

Una nariz roja en lo oscuro

Lydia Di Lello¹

Resumen

La nariz roja, la máscara más pequeña del mundo permite que emerja la fragilidad del individuo, diría Jacques Lecoq. Esa nariz, diminuta y sin embargo ineludible, transforma los cuerpos, abre esclusas. Su utilización todo lo modifica. Más aún cuando el uso de la nariz aparece como discordante. Este es el caso de Tan gris, tan primaveral, un espectáculo que articula clown y dictadura en la cartelera porteña.

Una fuerte tensión se impone, incómoda, entre los personajes, todos con su nariz roja, en una clave clownesca de los cuerpos dispuestos a exponer lo irrisorio de sí mismos, pero presos en lo que se devela como un centro de detención. Este contraste feroz multiplica sentidos e interroga desde un lugar otro.

No sólo la palabra, no sólo la acción política directa, un modo de la resistencia, un modo de la memoria, acaso el más poderoso, neblinoso pero vigorosamente popular, sea la risa.

Mi propuesta para el VIII Seminario de Políticas de Memoria es el lugar del uso de la nariz roja y la risa como modo de interrogarse sobre el horror, a través, entre otros casos, del análisis de Tan gris, tan primaveral.

¹ Investigadora teatral argentina. Becaria en el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte del Centro Cultural de la Cooperación. Miembro de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. Jurado Premio Teatro del Mundo. Sus trabajos se publicaron en Palos y Piedras, la revista del CCC en Línea; Latin American Review (Universidad de Kansas); Stichomythia (Universidad de Valencia); revista Conjunto de la Casa de las Américas (Cuba), revista Karpa (universidad de California, Los Ángeles).

Una nariz roja en lo oscuro

La belleza no tiene otro origen que la herida.

Jean Genet

La nariz roja, la máscara más pequeña del mundo, permite que emerja la fragilidad del individuo, dice Jacques Lecoq. Esa nariz, diminuta y sin embargo ineludible, transforma los cuerpos, abre esclusas. Su utilización todo lo modifica. Más aún cuando el uso de la nariz aparece como discordante. Este es el caso de *Tan gris, tan primaveral*, un espectáculo teatral que articula clown y dictadura.

No sólo la palabra, no sólo la acción política directa, la risa es también un modo de la resistencia, un modo de la memoria, sutilmente incisivo, neblinoso pero vigorosamente popular.

Este escrito pone el foco en el lugar del uso de la nariz roja y la risa como modo de interrogarse sobre el horror.

La nariz roja nos lleva necesariamente hacia la figura del *clown*, ese artista que hace del fracaso el motor de su creación. El clown -diría Cristina Moreira, quien introdujo la técnica de Lecoq en Argentina- es su transparencia, su desnudez, su disponibilidad, su ingenuidad y su capacidad de sorpresa. La expresión de la propia vulnerabilidad ante los ojos del otro.

Clown deriva del término *clod*, apunta la investigadora Beatriz Seibel, que significa “tonto, campesino”. El payaso, una forma dramática que aparece en los primeros rituales de todas las culturas, se diversifica en el mundo contemporáneo en los clowns que actúan en el circo, en la calle, en el teatro, en clowns “sociales” (*Payasos sin Fronteras, Clowns No Perecederos, Payamédicos*, entre otros), todos con su especificidad de lenguaje. El clown contemporáneo, quintaesencia de la estética de la multiplicidad, sostiene el doctor Jorge Dubatti, es el heredero histórico de los mimos grecolatinos, de los histriones medievales, de los intérpretes de la *commedia dell'arte*, de los bufones, así como de los cómicos nacionales.

En contraste con la perfección del acróbata, el clown es un antihéroe, quiere hacer algo y fracasa. El fracaso no es el final de algo, es el comienzo de toda una serie de acciones. El trabajo clownesco -diría Lecoq- consiste en poner en relación la proeza y el fracaso: “Pedidle a un clown que haga un salto mortal y no lo conseguirá; dadle una patada en el trasero y dará un salto mortal como si tal cosa” (Lecoq, 2004: 214).

La carcajada surge por lo absurdo. La incongruencia, el percance, el error, la sorpresa, el accidente, la desventura. (Moreira, 2008: 45). ¿La desventura es irrisoria? Lo trágico siempre está sosteniendo la carcajada. El cuerpo disponible del clown se expone ante un público que se ríe de sus debilidades porque las reconoce como propias. Se expone, no se exhibe, diferencia Guillermo Angellelli; lo suyo no es mostrarse como quien está en una vidriera. Lo suyo es exponerse, estar abierto.

