del aprendizaje circense y la mercantilización del arte (su exponente más claro es el Cirque du Soleil, que lleva espectáculos de circo por todo el mundo funcionando como una empresa), han generado un punto de inflexión considerable, alejándolo de sus orígenes (compañías itinerantes familiares). Consideramos de suma relevancia poder contribuir al desarrollo y problematización de la actuación en clown a partir de su enseñanza en la modernidad.

Destacamos a nivel local la labor docente y artística de las dos grandes referentes de dicha metodología: Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz. Ambas formadas en Francia por uno de los discípulos directos de Lecoq, Philippe Gaulier, regresan a nuestro país en los años ochenta con un nuevo lenguaje para el actor argentino. Si bien reconocemos sus roles fundamentales en la enseñanza de dicha metodología, nuestro análisis partirá de la concepción francesa y problematizaremos la introducción, autonomización y posterior desarrollo en el campo teatral porteño, que se desprende y se aleja de la visión pedagógica que propone originalmente Lecoq.

1. Funda su escuela en París en 1956.

Pasaremos a problematizar el desarrollo artístico del clown dentro del campo teatral porteño.

El circo y el clown criollo, una nueva variante rioplatense

En relación a este tema existen diversas investigaciones que aportan datos históricos relevantes. Desarrollaremos en principio una breve perspectiva histórica nacional para comprender que la vida circense se registra de forma habitual y creciente, donde las familias acostumbraban a vivir y trabajar en las carpas desde hace más de un siglo.

Las múltiples y ricas investigaciones de Castagnino (1981, p.17) afirman que el circo fue el espectáculo que cumplió una doble función en la historia de la farándula porteña. Fue el entretenimiento popular predilecto, antes de la aparición de la afición deportiva, y además estimuló y empujó el renacimiento de un teatro propio. Existe una característica propia del llamado circo criollo que lo diferencia del circo europeo, al respecto Castagnino (1981) explica que el circo rioplatense de la época añadía en los números de pista una segunda parte de carácter teatral, que se empezó a establecer precisamente por ser “circo de segunda parte”. Esta particularidad instala al circo criollo como pionero que a través de sus giras crea, muestra y difunde “un arte nuevo” (Castagnino, 1981, p.21). Esto demuestra “la idea del espectáculo teatral, un espíritu de inspiración localista, la posibilidad de consolidar una renaciente dramaturgia rioplatense, una escuela de intérpretes” (Castagnino, 1981, p.21). Este dato refleja que desde los inicios la sociedad argentina ha mostrado un flujo de interés, actividad y movimiento muy fértil, donde la actuación popular siempre fue vanguardista en sus propuestas, consolidando una fuerte tradición actoral que servirá de modelo.

Las giras de las compañías europeas por el Río de la Plata datan de 1757, son los volatineros españoles que vienen a ejercer su oficio a nuestras tierras. Se define al arte del volatín como el arte de aquellos que realizan equilibrio en la cuerda floja y la actuación del gracioso, a veces llamado Arlequín, que mezcla comicidad y acrobacia (Seibel, 1993, p.15). Distintos artistas españoles vienen a nuestro país y en 1776 Joaquín Duarte pide permiso al Cabildo para presentar un número con “habilidades de manos y física y equilibrios, y otros juegos de manos y bailes” (Seibel, 1993, p.15). Más tarde al asociarse con Joaquín Oláez levantan un circo de maderas, lonas, pajar y ramadas en terrenos que alquilan cerca del Teatro de la Ranchería. Buenos Aires también recibe visitas de compañías circenses inglesas donde se desarrollaban eventos de interés público y crítica política. La influencia europea será determinante y enriquecedora para lo que luego se conformará como la variante circo criollo.

Según Seibel (1995, p.17), los errantes volatineros, durante la época de la colonia, adaptaban sus espectáculos a los distintos espacios donde se mezclaba acrobacia y comicidad, pasando por la pantomima, las sombras chinescas, los títeres, entre otros. Luego de la Revolución de 1810 los artistas de circo se sumaron a las ideas patrióticas, y dos años más tarde cuando el General Belgrano sale victorioso de la batalla de Tucumán en 1812, se festeja el triunfo con un espectáculo de volatines en la plaza del Retiro de Buenos Aires. Según Laura Cilento, durante ese año y hasta 1825, se registran los primeros espacios al aire libre destinados a las actividades teatrales y circenses en nuestro país. Otra variante que llega a América durante la colonia es el gracioso, a veces llamado Arlequín, a través de las compañías españolas de “cómicos de la legua” del Siglo de Oro. Entre los artistas circenses, las antiguas familias constituyen “una suerte de nobleza y una aristocracia indiscutida”. Uno de los casos paradigmático es la familia Chiarini, la mayor dinastía italiana del circo, que aparece por primera vez en Francia en 1580, en la Feria de Saint Laurent con equilibristas de cuerda y

marionetistas. Continuando su reconocida trayectoria, de generación en generación, como familia de renombre, se presentan en Argentina en 1830 (Seibel, 2012).

Estas compañías itinerantes extranjeras estaban integradas por artistas variados (acróbatas, cantantes, músicos, bailarines, titiriteros, etc.). Los volatines criollos forman sus propias compañías desde 1835 y en 1842 comienzan a presentar obras en las funciones circenses junto a las pruebas. Durante la época de Rosas (1829–1852) se inaugura en 1834 el Circo Olímpico, dos años más tarde actuará un circo español (Castagnino, 1981, p.14). Las investigaciones de Mogliani (2007) acerca del nacimiento del circo criollo en Buenos Aires entre 1812–1835 afirman que se termina de consolidar a partir del estímulo de distintas visitas de compañías extranjeras anteriormente mencionadas.

La familia Podestá conforma un hito fundante de nuestro circo criollo y más tarde de nuestro campo teatral. Pellettieri analiza la figura del actor popular haciendo especial hincapié en su labor. La importancia de la palabra popular es revalorizada. Comúnmente se la atribuye para designar a cualquier persona que se vuelve exitosa, sin embargo en este caso sería indicado hablar de “figuras popularizadas”. Al respecto de los actores afirma:

El actor nacional es el actor de los géneros populares – gauchesca, nativismo, sainete, grotesco, vodevil, revista– originado en el circo criollo a partir de José Podestá. Son intérpretes a los que en su momento la crítica conoció con el nombre de “artistas menores” [...] Fueron también conocidos como “actores cómicos” y expulsados a los márgenes del campo intelectual (Pellettieri, 2001, p.15).

