

La geometría del amor en *clown* argentino: *La Celestina, Tragicomedia según Lita.*

Teresa Marrero
Universidad de Texas
USA

El fingir es propiedad del comediante, pero hacerlo de tal manera que aun sabiendo que es mentira, se le crea, es un arte que activa una rara compasión del receptor a quien conmueve.

Cristina Moreira (27).

Tradición del clown en la Argentina

En su libro *Técnicas del clown, una propuesta emancipadora* (2015) de la que se considera una figura central en el desarrollo de la docencia de las técnicas del *clown* y el bufón en la Argentina, Cristina Moreira traza la evolución de dicha docencia desde el 1983, el año del regreso a la democracia hasta el presente. La primera etapa la fecha entre 1983 y 1987 cuando ella invita a Philippe Gaullie, discípulo del pedagogo francés Jacques Lecoq a Buenos Aires a impartir talleres de *clown* en el salón del teatro Lasalle (9).

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. 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*... (Moreira, 10).

La segunda etapa, a partir del 1994, Moreira y sus discípulos se alejan del modo francés para acercar y preparar a sus estudiantes, a las tradiciones universales del teatro y la argentina.

De esta manera el programa preveía para el segundo año de estudio, la investigación y la experimentación acerca de nuestro teatro gauchesco, sainete y teatro nacional. Todo colaboraba para que fuera así, la invitación de Osvaldo Dragún a formar parte de su programa de Laboratorio Teatral en el Teatro Nacional Cervantes y la invitación para realizar muestras con los alumnos al finalizar los talleres y seminarios (1993-2001) (Moreira, 11).

Su propósito en esta segunda etapa fue capacitar a los actores con técnicas actorales, entrenamiento físico y del *clown* para reinterpretar la herencia nacional.

La tercera y presente etapa, la del siglo 21, Moreira señala la institucionalización de la docencia teatral del clown al ámbito universitario y su impacto en lo que se refiere a la práctica docente, artística y terapeuta. Por ejemplo, los Payamédicos emplean las técnicas del *clown* para enfrentar problemas sociales tal como el *bullying*, el estrés, la violencia de masas, y otras condiciones nocivas sociales.

Daga forma parte de la docencia de Teatro en Nivel Medio y Universitario, en la Escuela Roberto Arlt – Facultad de Arte y Diseño – Universidad Provincial de Córdoba. Realiza capacitaciones a artistas y estudiantes de todo el país. Se especializa en el lenguaje del Clown, Bufón y Melodrama (Daga, “Quién soy”). Así esta joven forma parte de las últimas prácticas docentes y performativas del arte del *clown* en la Argentina y las Américas.

A propósito, ¿qué es un clown?

Según Jesús Jara en su libro *El clown, un navegante de las emociones* “No existe una única respuesta a esta pregunta. Son muchas las personas que actualmente llevan adelante una práctica sobre el clown, y muchas, por tanto, las teorías y opiniones que, como profesionales del espectáculo o como formadores...” (Jara 18). Para Morera el *clown* “es una enseñanza esencialmente liberadora y emancipadora” (16). A partir de esa nariz del *clown*, el actor se libera de su propio ego y le da permiso a su cuerpo e imaginación en torno a cualquier propuesta ensayística. “El clown está en cierto modo más cerca del anonimato, es un disfraz, surge de la reconstrucción del yo en un personaje con códigos que van en contra de una lógica utilitaria” (Moreira, 19).

Al contrario de la actuación dramática, donde el propósito es el de adentrarse a un personaje preestablecido a través de la resonancia afectiva de la propia memoria del actor, o sea, la transferencia de sentimientos o memorias íntimas del actor al personaje (Stanislavski via Hagen, 85), el *clown* tiene la libertad de crear y desempeñar su propia afectividad, a través del juego, de la experimentación, y del mismo fracaso.