La risa es una cosa seria

El juego es un concepto teatral fundamental cuando del lenguaje del payaso se trata. Pero la comicidad es una cosa seria. El clown tiene algo para decir y lo singular es cómo lo dice. Lo que nos lleva al lugar de la risa. La risa como modo de resistencia y de resiliencia.

No por acaso el grupo que trabajaba con Ángel Elizondo creaba espectáculos que eran sistemáticamente prohibidos durante la dictadura. Tampoco es casual que con el advenimiento de la democracia florecieran las propuestas teatrales en las plazas, donde los payasos fueron protagonistas. “El estado de placer, el estado de miedo, sostiene Gabriel Chamé Buendía, el talentosísimo clown argentino de repercusión internacional, no se pueden explicar intelectualmente. Se viven física y emocionalmente. La actuación no pasa por la cabeza, pasa por un estado anímico, corporal, un estado lúdico. La gente ríe del hecho trágico, el payaso lo sabe y busca que se liberen estas tensiones. La especificidad de su lenguaje es la risa, la poesía, la tristeza”.

La risa (y el llanto), convengamos, es el primer medio de comunicación del ser humano con su entorno social y es previo al lenguaje. Tan primario es.

Pero la risa se constituye también en el poder disolvente que permite criticar los sistemas anteriores. La risa, sabemos, influyó en las más altas esferas del pensamiento y el culto religioso. Mijail Bajtin, estudioso de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, se retrotrae a la literatura latina paródica o semi-paródica donde, afirma, “poseemos una cantidad considerable de manuscritos en los cuales la ideología oficial de la Iglesia y sus ritos son descritos desde el punto de vista cómico. Como lo testimonia una de las obras más antiguas y célebres de esta literatura, *La Cena de Cipriano* (Coena Cypriani), que invirtió con espíritu carnavalesco las *Sagradas Escrituras (Biblia y Evangelios)*” (Bajtin, 1995: 15). A tanto se atreve.

Es en el convivio donde la risa es poderosa. Como afirma Henri Bergson: “No disfrutaríamos la comicidad si nos sintiéramos aislados. Parece ser que la risa necesita un eco. No se trata de un sonido articulado, nítido, acabado; es algo que quisiera prolongarse repercutiendo de forma paulatina, algo que empieza con un estallido para luego retumbar, como el trueno en la montaña” (Bergson, 1986:11). “La risa –explícita Bergson- esconde una segunda intención de entendimiento, e incluso de complicidad, con otras personas que ríen, reales o imaginarias” (Bergson, 1986:12).

“No es más que la expresión de una incongruencia, dirá Arthur Schopenhauer, a propósito de la risa. Bajtin, en tanto, pondrá el acento en su ambivalencia: la “risa es ambivalente: niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtin, 1995: 17).

En todo caso, queda claro que la risa es poderosísima y nos interroga.

Tan gris, tan primaveral

*Tan Gris, tan primaveral*², con dramaturgia de Tato Cayón³ y dirección de Fabián Caero se presenta en el Centro Cultural *El deseo*. Su trama hilvana personajes clownescos en un

²Ficha Técnica: Clowns: Paula Cohen Nogueroles, Alejandra Martínez, Anibal Brito, Luciano Rojas, Andrés Etienne, Fabián Caero. Dramaturgia: Tato Cayón. Dirección: Fabián Caero. Asistencia de dirección: Yanina Grasso. Producción: Michelle Wejcman. Vestuario: Celina Baribieri. Escenografía: Serendipia Teatral. Construcción Maquina: Osvaldo Melián. Fotografía: Luciano Rojas. Diseño Gráfico: Agustina Belen Perez. Ideo: Rodrigo Pedro González, Hernán Rodríguez Glossman. Estreno agosto de 2014, reestreno mayo 2015.

³ Tato Cayón, dramaturgo, proviene del teatro de mimos y de la escena independiente. Integrante del grupo Los Gorgojos.

centro de detención. Una oficina gris en un innominado ministerio es el ámbito donde un clown detenido, a cambio de su libertad, acepta trabajar para los militares en la construcción de una máquina para desaparecer personas. Se trata del ingeniero Ledesma que, junto a otros tres personajes, trabaja aparentemente en ello, pero su fin oculto es hacer trampa.