Fundaron la Compañía Nacional de los Hermanos Podestá, destacándose José y Pablo, hermanos de una familia de artistas uruguayos. “Dinamizaron la producción dramática [...] resultaban ser los elementos adecuados para incentivar nuevas creaciones autorales (Aisenberg, 2002, p.248).

La denominación de “actor nacional” se establece con los Podestá, más exactamente con el estreno de la pantomima *Juan Moreira* (1884), protagonizada por José Podestá, quien escribe una versión en drama gauchesco hablado (1886). Este gran suceso del *Juan Moreira* da origen a un espectáculo original, con una primera parte de pruebas y payasos, y una segunda parte con una obra de teatro basada en un suceso histórico reciente. Pasa a ser un símbolo del mito del hombre que lucha contra la injusticia.

José *Pepe* Podestá será en 1881 Pepino 88 (nacido en Montevideo, 1858–1937). Al respecto de su actuación Pellettieri (2001, p.18) afirma que Pepe creó los modelos de nuestro teatro popular con el *Moreira*. El héroe criollo, personaje patético propio del romanticismo social, el cocoliche personaje cómico que con su entonación italiana y sintaxis castellana parodiaba. Como resultado de esto creó el famoso clown criollo, “verdadero introductor del monólogo satírico político social revisteril” (Castagnino, 1953, pp.60–92). Siguiendo las investigaciones del mismo autor denominamos clown criollo a la variante que nace con la actuación de Pepe Podestá. Este renueva la habitual actuación de los clowns a la inglesa, quienes acostumbraban a actuar para un público infantil. Podestá agregó la crítica y la sátira política, en este punto el naciente clown criollo se comprometía con su realidad política y la parodiaba. Este aspecto es tomado por Darío Fo y Jacques Lecoq como crucial y como elemento perdido en la actualidad. Al respecto Castagnino explica: “la aparición de un clown que rompía con toda una vieja tradición fue una verdadera revolución en los circos sudamericanos. Y la fama de Podestá llegó a todo su apogeo desde hace más de diez años” (Castagnino, 1953, pp.80 y 81). Los anuncios y programas de la época hablaban “de la verdadera novedad en el género (estilo propio). Repertorio de chistes, entradas, cantos originalidad, inmensa popularidad. Grandioso y especial repertorio pantomímico”. Estas palabras fueron empleadas para promocionar su actuación del 23 de noviembre de 1889 en Montevideo

en el Circo Podestá-Scotti (Castagnino, 1953, p.81). Como observamos existe un recurso técnico común a todos los comediantes. Los actores del renacimiento se apropiaban de las distintas problemáticas del lugar, eran permeables a la cotidianidad de los sujetos. La empatía y el vínculo que generaban con el público refleja el contacto directo con la realidad del pueblo, potenciado por la ruptura de la cuarta pared. Este aspecto es subrayado por Lecoq como principio fundamental de la creación actoral: “más allá de los estilos o de los géneros, nosotros intentamos descubrir *los motores de la actuación* específicos de cada territorio, para que sean ellos los que inspiren la creación. La creación debe estar enraizada siempre en nuestro tiempo” (2009, p.147).

El hecho de que la actuación popular rescate las problemáticas sociales, las manifieste arriba del escenario, las parodie y las emplee como material creativo para el actor es un patrón en común que se repite.

Pablo Podestá (nacido en Montevideo, 1875–1923) inaugura con la actuación una tradición del actor cómico-popular, que luego de haber recorrido el circo, el teatro gauchesco, el género chico criollo y el cine silente, también sabe acompañarse al realismo finisecular: el nativismo y el sistema teatral de Florencio Sánchez. Al respecto Alicia Aisemberg en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* explica:

La conjunción entre la textualidad de Florencio Sánchez y la de Pablo Podestá significó un salto evolutivo en el actor, y dio lugar al inicio de una segunda fase en su sistema de actuación que incluía novedades: una búsqueda naturalista que producía un efecto de “gran verdad” en el público y procedimientos de actuación melodramáticos, [...] que el actor convirtió en principio constructivo de su actuación. Se basó en la inclusión de algunas técnicas del actor popular en textos cultos (Aisemberg, 2002, pp. 254–256).

A fines del siglo XIX el circo empezará a ocupar un espacio relevante y de creciente legitimidad dentro de la escena cultural local. Julieta Infantino en su tesis

doctoral estudia las prácticas circenses desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires y al respecto del circo criollo explica:

El éxito fue tan grande que a partir de aquí, se conformará el Circo Criollo como un sub-género integrado por una primera parte de destreza y comicidad, y una segunda parte donde se representaban las obras teatrales de la gauchesca argentina [...] La mezcla entre comicidad circense y drama popular es lo que marca el nacimiento del Circo Criollo (Infantino, 2011. pp.99–101).

La combinación de géneros, metodologías y técnicas es algo que caracteriza a la actuación popular; en consonancia con esta visión acerca del nacimiento del circo criollo, Lecoq por su parte reivindica el “mestizaje” de los “territorios dramáticos”, la creación implica el desborde de las fronteras de los territorios, para abrir a otros nuevos, afirma que los teatros esencialistas son peligrosos (2009, pp.232 y 233). Desde esta perspectiva consideramos que los Podestá realizaron un aporte inmenso, que no solamente se debe leer como “fusionar técnicas actorales”, sino que visionaron la libertad del juego de la actuación, expandiéndola como una real y concreta oportunidad que abrió camino al campo teatral y al campo actoral. Se alimentó la posibilidad de hacer dialogar metodologías específicas de actuación y sus respectivas técnicas. La riqueza del actor deviene de conocer y transitar múltiples metodologías de actuación. El peligro aparece cuando se quiere hacer de ellas terrenos infranqueables y castos, al respecto es preciso observar cómo el actor nacional o popular conoce variedad de metodologías de actuación, no así el “actor declamativo o del teatro culto”. Es importante subrayar esta característica ya que la identidad del actor popular se encuentra sólida y flexible al mismo tiempo. Se nutre como actor y crea a partir de una multiplicidad de conocimientos que fusiona. Esto a su vez se vincula con lo que Pellettieri (2001) denomina como “escuela o tradición” del actor popular reconociendo el legado al mismo tiempo que incorpora, adopta e integra nuevas formas.