Saavedra Meza distingue entre el actor y el "actor Clown".

ser un actor *Clown* no es nada fácil pero lo más envidiable ... es esa facilidad para abrazar su fracaso y continuar con la misma emoción con la que inició el juego. Por esta razón, el actor Clown ya no evita el ridículo porque sabe que este es inherente a la vida; y, como ama la vida, se podría afirmar, de igual forma, que ama el ridículo. Aquí es donde le pierde el miedo a padecer el fracaso porque, al abrirse a él, ya no lo padece más y como ya lo conoce se dedica a vivirlo en vez de sufrirlo. Entonces no se preocupa por lo que le pasó o por lo que le pueda llegar a pasar, sino que se preocupa exclusivamente por lo que le está pasando. En otras palabras: un verdadero *Clown* no se «pre-ocupa», simplemente se «ocupa». (Saavedra Meza 6, uso de mayúsculas de la autora).

Mientras que Jara usa la palabra payaso intercambiabilmente con *clown* (Jara 18), sí diferencia entre el payaso clásico (como los de la *commediadell'arte* italiana) y el *clown* a través de lo que él llama una actitud libertadora:

el clown es alguien que vive, siente y reacciona de todas las maneras que una persona puede hacerlo en cualquiera de sus fases vitales (infancia, adolescencia, madurez y vejez) con un espíritu positivo, divertido y social basado en la capacidad de reírse de sí mismo y de transmitir ternura. Se diferencia de un personaje teatral en que este está acotado por toda una serie de características y relaciones dadas por el autor, la directora, los creadores, la dramaturgia o los otros personajes. Por el contrario, el clown solo tiene como referencia aproximada a cada uno de nosotros cuando nos deslizamos hacia ese otro yo que es nuestro payaso... (Jara 18).

Según Moreira, a diferencia de un payaso de pista, el *clown*

es aquel que se ha formado en ambos ámbitos y que posee la cualidad de ser flexible para ambos espacios, es decir, tanto puede ser un saltimbanco de variedades como un *performer*, o un integrante de un espectáculo teatral. Clown es entonces, a diferencia del payaso, aquel que por su formación puede integrarse al juego teatral, a la representación de una obra de teatro, sin perder su capacidad adquirida de comediante clown, es decir que es un comediante que al manejar las técnicas del clown puede también crear otros personajes de requerimiento teatral. (Moreira 49).

Mientras que el actor busca perderse dentro de este 'otro' fijo ya en el texto dramático, o sea convertirse en Medea, Otelo, o cualquier otro personaje, el *clown* tiene la libertad de deconstruir y reconstruir cualquier personaje preestablecido o inventado. El enganche con la audiencia en el caso de la actuación dramática se produce como efecto secundario. El primario se presenta en la relación palpable entre los actores y sí mismos, los cuales son detectados por la audiencia y luego considerados verosímiles o no (concepto aristotélico en su *Poética*).

Sin embargo, el enganche del *clown* con la audiencia es directo e inmediato. La comicidad corporal y/o verbal nos apela a nuestro propio sentido de lo que es y no es risible. Algunos nos reímos **del** *clown* y otros nos reímos **con** ella. Lo particular de la Celestina de Julieta Daga es que, a través de las risas, nos conduce a un profundo y serio sentimiento empático con Lita, la cual podríamos ser cualquiera de nosotros.

¿Por qué La Celestina?

Julieta Daga nos informa del por qué y cómo se gestionó esta obra, y nos cuenta que:

Hacia mucho tiempo que la queríamos hacer... cuando leímos en el secundario como adolescentes. La leímos y nos enamoramos del universo celestino. Entonces, pasó el tiempo y cuando nos volvimos a juntar que fue en pandemia porque volvimos a querer trabajar juntos... recordamos nuestro deseo primigenio de hacer alguna vez *La Celestina*. Nunca nos imaginamos que podría ser

así, digamos con un solo personaje. Pero, en la pandemia, todo tan incierto que decidimos hacerlo juntos, solos... y bueno, salió esta Celestina que vos viste, que es una Celestina que abre sentidos y que puede ampliar la anécdota a otras interpretaciones y jugar un poco más con este camino de la finitud de la humanidad que nos encanta a nosotros resaltar, digamos en su cuestión más íntima que es gozar la vida que es objetivo de la obra y de la vida. Disfrutar que estamos vivos, disfrutar de esta maravillosa vida y este mundo. (Transcripción mía).