Una fuerte tensión se impone, incómoda, entre los personajes, todos con su nariz roja, en una clave clownesca de los cuerpos dispuestos a exponer lo irrisorio de sí mismos, pero presos en un espacio tan pesado y bochornoso como un centro de detención. Este contraste feroz multiplica sentidos e interroga desde un lugar otro.

Mantuvimos una larga entrevista con Fabián Caero⁴, el director, que nos habló del surgimiento del proyecto: “Lo que siempre me obsesionó es que el clown no sea el *payasito*. La idea es que el clown tiene la posibilidad de mostrar su mundo interior como ninguno. Empezamos tratando de hacer una creación colectiva y fracasamos. El clown agradece el fracaso, vive de eso, de que las cosas no funcionen. Convocamos a Tato Cayón y le mostramos lo que teníamos armado que era muy rústico y él lo trabajó. Tato empezó a escribir, nos encantó y empezamos a estudiarlo y trabajarlo como obra teatral dentro de lo que es la temática del clown, la mirada a público, las detenciones, romper la cuarta pared, etc. El desafío era, explica Caero, cómo abordar una temática de estas características y poder encontrar humor dentro de la dinámica propia que propone el teatro clownesco.

Le preguntamos cuál era, en su opinión, el aporte que el lenguaje de clown puede hacer a esta temática vinculada a la violencia. “El clown humaniza, sostiene Caero. Reírnos nos hace bien, no reírnos de, sino reírnos. El clown nos saca de la queja. El clown no se queja. Siempre va para adelante con lo que le toca hacer, más allá de la temática. Es un optimista, que dice sí desde su mundo interior. Me parece, además, que tiene la posibilidad de abordar temas profundos sin bajar línea. Lo que les pasa a los personajes de *Tan gris tan primaveral* es que trabajan en la época de la dictadura y hacen lo mejor que pueden. Por eso para mí es algo sanador, porque muestra un lado más humano con sus contradicciones llevadas al extremo”.

Es ostensible que la puesta procura un cuidadoso equilibrio. Ocurren los juegos corporales típicos del clown (las torpezas, la dificultad de cargar un baúl pesado, movimientos en cámara lenta, etc.), pero sin excesos. El gag está aquí absolutamente integrado a la trama.

Por añadidura, el propio espacio teatral sostiene la intención de la puesta.

Cuando se ingresa a la sala hay que subir una escalera. A medida que se asciende, el espectador es de algún modo “emboscado” por un texto que invita a la obra: *4 clowns. Una historia de riesgo en plena dictadura. Tan gris, Tan primaveral. ¿Cuánto valen tus ideales?* A modo de intervención urbana, como los banales anuncios propagandísticos que nos sorprenden subiendo las escaleras del subterráneo. Pero más aún, como esas baldosas, esos lugares urbanos de la memoria, que indican, inexorables, la identidad de una persona secuestrada en ese sitio. La palabra escrita interviniendo el espacio teatral asalta la memoria, obliga a la reflexión. No se puede “no verla”; aún sin verla, nos atraviesa.

Después de este primer impacto se ingresa propiamente al El Centro Cultural *El deseo*, que es un espacio singularmente acogedor. Payasitos de colores, marionetas, penden del techo. Almohadones de colores vivos, muñecos a cuerda y licor de chocolate configuran el

⁴ Fabián Caero es actor, director, docente. Ha hecho teatro, cine, televisión y radio.

universo texturado que se ofrece al espectador. Pequeños carteles adosados a las paredes invitan al público a sacarse fotos.

Una de las actrices, fuera de la obra misma, es un clown que recibe al público y se dedica a interactuar con la gente. Este recibimiento colorido va a contrastar fuertemente con la escenografía propiamente dicha. Los espectadores ingresan a un espacio fríamente gris, el de la escena. En ese gris resaltan las narices rojas de los clowns, único contacto con el color perdido de la cálida recepción.

Más adelante comprobaremos que aquella escalera de acceso, de extra-escena, intervenida por el texto, ingresará a la escena misma. Los personajes la utilizarán en sus entradas y salidas, lo que genera una suerte de sensación de extrañamiento en los inadvertidos espectadores. Se diluyen las fronteras. Si todos, personajes y público, compartimos el mismo espacio ¿no participaremos todos del encierro de los malogrados protagonistas? Como sea, se planea aquí un desacomodamiento que refuerza la experiencia de ser atravesado por el texto que nos impone la escalera. Acaso en un juego de reflejos con otra gran escalera que está en el centro de la escena. Un juego de escaleras en una escenografía despojada.