Al respecto tomamos y coincidimos con las investigaciones de Karina Mauro: “La actuación popular se produce así ‘entre’ los procedimientos, en el aquí y ahora que constituye el entramado entre tiempo y espacio, la principal fuente del hecho escénico popular” (2013, p. 26). La actuación es lo que estructura y hace posible el encuentro entre el actor popular y su público de forma directa y explícita.

En esta tradición actoral que reúne a payasos y cómicos, en 1884 se produce el encuentro en la misma pista del clown criollo José Podestá, Pepino 88 (quien se inicia profesionalmente como trapequista), y el clown inglés Frank Brown, dos² famosos nacidos en 1858 (Seibel, 1993). Pronto la mayoría de los circos adoptan esta modalidad, incorporando toda clase de obras de autores locales, dramas, comedias, sainetes, y llevan este teatro nacional en gira por todo el país. El clown criollo Pepino 88 utilizaba un notable manejo del cuerpo y sus otras habilidades como acróbata, cantor, etc., además de una técnica elemental de la maquieta propia del payaso y sus tendencias pantomímicas en las que se advertía el intertexto del cómico italiano.

Del circo a las salas teatrales.

Desde que en 1900 la familia Podestá deja las carpas y se instala en salas presentan solamente obras teatrales, se multiplican las compañías de actores nacionales, convocan autores y el público los acompaña con fervor. Esto origina el florecimiento del teatro argentino en el siglo XX (Pellettieri, 2001). Cabe destacar que según el mismo autor durante estos periodos es inexistente el campo teatral argentino, debido a sus formas no duraderas de producción, a la falta de un público y críticas constantes. A partir de 1900 este campo crea sus propios mecanismos de legitimación interna y

2 . Uno en Montevideo, Uruguay, y otro en Brighton, Inglaterra.

circulación. Momento que coincide con el auge del teatro y repercute negativamente en el circo, perdiendo espectadores, sumándose la competencia del cine.

A partir de 1930, “cuando los géneros populares se convierten de marginales en desplazados” (Pellettieri, 2001, p.12), el actor popular se refugia nuevamente en el circo y luego en la radio, hasta que en 1950 aparece en la televisión. Desde 1930 hasta 1960 perduró en el circuito comercial de la calle Corrientes. Vemos cómo el actor nacional va configurando su canon de interpretación y decodifica un modo particular de actuación que era producto de su comicidad inmediata y de una “verdadera retórica gestual y verbal que admitía la improvisación sólo como parte de una tradición interpretativa, con una mínima invención del intérprete individual. Esta invención rápidamente se fusionaba con la textualidad teatral preexistente” (Pellettieri, 2001, p.12).

A fines del siglo XIX y principios del XX se desarrolla en las compañías teatrales un tipo de fusión que complementaba los aspectos serios y caricaturescos del teatro popular, donde el capocómico era la figura central y los demás actores lo acompañaban con personajes fijos. Estos alternaban entre lo sentimental y caricaturesco generando un juego de oposiciones dejando traslucir el ridículo. La actuación por contrastes no es exclusiva de este actor ni de la comedia del arte, es constitutiva de la comedia como género. Al respecto Marco De Marinis explica:

La comedia del arte entendida como forma dramática y espectacular en cierta medida específica, nace justamente con el encuentro, o en todo caso con la yuxtaposición de estos dos ejes, el serio y el cómico, y por lo tanto con el encuentro y la confluencia, en un mismo organismo teatral, de dos tipos diferentes de actores, o más bien de dos culturas teatrales y actorales profundamente distintas (1997, p.137).

Esta es otra característica compartida por las metodologías populares de actuación. El clown puntualmente, más allá de que utiliza procedimientos evidentemente cómicos, necesita también de la tragedia para desarrollar su actuación.

No de la tragedia en su sentido clásico, donde el héroe responde a un destino trágico, sino que el clown es trágico por su visión excesivamente positiva ante la vida, su optimismo exacerbado ante los múltiples fracasos que lo posicionan como un ser inocente. Este recurso técnico es un rasgo que lo distingue frente al actor nacional y al cómico italiano. Así como en los actores de la comedia del arte y en el actor nacional vemos que las corrientes culturales se cruzan, los primeros, según Marco De Marinis (1997), reconocen una tendencia bufonesca de los actores-saltimbanquis de plaza y de la calle con la corriente académica petrarquesa de las poetisas cultas, poetisas de la improvisación. El segundo construía desde la maquieta y mueca técnicas estructurales donde se componía un personaje sin psicologizar las acciones escénicas. Es el teatro entendido como juego y no mediante la afectación, en el que se destacaba la alternancia del sainete como pura fiesta, lo patético y lo caricaturesco llamado sainete tragicómico o la fusión de lo caricaturesco y patético llamado grotesco criollo.

Clown, actor nacional y cómico italiano, una tradición en común.