El planteamiento de la puesta en escena: cercanía y geometría

Ahora imaginarse: la audiencia sube al escenario principal del Centro Cultural Latino de Dallas para sentarse alrededor de un círculo preconfigurado, circundando a una figura central femenina que yace en el piso, con maquillaje y la nariz clásica roja del *clown*, una lleva una exagerada peluca blanca, viste con un mono beige, y está atada a un laberinto de gruesas cuerdas (algunas suspendidas desde el techo y otras desde los laterales). Encima de ella cuelga una enorme estructura en espiral de aros que sugieren una jaula. Los aros son gruesos cerca del piso del escenario, y se achican en forma cónica triangular hacia el techo. Ella, Lita (Daga), lleva puesto alrededor de su cintura una versión más pequeña de los aros que en este caso se asemejan una enagua antigua de crinolina. Atada a las cuerdas alrededor de su cuerpo, su movimiento se rinde obligado a circundar ese espacio limitado, arrastrándose para dirigirse al público que la rodea. Además, pronto nos informa que está muerta. Parte de la audiencia se sienta en sillas portátiles, y a los más jóvenes se les pide que se sienten en el piso. Es un espacio íntimo. Julieta Daga en una entrevista virtual dice: "La forma circular es un recordar los inicios del teatro, todos alrededor del fuego".¹ En este caso Lita es el fuego, la instigadora y punto focal de una visión unificadora.

¹YouTube:<https://www.google.com/search?client=firefox-b-1-e&q=Rey+Marciali+Producciones#fpstate=ive&vld=cid:360ef94c,vid:RQxuyJQKV8g,st:0>Accedido el 24 de julio, 2024



Foto cortesía de Juan Pablo Antún

Desde un primer instante, son evidentes los desafíos actorales que propone tal puesta en escena: Ella se tendrá que dirigir al público en actitud de un escenario circular, el cual se define donde “Toda la acción se desarrolla en el centro por parte de actores, permitiendo que todos los espectadores tengan una visión clara de lo que sucede en todo momento...”² O sea, cada espectador es un punto fijo en el círculo al cual Lita/Daga se tendrá que dirigir durante la obra.

Añadir a la mezcla el hecho de que Daga desempeña el papel protagónico de Lita, la narradora de este relato, pero también en ciertos momentos asume las voces de Melibea, Calisto y la vieja Celestina. No es una versión fiel al hipo texto original, sino una libre interpretación desde la perspectiva del personaje de Lita. Es un espectáculo unipersonal, pero no sin que algunos miembros del público también participen en la obra. Por ende, nos conlleva a pensar en la primera paradoja: esta obra es y no es un unipersonal ya que otros también actúan.

²<https://saezdecom.com/escenarios-para-eventos/>. Accedido el 10 de junio, 2024).

El espect-actor

El concepto del espec-actor, concebido por Augusto Boal en su *Teatro del oprimido/Theater of the Oppressed* (1979, 1985) desafía la práctica de un espectador pasivamente sentado en la oscuridad del teatro, un sujeto convertido en objeto. Al contrario, la participación activa del espectador convertido en actor nos potencia a todos. Podemos actuar sin necesidad de entrenamiento artístico específico: “when the spectator herself comes on stage and carries out the action she has in mind, she does it in a manner which is personal, unique and non-transferable, as she alone can do it, and as no artist can do it in her place” (Boal 7).