Un espacio gris, empapelado de planos y algunas siluetas perdidas entre tanto papel indiferente. Ominoso se destaca, en cambio, un objeto jeroglífico, la pretendida máquina de desaparecer gente, metaforizando la maquinaria de exterminio que fue la última dictadura militar. Como telón de fondo, la persistencia de una lluvia que no da respiro. Y una iluminación que alterna juegos de oscuridad para resaltar las luces de la máquina en funcionamiento con una luz intensa, directa, sobre los cuerpos yacientes.

En la misma línea del despojamiento de la escenografía se construye la caracterización de los personajes. Lejos de la estridencia que suele acompañar a los trajes clownescos, aquí sobresale la sobriedad. Además de las narices, que refulgen en la oscuridad de la trama y de la escena, sólo unos pequeños detalles de color destacan en cada uno de los personajes. Un moño rojo el Ingeniero, Nelson las zapatillas rojas y las medias rayadas, Sara un sacón rojo. El personaje de Susana aparece como el más farsesco, se presenta muy despeinada, con un plástico en la cabeza, porque llueve, y habla con una voz chillona. Olfatea, casi como un animal: “Algo está que arde”, exclama. A medida que evoluciona, Susana dará un vuelco trágico que se materializará con una modificación radical en su apariencia. Al final de la pieza se presenta con un peinado formal y un saquito, un signo de su drástico cambio.

Sin embargo, lo más farsesco de ese personaje no reside en su vestuario sino en su lenguaje. Tiene una voz estridente, es verborrágica y habla ceceando porque tiene la lengua dormida. Este rasgo, que desata la risa de los espectadores tiene otra lectura entrelíneas: la lengua dormida a causa de la tortura.

Lo que nos conduce al tema del lenguaje, que tiene diferentes tratamientos. Una constante son los juegos de palabras. El dramaturgo toma la decisión de que el personaje de Nelson sea paraguayo con la idea de abrir a distintas posibilidades de habla. Promediando la obra, Nelson declara su amor a Sara exclamando *rojaijú*, una cita de telenovela, un guiño al melodrama.

Otro detalle interesante es el uso del verbo en condicional. Lo utilizan al chequear si uno de los personajes yace vivo o muerto. Expresiones tales como “No estaría teniendo pulso” resulta graciosa pero, a la vez, remeda el lenguaje de los informes policiales.

La música es un elemento particularmente relevante en esta puesta. Porta inequívocas claves textuales sobre la pieza. Como la inclusión de la canción de Palito Ortega cuyo

estribillo reza: “Tirate al río en la parte más profunda y después cuando te hundas...”. En un momento de locura del personaje de Susana, se incluye un tema cantado por Violeta Rivas, “El vuelo del cardenal”, acentuando el tono farsesco de la escena.

Es de singular pregnancia la inclusión en dos momentos claves del Himno a la Bandera. “la idea -explícita Caero- era poner en juego algo tan claro como un símbolo patrio, con el sentido que se le atribuía en esa época, en los cuerpos de estos clown”.

En la primera inclusión el director busca des-solemnizar el himno y propone que los clowns jueguen a público al izar la bandera. Juegos en los que la escalera en el centro de la escena adquiere gran protagonismo. Pero la acción evoluciona en un drástico cambio de sentido. Los personajes se quedan en silencio y frontales, muestran, graves, a público la máscara de la máquina siniestra. Esto es, un recurso clownesco como es la mirada a público (la mirada que técnicamente debe ser rápida y definida buscando la complicidad del espectador para reforzar la risa) aquí es una mirada que se detiene, que interpela. Una interpelación que incomoda, que produce una profunda afectación en los espectadores.

La segunda inclusión es la voz de Darío Volonté entonando la canción patria como fondo de una situación de desatada violencia al promediar la pieza.

Al final suena *El remanso*, un tema que compuso Pedro Guerra y que canta a dúo con Jorge Drexler. Una canción muy decidora que reza: “Yo seré la imagen de tu espejo...no maltrates mi fragilidad...yo seré el abrazo que te alivia”. Esta canción fue dedicada a los hijos apropiados de Uruguay.