Pasaremos a detallar un modo particular de producción actoral y teatral que tanto el cómico italiano, como el actor nacional y el clown comparten y lo distinguen de la actuación académico burocrática declamativa que se instala a partir de 1900. Según Pellettieri (2001), en la década 1900–1910, ya es posible identificar dos poéticas de actuación en el campo teatral porteño, con metodologías específicas: la popular (su auge data del período 1884–1930) y la culta. Los estudios de Pellettieri aseguran que las mismas se diferenciaban por la extracción sociocultural del público (en el caso del actor popular, constituido por trabajadores de clase media baja, tanto criollos como inmigrantes, y en el del actor culto, por la burguesía de clase media), la relación establecida con el mismo, la elaboración dramaturgica, el lenguaje verbal usado y,

principalmente, los procedimientos empleados con especial importancia de la concepción disímil de la corporalidad (aspecto fundamental en la actuación popular, que persistirá como problema nunca resuelto para el actor culto, dado que en esta vertiente el movimiento siempre corre el peligro de tornarse indecorosa). Siguiendo los estudios referentes al campo actoral (Mauro, 2011), el procedimiento privilegiado de esta metodología específica es la parodia. En el caso de la actuación popular en la Argentina, el efecto paródico se construye a través de la subversión de la cultura oficial y/o del teatro representativo, las costumbres y valores empleados e impuestos por los sectores dominantes, entre los cuales se encuentra la declamación, inherente a la actuación culta. Esto implica una estrecha comunión entre el actor popular y el público, que supone la posesión de un conocimiento común respecto de la referencia, para poder subvertirla en el caso del primero, y para poder disfrutar de dicha subversión, en el caso del segundo. Durante las primeras décadas del siglo XX, esto era posible porque el actor popular compartía la misma condición social con el espectador.

Según De Marinis (1997, p.158), los aspectos característicos del actor cómico son los siguientes: 1) vocación solística, 2) autotradición, 3) plurilingüismo, 4) intertextualidad carnavalesca, 5) relación no garantizada con el espectador. Cabe subrayar que es un modelo teórico y que responde a un actor cómico “ideal”. El clown, el actor nacional y el cómico italiano no siempre comparten en igual medida las cinco características, pero son representativas y generan patrones en común de una misma tradición popular de actuación.

La llamada vocación solística, es el estar solo en escena. La necesidad y la vocación son las principales características que lo diferencian del actor burgués o dramático. Este aspecto implica tener y querer hacer todo por sí solo, alejándose de alguna manera del teatro de dirección. Muchas de las veces el clown elabora su propia dramaturgia y no siempre incluye un trabajo de dirección desde el comienzo del proceso

creativo. Hecho este que comparte con el cómico descrito por De Marinis (1997) y también por Pellettieri (2001) al estudiar al actor nacional. La ausencia de un texto dramático al cual referirse previamente y la importancia de la actuación, frente a la trama aristotélica. Es el cuerpo quien escribe a través de acciones escénicas. Esta característica se debe en el caso del clown a una concepción que prioriza el movimiento del cuerpo del actor. Respetando el impulso, la sinrazón, la disponibilidad que propone a la hora de jugar la escena, donde siempre debe integrar al público. Estas soledades (escénica y dramática) concentran tanto en el clown, como en el cómico italiano y en el actor nacional un poder en la figura del actor. Este se debe hacer valer por su técnica, habilidades y destrezas físicas, en oposición al actor dramático donde la fuerza se encuentra en la declamación y en el texto. El clown y el cómico desarrollan un número corto, con una estructura, en una variedad. Apelan a establecer la comunicación con el público, a sus otras capacidades, ya sean de cantante, poeta, músico, acróbata o mago para conquistar noche a noche en actos ensayados pero llenos de improvisación y frescura a su público.

La autotradición responde al hecho de gozar de una cierta originalidad en el modo de hacer. Si bien existieron y existen grandes maestros de la comicidad, cada actor se vale mucho de su propio material, su propia escuela, su estilo. Es más autodidacta y más exploratorio, se construye en esa ruptura de la cuarta pared. No centra su actuación en la sistematización de métodos y corrientes en las que el actor dramático heredero de grandes tradiciones europeas cultas y serias se apoya. Se trata de las propias reglas que regulan cada mecanismo de actuación, cada actor es singular y no se parece a ningún otro.

Plurilingüismo. El cómico nunca trabaja ni se forma dentro de una sola metodología de actuación. Trabaja a través y por sobre los géneros destacando la gran variedad de lenguajes teatrales. En el caso del clown también sucede lo mismo, desde la

visión lecoquiana entendemos que antes de arribar al clown, por ser una metodología compleja, el actor incursiona en otros territorios dramáticos como: la máscara neutra, la comedia del arte, el melodrama y el bufón.

La intertextualidad carnavalesca responde a una meta-actuación, es decir, una actuación sobre la actuación. Lo caricaturesco y la sátira se aplican a la realidad teatral, es una intertextualidad deconstructiva paródica (en el sentido de Bajtín) contrapuesta al actor burgués que la presenta intragenerica y monolingüística.

La relación no garantizada con el espectador implica derribar la cuarta pared. Es la diferencia más marcada con el actor burgués dramático que pareciera ocultarse detrás de un personaje, actor que cuando mira al público no lo ve, como si los espectadores estuvieran espiándolo. El actor popular incluye también los errores que puedan llegar a suceder, fucios u olvidos en el texto, donde comparte sin filtro su interacción que resulta por momentos avasallante y sorpresiva, así como dulce y fascinante. Es la clave de una actuación que exagera la energía cotidiana del cuerpo, dotándolo de una dislocación y de un equilibrio precario que sorprende constantemente.

Según Pellettieri (2001), el actor italiano nace en la varieté mientras que el actor nacional en el circo. Este último se adapta rápidamente a la noción de escuela que implica comprometerse con la tradición y el pasado, recrea, innova, pero mantiene un parecido con los modelos anteriores. Su tradición es más cerrada y fácilmente se adaptó al teatro gauchesco, el género chico criollo y más tarde al realismo costumbrista finisecular: el nativismo y el teatro de Florencio Sánchez (2001, p.17).

Desde la óptica que plantea Williams consideramos que el modelo del actor popular se origina como un modelo residual de actuación. Se relaciona con formas anteriormente existentes, como las del circo, el juglar, bufón y algunos aspectos del comediante del renacimiento. Al respecto Mauro amplía este concepto vinculándolo al de personaje:

En efecto, el actor popular no interpreta un personaje, en tanto este nunca es jerárquicamente superior al actor o logra ocultarlo por completo. Más que en ningún otro tipo de teatro, el actor popular se define en tanto nombre propio (cuando el actor llega a poseerlo), reconocido por el espectador (2013, pp. 24 y 25).