Este fue el caso en *La Celestina, Tragicomedia de Lita*. Daga improvisa al acudir a ciertos miembros del público a que le ayuden a moverse con las cuerdas. Claro está, que en este caso al espec-actor tan sólo se le pide que responda a las indicaciones de Lita para movilizarse (entre otras cosas). Igual que Lita, el espec-actor desempeña la habilidad de moverse, sin embargo, solamente dentro de las limitaciones impuestas por las demandas de Lita. Dada la incertidumbre de cómo pueda o no engancharse el espec-actor, sugiere que cada espectáculo se rinda único e irrepetible. Así se consigue la actualidad (actualidad) de cada performance como momentos irrepetibles en el tiempo-espacio. La paradoja en este sentido se plantea en el acto como una obra ensayada y con parlamentos establecidos, trabajo corporal y desarrollo fijos, sin embargo, abierto a la inestabilidad de la improvisación.

Los círculos, aros y el cono

Otra paradoja se presenta espacialmente dentro de las limitaciones impuestas por los aros y la estructura triangular cónica (parecida a una jaula) las cuales delimitan y a la vez sugieren la infinidad y el ascenso. El círculo, definido como “La línea curva ...cerrada en la que todos sus puntos están a la misma distancia de su centro. El círculo es la figura plana más simétrica que existe. Tiene infinitos ejes de simetría.”³

³https://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/21003232/helvia/sio/upload/apuntes7circulo_y_sus_variantes.pdf. Accedido el 15 de junio, 2024.

Como figura plana o tridimensional, el círculo conlleva la paradoja de físicamente imponer limitaciones espaciales (lo que está adentro y lo que está afuera) y, simultáneamente en el ámbito geométrico, simboliza la infinidad, el infinito, ya que la distancia entre los puntos de su circunferencia puede aumentar o disminuir con números enteros o irracional como Pi (π , un número real cuyo punto decimal puede continuar infinitamente). “*The circle is the symbol for infinity, because the circle is endless, and may be considered a polygon with an infinite number of sides*”.⁴

Por otra parte, el triángulo cónico que la rodea y flota en ascendencia ofrece el volumen que apunta la vista hacia un espiral donde el vórtice culmina en la cima.⁵ La circunferencia constituye el círculo al pie del escenario y el vórtice nos guía la vista en forma ascendiente hacia el techo. Ya que los aros tienen un espacio entre sí, son permeables. He aquí otra paradoja: la permeabilidad de la estructura escénica, la posibilidad del escape en los espacios vacíos está planteada contrapuesta a la sugerencia de una jaula que encierra y limita el movimiento.

La trascendencia

Fuera de las limitaciones ejercidas por el espacio escénico, otro importante elemento en juego es la palabra, la voz de Lita/Daga y los segmentos del texto de Rojas. Esto es lo que trasciende los encerramientos físicos, sin embargo, también la ata lo que ya está escrito, a la permanencia del texto de Rojas. Y, a través de su voz de registro mezzo soprano⁶ y la recepción auditiva por la audiencia, Lita no solamente cuenta su versión de la Celestina clásica, sino la suya muy personal y argentina. Parecida a la letra de algunos tangos argentinos (la traición por parte de un amante), Lita se lamenta del abandono de un tal Santiago, persona evidentemente amada por ella, sin embargo, nunca nos explica quién es o fue. Además, a través de su voz, Lita invita al público a que se compenetre con ella emocionalmente en lo lúdico y lo trágico. Es aquí donde sucede la magia de esta obra: la profunda

⁴<https://paws.kettering.edu/~lgawarec/The%20circle%20as%20symbols.pdf>. Accedido el 10 de junio, 2024.

⁵ “The three main elements of a cone are its radius, height, and slant height” <https://www.splashlearn.com/math-vocabulary/geometry/cone>. Accedido el 10 de junio, 2024.