Pero, en medio de la música, el ruido. El ruido de una radio siempre fuera de sintonía. El ruido deviene “lo que hace ruido”. En esta búsqueda de sintonía se cruzan voces, como la de Alberto Spinetta en versión instrumental (“Le pusimos como fritura de disco”, apunta el director). Esto es, la dimensión temporal se expresa en el sonido de una época, más precisamente, en las interferencias de una época. Pero en la misma radio en que se sintoniza a Spinetta, se cruza el horror, asalta la voz de Videla.

Finalmente quisiera poner el foco en dos personajes que se organizan alrededor del eje de la violencia y la ambigüedad: el ingeniero Ledesma y Garibaldi, el represor.

El primero, atravesado por el conflicto entre la libertad o la complicidad con el Proceso, se presenta tambaleante, detrás de una pila de cajas. Las cajas se caen, claro. El cuerpo se quiebra y sigue avanzando, quebrado. Ese cuerpo dislocado, que da risa, ¿es meramente un cuerpo farsesco o alude, también, a un cuerpo quebrado por la tortura?

Su quiebre es físico, pero también moral. Obligado a construir una máquina de desaparecer, cambia de registro en medio de la acción dramática. Pasa de situaciones irrisorias a decir un monólogo en el que relata una tortura. La presión- nos dice Aníbal Brito, el actor a cargo del personaje- lleva al ingeniero a la locura. Esta doble condición de hombre común con sus torpezas y, a la vez, instrumento de un sistema de muerte está acentuado en el modo de ser nombrado. Ya sea como *el ingeniero* o con el apodo gracioso con el que lo molestan los otros personajes, *Chizito*. Un apodo que lo humaniza y del que huye con mayor fuerza a medida que avanza la pieza. Tal vez sólo pueda cumplir su cometido infame desde el lugar distante del ingeniero.

El otro personaje, breve pero central, es el de Garibaldi, el militar, interpretado por el propio director. Hay aquí un juego de ausencia-presencia del represor. Al principio es alguien que llama al teléfono a intervalos e incomoda al Ingeniero y al resto de los personajes, algo que hace acordar al inolvidable señor Galíndez de Eduardo Tato Pavlovsky. Cada vez que suena el fatídico ring pareciera que la acción se detiene.

Luego aparece el personaje tan inquietante. Pero su figura desconcierta, no condice con las expectativas suscitadas. El uniforme le queda chico, es campechano, hasta intenta despertar la simpatía del público. Persigue a Susana, la platea se ríe, pero lo que subyace es una escena de abuso y sometimiento. Lascivo, le pasa la lengua a la máquina del horror.

Mijaíl Bajtin, a propósito de las epopeyas paródicas de la Edad Media que ponían en escena bufones, tramposos y tontos, menciona en la epopeya heroica paródica la aparición de dobles cómicos de los héroes épicos (Rolando cómico, por ejemplo). El Garibaldi que compone Caero es una suerte de doble bufonesco del represor. No por grotesco, menos brutal. Juega al extremo con las tensiones entre risa y violencia.

Finalmente, en cuanto a la recepción de esta puesta nos cuenta el director: “En la segunda función del año pasado una de las personas que vino se puso a llorar y nos contó que un tipo había sido chupado en la dictadura y no lo mataban porque era electricista. Este electricista tenía que arreglar las picanas. Cuando se negaba a hacerlo lo torturaban y entonces las arreglaba pero con poco voltaje. Eso está en el *Nunca Más*, nosotros no lo sabíamos. La semejanza con nuestra pieza es una coincidencia notable.

Una nariz roja

El arte teatral es un juego. Cuando el clown se coloca la nariz empieza a jugar.

En *Last call. Último llamado*, el unipersonal de Gabriel Chamé Buendía que se repondrá próximamente en el Teatro Nacional Cervantes, Mr. Piola –su clown- en su continuo periplo llega a un aeropuerto. La deriva narrativa se organiza siguiendo los pasos previos a un viaje en avión. En el aeropuerto, ese *no lugar*, al decir de Marc Augé, el atribulado Mr. Piola es sometido a toda serie de situaciones de control que, en la poética del artista deviene en gags hilarantes, hasta que la magia se rompe. Brutalmente. Es despojado de su nariz roja. Despojamiento como un desgarro. “Deje de hacer estupideces”, le ordenan, mientras le quitan la nariz. Y el ojo intrusivo de una cámara se acerca de un modo inaudito a su rostro. Con violencia extrema busca traspasar la piel. Un payaso despojado de su nariz. Se acabó el juego. De modo que esa diminuta nariz roja no es un detalle menor.