Situamos a la comedia del arte en el siglo XVI y el actor popular argentino a principios del XX. Reconocemos un tronco en común que nuestro actor nacional hereda de los cómicos europeos. Ambos concebidos como “actores menores” (Pellettieri, 2001), porque hacen reír y entretienen, comparten en contraposición al actor dramático el lenguaje verbal utilizado, su “manera” popular y la extracción sociocultural de su público de clases media baja y baja.

El actor nacional, el cómico italiano y el clown comparten el hecho del juego en el teatro, la exigencia de mantener la atención del público constantemente y de la sorpresa como factor fundamental durante la actuación. Esto implica una orfandad psicológica en relación a la construcción de un personaje. El hecho de trabajar el cuerpo al extremo impone en estos tipos de actores abandonar la composición psicológica de los personajes para dejarse llevar por las sensaciones, las imágenes que proyecta el cuerpo, la precisión de la técnica corporal y las emociones. Otra característica compartida es la de semblantear el público. Medir cómo reacciona, es decir provocarlo derribando la cuarta pared y actuar en consecuencia de ello. Todo lo que suceda en la sala debe estar al servicio de vivir el aquí y ahora e integrarlo como parte de la escena.

El lenguaje es resignificado en sus dos dimensiones a) verbal y b) corporal-expresivo. Tanto para un caso como para el otro, el fin es el mismo. Es una herramienta técnica donde la deconstrucción del sentido es lo que causa el efecto cómico. Tanto las palabras y sus sentidos son desarticuladas de su uso habitual, como en el caso expresivo-corporal, el cuerpo se desnaturaliza desmecanizando las acciones físicas, a través de la repetición de las acciones y hasta personificando y disociando las múltiples

posibilidades de su ejecución. Siguiendo con algunos recursos técnicos de la actuación popular, tomamos de Pellettieri (2001) la definición de camelo, esa forma de hablar ininteligiblemente, cometer errores de pronunciación, furcear. Desde el territorio clownesco el grammelot se familiariza con este procedimiento. Según Fo, es un lenguaje onomatopéyico que imita lenguas extranjeras y dialectos exóticos, son dos procedimientos del tipo a) que tanto el actor nacional, el cómico italiano y el clown tienen en común.

Por otra parte, también existen diferencias entre el clown, el actor nacional y el cómico italiano. Una de las más importantes es que el primero siempre coloca al público por encima de sí mismo, en “un estado de superioridad” ya que él es quien acepta el verdadero fracaso. El clown es incondicional con el público, “el público no se burla directamente de él, sino que se siente superior y se ríe, lo cual es algo totalmente diferente” (Lecoq, 2009, p.219). El actor nacional en este aspecto es más parecido al bufón, se ríe de sí mismo y también del público, critica a todos y todo, es cínico y ácido. El clown en cambio crítica desde otro lugar, anteponiéndose como el primer ridículo, es más inocente. Está dispuesto a revelar su profunda naturaleza humana, a perderlo todo. Nos hace reír y también nos emociona. Es el tonto asumido, por eso es frágil y vulnerable. Estos aspectos no lo muestran ni el actor popular ni el cómico italiano.

Otra diferencia fundamental es que el trabajo que caracteriza al clown consiste en poner en relación la proeza con el fracaso. El clown se equivoca en lo que el actor es bueno. Al igual que el actor nacional y el cómico italiano parodiaban los procedimientos del actor culto y serio. El clown no se “hace el payaso”, porque no quiere ser explícitamente gracioso. La risa es una consecuencia de su trabajo, un resultado, no un objetivo buscado. La risa se desencadena en el momento que el clown se presenta sumergido en su tragedia y muestra su lado frágil y ridículo. Está en conflicto, por lo

tanto el público empatiza, lo comprende. La risa estalla en ese momento como parte de la comunicación y como gesto de identificación. Lo cómico se vincula con lo trágico.

Nuevas formas: el nuevo circo y el clown contemporáneo

Cuando hablamos de nuevo circo inevitablemente la imagen de las jaulas de los leones y su domador va quedando atrás. Actualmente el Cirque du Soleil es una de las compañías más importantes de circo y teatro físico a nivel internacional. Su caso paradigmático nos servirá para problematizar cuestiones referidas a esta nueva variante que aparece en medio de un contexto globalizado y atravesado por las discusiones posestructuralistas. El avance tecnológico en relación a lo artístico instala debates actuales desde distintas perspectivas que pasaremos a desarrollar. Nos centraremos sobre todo en poder dilucidar cómo impacta este nuevo panorama a nivel actoral.

A comienzos de la década de 1980, el Cirque du Soleil es la compañía referente de artistas fundada por Gilles Ste-Croix denominada Les Échassiers de Baie-Saint-Paul (Los Zancudos de Baie-Saint-Paul). En Canadá estos artistas toman las calles de Baie-Saint-Paul, un pueblo ubicado a las orillas del río St. Lawrence, cerca de la ciudad de Quebec. En 1982 se organizó en Baie-Saint-Paul La Fête foraine, una feria donde artistas callejeros de todas partes se reunían intercambiando ideas. Este evento fue un éxito, se repitió en 1983 y 1984 y sirvió como muestra para que este grupo fuera creciendo. En 1984, Quebec celebraba el 450° aniversario del descubrimiento de Canadá y se necesitaba un espectáculo que actuase en las fiestas a lo largo de toda la ciudad. Guy Laliberté se presentó y fue dentro de este marco que el precedente Cirque du Soleil se dio a conocer “como una oportunidad para emprender una gira provincial oficial junto a la compañía. El espectáculo era una sorprendente y sensacional

combinación de artes circenses (sin animales) y actos callejeros con trajes alocados y extravagantes, iluminación mágica y música original”³. Laliberté le llamó Cirque du Soleil porque, en sus propias palabras, “el sol simboliza la juventud, la energía y la fuerza”. Lo que empezó en ese año como un pequeño show circense de 20 personas, bajo la dirección del malabarista y zanquero Laliberté, se ha convertido hoy en día en una de las compañías más reconocidas en el mundo del espectáculo. El Circo se expandió rápidamente durante los años 1990 y 2000, período en el que contrató a 4.000 empleados en más de 40 países, con un total de 22 espectáculos exhibidos en 250 ciudades de los cinco continentes. Esta tendencia que muestra una estética y un discurso sin precedentes, que dio sus primeros pasos en compañías con acento francés, es hoy una empresa que mezcla varias especializaciones escénicas (teatro físico, danza teatro, teatro de máscaras, clown), danza (clásica y contemporánea), ópera, música y circo (acróbatas, malabaristas). Además de incluir otras disciplinas artísticas como: vestuaristas, maquilladores, luminotecnia.