⁶ Comunicación personal con Julieta Daga, 7 de marzo, 2024.

manera en la cual Lita/Daga nos seduce, nos hace quererla, nos ata a ella dentro de su lamentable y risible condición de *clown*: la condición humana. De acuerdo con Jara (2000), una de las características principales del *clown* es su sinceridad, revela con facilidad sus intenciones aun cuando no quiere que las noten. Es transparente y espontáneo, lo que permite identificarse fácilmente con él y con sus emociones. Este es el caso de la Celestina de Julieta Daga. Pero, ¿cómo se logra?

Intertextualidad con Rojas



Foto cortesía de Juan Pablo Antún

Lita yace en el piso del escenario ya atada a múltiples cuerdas mientras que el público va entrando. Apenas suspira. Viste de una gran peluca blanca, nariz postiza roja de *clown*

y un mono beige. El público, sentado en el escenario y muy cerca a la acción dramática, se silencia. Cambio de luz, enfoque sobre Lita y dice:

Oh, ¡cuántas veces te busco en vano! ¡Cómo ansío oírte, aunque sólo sea una palabra, un suspiro! Pero ¡ay!, en vano, pues tú no estás aquí, y me deja sola el tiempo, y en este oscuro y deshabitado cuarto me siento morir, y me muero al sentirme sola. No estás, no; y sólo quedó tu dulce imagen en mi memoria, y en mis ojos la imagen de tus hechos. Ahora, ay, todo ha cambiado. Antes me era grato recordar tu imagen, pero ahora me causa dolor porque estás lejos. Ay, ¿por qué no te puedo ver? (Correspondencia personal de Julieta Daga, 28 febrero 2024).

Con esa añoranza (¿la de Lita o la de Melibea?) comienza la acción haciendo hincapié indudable a la obra de Rojas. Además, prosigue con una introducción al tema por desarrollarse, a modo paralelo al estilo de Rojas en el prólogo el cual confiesa no ser el originario de la obra, sino que, al ser fascinado por su historia y arte, se dedica a elaborarla (a su manera):

El autor a un su amigo... Vi que no tenía su firma del autor, el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota; pero quien quiere que fuese, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entretejidas, que so color de donaires tiene. ¡Gran filósofo era!⁷ (Rojas, Cervantes virtual).

La tragicomedia de Calisto y Melibea

Paralelamente, pero a su manera, Lita nos introduce al tema de la Celestina, apropiándose y modificando el relato duplicando la intención de Rojas. En la versión de Lita, no sabemos el porqué de su súbito despertar de su mundo onírico, ya que nos dice que está

⁷https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tragicomedia-de-calisto-y-melibea-nuevamente-revisada-y-enmendada-con-adicion-de-los-argumentos-de-0/html/ffe3b10a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
Accedido el 12 de junio 2024.

muerta. Nos imaginamos que la razón somos nosotros, el público, los cuales ahora estamos dispuestos a escuchar su triste historia. Paralelamente Rojas asume de la presencia de un lector (y espectador) implícito para animar su relato.

Sin embargo, al despabilarse de su somnolencia, Lita inmediatamente rompe esa invisible cuarta pared dirigiéndose al público en acento argentino preguntándonos:

--¿Qué es esto? ¿Dónde estoy?

Inicialmente nadie responde. Sin embargo, nuestro silencio se hace pesado y un miembro de la audiencia (en este caso yo) responde:

--Estás en el teatro y esta es una obra de teatro.

Y ella dice:

--¿Y qué vinieron a ver?

Respuesta: --*La Celestina*.

Y Lita responde:

--Bah, esa obra de la puta vieja Celestina! Y, ¿por qué están aquí para ver esta horrible obra donde todos mueren? ¡Este escritor Rojas era terrible!

Su respuesta inesperada provoca carcajadas del público. Indudablemente así se establece el tono de este performance. Lita es tan divertida como irreverente con el texto clásico, ofreciéndonos una versión contemporánea pero no irrespetuosa. Lita presenta la tragedia, luego la deconstruye con el aspecto lúdico de sus respuestas, y el público se da cuenta de que será cómplice activo en esta obra.