“Nosotros queremos jugar”, afirma Caero, el director del espectáculo que nos convoca. Allí, la utilización de la nariz resulta conmovedora. Pobres hombrecitos, vulnerables en su fragilidad, resisten, luchan, están vivos, en una situación de muerte. Acaso sea ésta la clave del título de la pieza. El dramaturgo escribió la obra sin título, *Tan gris tan primaveral* es una frase del texto. Al escucharla en la voz (esto es, en el cuerpo) de las actrices durante los ensayos, fue elegida, sin dudar, como el nombre de esta creación tan singular. Universo de gags y de muerte.

Hay una escena, profundamente poética, acaso el acmé de la pieza, que expresa maravillosamente este claroscuro. El personaje de Nelson se despierta de su estado de inconsciencia, después de haber sido sometido a una prueba con la máquina siniestra. Se despierta del infierno y lo que ocurre es el amor. Abre una cajita y le ofrece su contenido a su amada. No es un anillo de compromiso, es una nariz roja. O, mejor dicho, el anillo de compromiso es esa diminuta, decidora nariz.

De igual modo, al final de la obra, los espectadores, al retirarse, reciben de la mano de uno de los actores como regalo final una nariz roja. Acaso una propuesta de los artistas acerca del modo de enfrentar el mundo. Como si dijeran “Te regalo el compromiso del humor y

de la vida”. Fabián Caero refrenda con sus dichos nuestra hipótesis: “Estamos acá con esta nariz porque estamos apostando a lo positivo en medio del horror”.

Retomo aquí la frase de Jean Genet, elegida como introducción a este escrito: *La belleza no tiene otro origen que la herida*.

Coda

En las imágenes grotescas, diría Bajtin, la muerte no aparece como la negación de la vida, entendiendo *vida* en su acepción grotesca, es decir, la vida del gran cuerpo popular. La muerte es, dentro de esta concepción, una entidad de la vida en una fase necesaria como condición de renovación. Esto es, “en el sistema de las imágenes grotescas la muerte y la renovación son inseparables del conjunto vital”. (Bajtin, 1995: 45).

“El arte se mira, sostiene el filósofo francés Gérard Wacjman ¿Y si las obras-del-arte que se miran tuvieran también el efecto de hacernos mirar?, continúa. ¿Qué nos hacen ver? ¿Y si las obras-del-arte fuesen anteojos?” (Wacjman, 2001: 35).

El teatro propone un modo de mirar. Los personajes de *Tan gris tan primaveral*, ingresan al final vendados, pero no pierden su nariz roja. La tensión llevada al extremo. Venda que ciega los ojos y ese punto rojo en el rostro indicando cuerpo poético. Cuerpos que yacen ¿muertos? Se ponen de pie ¿vivos? Muerte y resurrección o presencias espectrales de desaparecidos. Eso sí, con una pequeña y frágil nariz roja con la que enfrentar al mundo.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail, 1995 (1940), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza Editorial).
- Bergson, Henri, 1986, *La risa*, (Madrid: Editorial Espasa Calpe S.A).
- Blanchot, Maurice, 1976. *La risa de los dioses* (Madrid: Taurus Ediciones).
- *de la Cultura IV*. (Buenos Aires: Ediciones Imán).
- Genet, Jean, 2012, *El atelier de Alberto Giacometti* (Buenos Aires: Fundación Proa).
- Grandoni, Jorge, 2006, *Clown: Saltando los charcos de la tristeza*, (Buenos Aires: Libros del Rojas).
- Jara, Jesús, 2011, *Los juegos teatrales del clown, Navegante de las emociones*, (Buenos Aires: Novedades Educativas).
- Lecoq, Jacques, 2004 (1956), *El cuerpo poético (Una pedagogía de la creación teatral)*, (Barcelona: Alba Editorial).
- Moreira, Cristina, 2008, *Las múltiples caras del actor* (Buenos Aires: Inteatro ed. Instituto Nacional del Teatro).
- Stern, Alfred, 1950, *Filosofía de la risa y del llanto. Panorama de la Filosofía y de la Cultura IV* (Buenos Aires: Ediciones Imán).
- Wacjman, Gérard, 2001 (1998), *El objeto del siglo*, (Buenos Aires: Amorrortu).