Sus integrantes generalmente no provienen de familias de circo. Esta transformación que ha sufrido el circo a mediados del siglo XX ha desembocado en polémicas discusiones teóricas de suma importancia en el área de estudios sobre la cultura popular. El aprendizaje y la enseñanza del clown han variado considerablemente, sus distintas transmisiones como oficio a lo largo de la historia manifiestan las transformaciones propias de una época premoderna a una moderna. Coincidimos con Seibel (2012) en que si bien el nomadismo sigue vigente (se calculan alrededor de unas 70 compañías de circo en gira por Argentina en la actualidad) se extienden en Occidente nuevos modos de transmisión de los saberes ancestrales. Al respecto la autora señala que:

Antes sólo era posible aprender el arte circense de padres a hijos, o siguiendo a un maestro en sus giras. Hoy las

3. Ver: <https://www.cirquedusoleil.com/es/sobre-nosotros/historia>

innumerables escuelas en Europa y en América despiertan gran interés en los jóvenes. Luego producen sus propios espectáculos que presentan en los teatros, las carpas, la calle, los eventos y las fiestas más diversas, o se contratan en circos de todo el mundo, con su arte sin fronteras (Seibel, 2012, p.7).

Numerosos enfoques estudian el impacto de la tecnologización en la producción y reproducción cultural. Desde esta perspectiva, algunas posturas teóricas analizaron la mercantilización de la cultura y la globalización. Fue una de las controversiales discusiones que la Escuela de Frankfurt, entre algunas corrientes de pensamiento, ha problematizado. ¿Qué ocurre cuando las prácticas aparentemente populares, en su sentido de pertenencia a las clases subalternas y marginadas, se popularizan, en relación a su masificación y se convierten en objeto de consumo de las masas? O hasta inclusive se refinan y se consagran en la élite, ingresando como consecuencia en circuitos oficiales de la cultura, integrándose en circuitos de legitimación respaldados por agencias estatales, resultando en procesos de institucionalización, que también generan disputas al interior del campo artístico.

El clown como artista se ve inmerso en este cambio al igual que el circo. Coincidimos con Fo (1998, p.349) en que actualmente el clown ha perdido su antigua capacidad de provocación, su compromiso moral y político. En otros tiempos supo satirizar la violencia, la crueldad y condenar la hipocresía y la injusticia social, temáticas que poco a poco han sido dejadas de lado. El capitalismo ha absorbido este arte, debilitándolo como herramienta de lucha política, para integrarlo y hacerlo funcional a su lógica.

Por otra parte el nuevo circo se reinventa con una fuerza jamás vista, donde el entrecruce de disciplinas artísticas y la inexistencia de animales serán dos de sus características fundamentales. Este circo actual apostó a la destreza de sus artistas, incluyendo la utilización de recursos tecnológicos como las proyecciones audiovisuales

y el diseño lumínico. La presencia de los payasos en esta nueva tendencia que desarrolla el circo se distingue de la antigua forma. Los clowns contemporáneos cuentan una historia con una trama, a diferencia del circo clásico que se caracterizó por la multiplicidad de números que se van sucediendo, igual que en la variété donde un presentador iba anunciando el número que seguía. De aquel *collage* visual, pasamos ahora a estructurar una obra, la totalidad de una pieza, un relato global. Los clásicos payasos del circo, que antiguamente dependían únicamente de sus herramientas técnicas, hoy producto del desarrollo tecnológico, consolidan y amplían sus actuaciones en la gran carpa del Soleil.

Asistimos a un cambio profundo, en este nuevo espacio que se encuentra más asociado al show y a lo espectacular, en el que confluyen varias piezas para la realización de su montaje. Nos acercamos a las formas de producción que tiene el cine industrial, por su estructura de trabajo, organizado, sistematizado, de carácter masivo, diferenciándose fuertemente de lo artesanal, rústico y cooperativista que tenía aquel circo en sus comienzos.

Pensar al circo y al clown como fenómenos artísticos nos remite a las reflexiones de Williams donde lo hegemónico se presenta como dominante, pero nunca lo es de un modo total y exclusivo. Lo hegemónico reabsorbe lo marginal, así la cultura dominante intenta incorporar en ciertas coyunturas históricas lo contracultural, lo *under*, que se puede promocionar desde la cultura hegemónica por intereses muy variados. Es el caso de la enseñanza del clown y las artes circenses.

Al respecto entendemos que la actuación en clown comienza a enriquecerse por la aparición de recursos y procedimientos que antes eran impensados para los payasos. La aparición de un texto que exige ser monitoreado desde varias áreas, una gran historia que contar, la figura del director o de varios, la tendencia de los enfoques interdisciplinarios, re definen aquellas características originarias que el clown compartía

con el cómico italiano y el actor nacional. El nuevo circo acentuó y profundizó más la fórmula del circo clásico. Tomemos como ejemplo la puesta en escena del canto. Podemos observar en los espectáculos del Cirque du Soleil piezas similares a las de las óperas clásicas con cantantes líricos. Este esquema se replica para cada rama artística. Sucede lo mismo con los equilibristas, gimnastas, magos, bailarines y clowns. Esta decisión implica una reinención de lo antiguo para ponerlo al servicio de lo nuevo. La *nouveauté* del Cirque se amplía y se expande en clave de producto artístico. El circo parece revivir cuando innova sus límites. Entrado los años noventa, marcados por políticas neoliberales, llega el Cirque du Soleil, en el marco de su programa institucional Cirque du Monde, para enseñar el nuevo circo en gran parte de Latinoamérica.