El juego con el público

Aquí comienza una de las experiencias teatrales más emocionantes que he sentido recientemente: el uso inspirado de la meta teatralidad (el recurso del teatro dentro del tea-

tro), una fusión perfecta entre el texto escrito y la improvisación... entre la observación y la participación por parte del público... una mezcla invisible entre la realidad y la ficción, entre la risa y el patetismo... ofreciéndonos así una verdadera combinación de lo trágico y lo lúdico (la tragicomedia) a través de la figura del clown. Resulta en una experiencia inolvidable.

El personaje de Lita nos informa que está muerta. Murió enamorada de un tal Santiago. Pronto ella se retuerce en el suelo, dentro del espacio definido por los aros circulares que la rodean. Hace constante contacto visual con los espectadores, pidiendo ayuda para desenredar los nudos de las sogas que la atan. Elige a Juan, un joven estudiante mío de posgrado bastante tímido y sin experiencia actoral. Juan se le acerca. No es actor, pero se convierte en espect-actor. Él logra adentrarse en el juego con Lita. La voz de ella es dulce, profunda y, a la vez, autoritaria.

-¿Me podés desatar?, le dice.

Él, confundido, no tiene ni la más pálida idea por dónde empezar con las sogas. Ella le dice con acento argentino: --Resolvé.... Y Juan lo hace, o al menos lo intenta (sin éxito, claro está).



Foto cortesía de Juan Pablo Antún

A medida que avanza la obra, Lita cuenta la historia de la Celestina, llamándola esa puta vieja (recordemos que la casamentera de Rojas es la dueña de un burdel y le llaman puta vieja). Lita juega con el público al incitarnos a gritar "la puta vieja" cada vez que ella articula el nombre de la "Celestina". Para entonces, la participación del público ya está en

pleno apogeo. Lita llama a otra ayudante, en este caso Jessie, una amiga de Juan que tampoco es actriz. Jessie se acerca y hace lo que se le pide: intenta sentar a Lita, la cual hasta el momento ha estado tirada horizontalmente sobre el piso del escenario. Por supuesto, la comedia física del *clown* se desata mientras que Jessie lucha por sentarla una y otra vez, y Lita se desploma como muñeca de trapo.

Ya se entenderá que esta obra depende de la participación activa de por lo menos dos miembros del público a quienes Lita eventualmente llama Calisto y Melibea. Cuando Lita, como la Celestina, hace el hechizo para que Melibea se enamore de Calisto, ella exige pago. Juan está desconcertado. No tiene dinero. Lita, nuevamente dulce pero firmemente, le dice: -Resolvé. Juan le pide a otro miembro del público, en este caso un tal David, que le preste algo de dinero. Él lo hace. Pero la Celestina quiere la cartera entera. Y se la queda. Más risas del público.

Mientras tanto, a lo largo de la obra, Lita le pide a Juan que suba o baje las cuerdas que manejan esa enorme jaula circular sobre ella. Dicho sea de paso, son acciones inútiles, no cambia nada. Es otra paradoja, es una metafísica la cual apunta hacia cierta actitud frente a la vida, a pesar de sus continuos movimientos, no hay avance, tan sólo el hacer. Y... seguimos riendo.

Lo lúdico y lo trágico

La magia sucede entre ataques de risa ante la pura comedia física de *clown*, mezcladas con, para citar a Miguel de Unamuno, el sentimiento trágico de la vida (“El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere, sobre todo muere”, Unamuno, 1) el hermoso lenguaje amoroso de Rojas y la tragedia final ante la imposibilidad del amor, ante la inevitabilidad de la muerte.

En el escenario y a punto del suicidio, Calisto y Melibea ya no son Juan y Jessie, sino están simbólicamente representados por un pequeño trapo de tela desflecada, una azul (Calisto) y la otra más clara (Melibea). Este tropo es absolutamente minimalista y suma-

mente efectivo. Sentimos el suicidio de los amantes cuando la Celestina suelta a uno y luego a la otra y caen al implícito precipicio (que en realidad está tan sólo a unos breves metros).