El clown contemporáneo en Buenos Aires

A lo largo del siglo XX distintos acontecimientos importantes van transformando tanto la recepción como la producción del fenómeno circense. Uno de los primeros hitos se produjo durante la década de los sesenta cuando la ebullición del fenómeno televisivo fue masivo, impactando negativamente en la demanda de los espectáculos de circo. Según Infantino (2012), sin embargo, los primeros años posdictadura presentaron un abanico de propuestas de arte callejero que involucraba fusiones de lenguajes artísticos populares relacionados con la historia local y el resurgimiento de la cultura circense. La coyuntura local de mediados de los ochenta relacionó e hizo confluir distintos artistas, maestros y nuevos lenguajes teatrales que retomaban el gusto por lo popular. Salir a la calle, actuar, intervenir los espacios públicos, construir espacios alternativos en sótanos, fueron todas acciones llevadas a cabo por el *boom* del *under* porteño. La Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Cultural de Ángel Elizondo, la apertura de la Escuela de

Circo Criollo dirigida por los hermanos Videla, los vínculos de estas escuelas con los protagonistas del ParaKultural y la llegada del clown como metodología actoral novedosa fueron hechos que resignificaron y dinamizaron el lenguaje popular y callejero proveniente del circo.

El campo artístico local reconoce a Gerardo Hochman como un referente de esta nueva variante conocida como nuevo circo. Su escuela de circo La Arena, que actualmente dirige, nació en 1992 como espacio de enseñanza de las técnicas y disciplinas circenses. Fue un lugar de cultivo de una serie de espectáculos que poblaron las salas del Teatro San Martín y el Centro Cultural Recoleta.

Si bien los estudios especializados ubican el resurgimiento del arte circense en el año 1990, reconocemos un primer período considerado como antecedente en los años posdictatoriales, donde el clown contemporáneo es introducido en primer lugar por Cristina Moreira, en el año 1983 y un año más tarde por Raquel Sokolowicz. Ambas formadas por Philippe Gaulier en la Escuela de Lecoq, exiliadas de nuestro país. El teatro callejero que se produce entre 1984 y 1986 muestra cómo estas nuevas generaciones resignifican las técnicas tradicionales del circo. Decenas de grupos de teatro callejero se presentan en espacios públicos, muchos de ellos con trayectorias reconocidas, tal es el caso del payaso Chacovachi y del Teatro de la libertad dirigido por Enrique Dacal, quienes realizan una nueva versión de *Juan Moreira*, obra que vuelve a ser tomada por La Agrupación para el Teatro Rioplatense (Seibel, 1993, p.94).

Este momento se caracteriza por la recuperación que de estas artes hicieron diversos grupos de artistas. Las artes circenses, dentro de ellas las actuaciones populares, se vuelven a manifestar como modelos residuales de actuación. Dentro de estos modelos de tipo residual ubicamos al resurgimiento del circo en Buenos Aires con la creación de la Escuela de Circo Criollo, dirigida por los Hermanos Videla. Jorge y Oscar Videla, artistas de tercera generación familiar circense, deciden en 1982

comenzar a enseñar las disciplinas circenses inaugurando el primer espacio de enseñanza de las artes del circo en el país y el segundo en Sudamérica, luego de la Escuela Nacional de Cuba. Actualmente dictan clases en su Escuela de Circo Criollo ubicada en la calle Chile, de Capital Federal. Cabe destacar que, según las investigaciones de Infantino, en el ámbito local las artes circenses, hasta este momento, eran saberes exclusivos, reservados al grupo familiar dentro de la tradición de reproducción de estas artes (2011, p.113).

Desde la actualidad suelen ser pensados como precursores de distintos estilos y formaciones culturales que se irán afianzando en los años noventa. Estos primeros años posdictatoriales reflejan múltiples propuestas de arte callejero que involucran un entrecruce de lenguajes artísticos populares relacionados con la historia local. Las murgas porteñas, el tango, los dramas gauchescos y las técnicas circenses eran lenguajes retomados por artistas que querían apartarse de un arte comercial o elitista. Estos fenómenos artísticos serán los principales representantes del movimiento de teatro comunitario, un teatro hecho por y para vecinos del barrio, un arte popular que apelará a intertextualidades genéricas, fusionando diversos géneros artísticos.

El circo, por aquellos años, vuelve a retomar su estructura originaria de tipo comunitaria, cooperativista, sin una marcada división social del trabajo, propiciando vínculos de tipo horizontal entre las personas donde valores como: la familia, la amistad, el sentido de pertenencia al grupo, preponderan sobre lo individual. Estas características de funcionamiento social y artístico reflejaban lo que algunos sectores del campo teatral de aquella época expresaron en los espacios públicos, como lo fueron Plaza Francia y el Parque Centenario, ideas que caracterizaban a la época como: libertad, transgresión, experimentación, participación, comunidad, igualdad, etc. Desde estos espacios que fomentaban lo grupal se originan los principales colectivos. Estos

grupos resignificaron algunos conceptos rígidos e introdujeron la posibilidad de la interdisciplina artística como un sello de época.

Conclusiones

El clown, que en sus inicios no era visto como una metodología de actuación, se desarrolla de forma continua, informal y nómada por las sociedades, ofreciendo actuaciones a la intemperie. Más tarde se conformará como metodologías de actuación específica que forma parte del teatro popular y conforma un repertorio fundamental para la posterior formación técnica del actor.

Estos nuevos lenguajes teatrales valorizan el teatro popular, olvidado por algunos sectores. La necesidad de revisar las prácticas teatrales naturalistas de corte strasberiano, coinciden en parodiar al “teatro serio y realista”. Este movimiento teatral innovador sembró además el interés de salir a distintos espacios como el Parakultural, el CCRRR (Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.), Cemento, Parque o Foro Gandhi, plazas públicas, como Plaza Francia, fueron los escenarios que acogieron este boom del under porteño.

Todo este movimiento recuperó la estética del actor popular argentino, el circo y la murga. Expresó la voluntad de los nuevos teatristas de otorgar un estatuto teatral a fenómenos que hasta entonces eran considerados por la cultura alta como no teatrales. Señalamos que este movimiento también impactó en la formación de los actores. Esta nueva forma de hacer teatro manifestó y reivindicó que era posible otro cuerpo actoral. Travestismo, poesía, rock, pintura, performance, danza, circo, murga, el panorama artístico se ampliaba como nunca, el humor y lo cómico tienen un lugar preponderante. La risa como burla, la risa como descarga, la risa que expresa una necesidad más allá de un mundo racional y ordenado. Los artistas desordenan, la parodia emerge como una

opción estética para expresar aquel panorama. Una poética propia nacía en Buenos Aires.

El clown en el campo teatral porteño es un oficio que comenzó, se desarrolló y se expandió con características únicas. Consideramos que el clown ha tenido éxito en nuestra capital ya que Buenos Aires presentaba un campo fértil de actores populares donde el clown lecoquiano reconoció una misma tradición actoral criolla. Posteriormente este lenguaje en la práctica actoral se nutrió de elementos socio-culturales propios de los artistas locales. El caso paradigmático dentro de nuestro campo actoral es el de Batato Barea, que con procedimientos derivados de distintas metodologías artísticas construyó una estética única y particular.

© Victoria Cestau

Bibliografía.

Adorno, T. *Teoría Estética*. Buenos Aires: Orbis. 1983

Ainseberg, A “Pablo Podestá”, En *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen II*. Buenos Aires: Galerna.2002

Bajtin, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987.

Bergson, H. *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Argentina: Losada, 2009

Bourdieu, P. “Campo intelectual y proyecto creador”. En AAVV, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967

---. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios. 1983.

Castagnino, R. *Sociología del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Nova. 1963.

---. *El circo criollo*. Buenos Aires: Lajouane. 1953

---. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.1981

Cilento, L. “El circo y las formas parateatrales (1812-1835)”, “Compañías”, “La Pantomima”, “Espectáculo y Público”. En Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*, pp. 244-263. Buenos Aires, Editorial Galerna. 2005

De Marinis, M. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna. 1997

---. *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna. 2005

---. “El diálogo entre teoría, práctica e historia. Problemas metodológicos de los estudios teatrales”. En AAVV, *Tiempo, texto y contextos teatrales*. Pellettieri, O. (Ed.). Buenos Aires: Galerna.2006

Fo, D. *Manual mínimo del Actor*. Buenos Aires: Hiru Hondabarria. 1998

Infantino, J. *Cultura, Jóvenes y Política en disputa. Prácticas Circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis Doctoral. Buenos Aires: UBA. 2011

---. *El arte circense en Buenos Aires, desde la post dictadura hasta la actualidad*. En: *Cuadernos del Picadero* (N °22, 16-23).2012

Lecoq, J. *El cuerpo poético*. España: Alba. 2009

Mauro, K. “El actor como autor”. En: *Telondefondo* Revista de Teoría y Crítica Teatral (Año 2, N. 3). Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras. 2006

---. “El malestar en la cultura. ¿Qué le pasa al teatro alternativo?”. Recuperado de AlternativaTeatral en <http://www.alternivateatral.com/nota224-elmalestar-en-la-culturaque-le-pasa-al-teatro-alternativo>. 2007.

---. “Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación “.

Revista *Afuera*, Estudios de Crítica Cultural, V (IX). Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>) 2010

---. *Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de Análisis de la Actuación a partir del caso porteño*. Tesis de Doctorado Inédita, UBA.2011.

---. “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <representación> y de <interpretación>”. En: Larios Ruiz, S. *Escenarios post-catástrofe*. Primer Premio de Ensayo Teatral. México: Artezblai.2011

---. “La Actuación en el Teatro Posdramático Argentino”. En *Revista Brasileira de Estudos da Presença* (3(3)). Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.2013

---. “El ‘Yo Actor’: Identidad, relato y estereotipos”. En *Revista Aura de Historia y Teoría del arte*.2014

Moreira, C. “La gracia del Clown.”. En Ed. Pellettieri, O. Buenos Aires: Galerna.2002

---. “El rol de la mujer en la commedia dell’arte”. En *Reflexiones sobre el Teatro*. Ed: Pellettieri, O. Buenos Aires: Galerna.2004

---. “¿Qué estás haciendo en París? El cuerpo y el clown”. En *Cuadernos del Picadero* (N°3).2004

---. “La voz del clown un cóctel de Letras.” En: *Huellas Escénicas*. Ed. Pellettieri, O. Buenos Aires: Galerna.2006

---. *Las múltiples caras del Actor*. Buenos Aires: Inteatro. 2008

---. *Técnicas del clown, una propuesta emancipadora*. Buenos Aires: Inteatro. 2015

---. *La commedia dell’arte. Un teatro de artesanos*. Buenos Aires: Inteatro. 2015

Mogliani, L. “Campo teatral. (1949-1960)”. En: Pellettieri, O. (dir.) *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna. 2003.

---. *El costumbrismo en el teatro argentino*, tesis de Doctorado. Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras. 2007

---. *Historia del Circo en Buenos Aires. De los volatineros a la formación universitaria.* Cátedra Historia del Circo. Carrera Artes del Circo. Universidad Nacional de Tres de Febrero. 2017

Pellettieri, O. *Una historia interrumpida.* Buenos Aires: Galerna. 1997.

---. “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”. En: *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino.* Buenos Aires: Galerna, 2001.

---. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. V.* Buenos Aires: Galerna. 2001

---. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Vol V, El teatro actual.* Buenos Aires: Galerna. 2001

---. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Vol II, La emancipación cultural (1884-1930).* Buenos Aires: Galerna. 2002

---. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Vol IV, La segunda modernidad (1949- 1976).* Buenos Aires: Galerna. 2003

Schechner, R. *Performance.* Buenos Aires: UBA. 2000

Seibel, B. *Historia del Circo.* Argentina: Ediciones del Sol. 1993

---. *Historia del teatro argentino II: 1930-1956: crisis y cambios.* Buenos Aires: Corregidor. 2010

---. “El Circo de ayer a hoy”. En: *Cuadernos del Picadero* (N° 22, 4-7) 2012

Uribe, M. *La Comedia Del Arte.* Barcelona: Destino. 1983.

Williams, R. *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península. 1980.