La circularidad de la obra

La obra termina como empieza, así añadiendo otro elemento circular. Juan y Jessie regresan a sus asientos, y Lita se queda sola, yaciendo hacia la muerte en el centro de su único espacio posible: su círculo cónico, su jaula. Lo fascinante del final de esta obra es que, a medida que nos damos cuenta que ha terminado, uno por uno algunos miembros del público nos acercamos y le susurramos: "No estás sola", "Te queremos, Lita". "Descansa en paz." Otros se sacan *selfies* con el cuerpo inerte. El éxito se logra a través de una profunda empatía, y así se entiende la inicial definición de Moreira con la cual se comenzó este ensayo: es un arte que activa una rara compasión entre el actor-*clown* y el conmovido receptor. Uso actor-*clown* porque el resultado de esta obra no se basa tan sólo en la estética del clown, sino la destreza actoral de la protagonista.

Julietta Daga jamás abandona a su personaje. No se levanta para recibir aplausos. Jamás abre los ojos para reconocernos. Y así, desfilamos hacia la salida del teatro, sintiendo una euforia, el tipo de sentimiento que surge a través del sublime reconocimiento de que algo mágico nos ha sucedido. De cierto modo, nosotros también nos quedamos dentro de ese espacio permeable de los círculos que nos rodean, los cuales simultáneamente, nos liberan y nos acercan a un sentir del infinito y el inefable mundo de nuestros sentimientos y del poder del arte teatral.

© Teresa Marrero

Obras citadas

- Aristóteles. *El arte poética*. Traducción y notas de José Goya Imunaiain. Buenos Aires, AR. 1948. <http://www.traduccionliteraria.org/biblib/A/A102.pdf> Accedido 30 de junio 2024.
- Boal, Augusto. (1979) 1985. *Theatre of the Oppressed*. Translated by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride. New York: TCG.
- Daga, Julieta. Correspondencia personal, 28 de febrero, 2024.
- Ibid. "Quién soy" <https://julietadaga.com.ar/quien-soy-2-3>. Accedido 2 de agosto 2024.
- De Rojas, Fernando. *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*. (1499-1500). https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tragicomedia-de-calisto-y-melibea-nuevamente-revisada-y-enmendada-con-adicion-de-los-argumentos-de-0/html/ffe3b10a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Accedido 20 de mayo 2024
- Hagen, Uta. *Respect for Acting, A Challenge for the Actor*. New York: McMillan Publishing Company, 1991. HardCopy.
- Jara, Jesús. *El clown, un navegante de las emociones*. Barcelona: Ediciones OCTAEDRO, S.L. 2014. <file:///C:/Users/mtm0003/Downloads/pdfcoffee.com-el-clown-un-navegante-de-las-emociones-recursos.pdf> Accedido 25-07-2024. Accedido 25 de junio 2024.
- Marrero, Teresa. "La Celestina at Teatro Dallas, XXI International Festival". <https://www.onstagentx.com/reviews/la-celestina-teatro-dallas-xxi-intl-festival?rq=Celestina>. 19 de febrero, 2024.
- Moreira, Cristina. *Técnicas del clown, una propuesta emancipadora*. Buenos Aires, Argentina. 2015. SBN 978 987 3811 11 1 <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/2016-Tecnicas-de-ClownWEB.pdf> Accessed 24-07-2024. Accedido 15 de marzo 2024.
- Saavedra Meza, Cristina. "El clown como herramienta pedagógica". Tesis de Maestría. Bogotá, Universidad del Bosque. 17 páginas <https://repositorio.unbosque.edu.co/server/api/core/bitstreams/16d16fa6-1628-4800-93dc-01616c48764c/content>. Accedido 24 de julio 2024.
- Unamuno, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. Unamuno, Miguel. <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Miguel%20de%20Unamuno%20Del%20sentimiento.pdf>. Accedido 1 de agosto 2024