



Clown comunitario:

Una herramienta para el cambio

Valeria Elizabeth Fernández Durán  
Carolina Alejandra Llovet Valenzuela  
Rowina Roxanna Isidora Niño Vásquez  
Arlette Camila París Díaz

9°B

Teatro y Comunicación Escénica.  
Seminario de título y ética profesional  
Prof. Dr. José Luis Olivari

Santiago, 03 de Junio de 2019.

## Índice

1. Introducción.	4
1.1. Antecedentes.	4
1.2. Fundamentación y motivación.	5
1.3. Objetivos.	6
1.4. Hipótesis.	6
1.5. Marco metodológico.	6
2. Capítulo I: Historia del clown	7
2.1 ¿Qué es clown?	7
2.2 Clown en la antigüedad.	8
2.3 Edad media: los bufones.	8
2.4 El Clown y el Augusto.	9
2.5 Evolución del clown.	10
2.6 Referentes del Clown.	10
2.7 Características del clown.	11
2.8 El clown y la mujer.	12
3. Capítulo II: La comunidad y lo comunitario	13
3.1 ¿Qué es comunidad?	13
3.2 Sentido de la comunidad.	14
3.3 La comunidad en la actualidad.	15
3.4 ¿Qué entendemos por comunitario?	15
3.5 Teatro Comunitario.	16
4. Capítulo III: Un acercamiento al clown Comunitario por Latinoamérica	18
4.1 Diferencias entre clown comunitario y Clown espectáculo.	18
4.2 ¿Qué entendemos por Clown Comunitario?	19
4.3 ¿Cuál es el enfoque del Clown Comunitario?	22
4.4 ¿Cuál es el aporte del Clown Comunitario?	23

5. Capítulo IV: Lo socioeducativo y el Clown Comunitario, herramientas para la transformación social.	25
5.1 Lo socioeducativo.	25
5.1.1 ¿De qué forma podemos relacionar el ISE con el clown comunitario?	25
5.2 El juego como método de aprendizaje: Aprender con el Clown.	26
6. Conclusiones.	28
7. Referencias.	29
8. Anexos.	30
8.1 Entrevista 1	30
8.2 Entrevista 2	33
8.3 Entrevista 3	36
8.4 Entrevista 4	44

## 1. Introducción

### 1.1. Antecedentes.

“Definir al clown es de todos los ejercicios practicados en el circo, el único, seguramente, del que nunca nadie saldrá exitoso. Todo lo que pueda ser descrito por los diccionarios no es ni totalmente justo ni verdaderamente falso.”

*Mateu y de Blas (2011)*

El Clown es normalmente confundido con el payaso, sin embargo, existen países como España que utilizan la palabra payaso para referirse al arte del clown, en cambio en Chile y otros países de Latinoamérica, hablar de clown y de payaso no es lo mismo, una de sus diferencias es lo estético, refiriéndose al vestuario y maquillaje, pero la diferencia más importante radica en la técnica, ya que, el payaso trabaja con arquetipos del ridículo universal, mientras que el clown lo hace a partir de sus propios sueños, temores y obsesiones.

Como explica la cita del inicio, el clown no posee una definición totalitaria para explicarlo, existen un sinnúmero de definiciones y formas para intentar verbalizar el arte del clown, sin embargo, existen puntos en común que se repiten constantemente en estas distintas definiciones.

El siguiente proyecto tiene como fin explicar la capacidad y utilidad del Clown Comunitario como un agente y/o herramienta de cambio social, exponiendo distintas miradas latinoamericanas sobre el mismo, las cuales pertenecen a Carla Gajardo, Wilfredo Rozas, Bartolomé Silva, Jorge Latorre “Chicle”, Miguel Moraga y Lucía Schaab, con el objetivo de poder dar a conocer las habilidades que entrega el Clown Comunitario. El objeto de estudio para esta investigación son las entrevistas, experiencias y puntos de vista que recopilaremos de distintos expertos en el tema.

## 1.2. Fundamentación y motivación.

El grupo de investigación decidió vincular el proyecto de título al Clown Comunitario, enfocándose en algunas miradas de expertos y exponentes del tema dentro de Latinoamérica; Gracias a estas entrevistas recopilaremos variadas versiones acerca de lo “comunitario” en el clown, las distintas maneras que existen de hacer Clown Comunitario, y de cómo este permite crear un vínculo con una comunidad de personas, generar un cambio positivo de manera social, afectiva y cultural en ellas, y así, un cambio dentro de su comunidad. Como objeto de estudio tomaremos las visiones de los distintos exponentes, provenientes de Chile, Colombia y Argentina.

La comunicación entre los integrantes de una sociedad es el pilar fundamental de esta. Por lo tanto, es importante buscar la forma de desarrollar las habilidades sociales en cada una de las personas, y por esta razón, considerar e investigar el Clown Comunitario como agente de cambio, herramienta, técnica, etc. puede desarrollar la empatía en los individuos, cambiando la forma en la que se escucha y pone atención a un otro, y al mismo entorno, permitiendo entregar una nueva visión a futuras generaciones.

Como personas, cada vez nos vemos más expuestas al enajenamiento producido por el sistema y su velocidad, la tecnología, la espontaneidad de nuestra sociedad, y la visión de su funcionalidad, provocando una conexión a nivel virtual, pero generando la pérdida de otro tipo de conexiones, como es la de la comunicación directa. Bajo esta premisa, nuestra motivación se ve impulsada por la necesidad de recuperar el “vínculo emocional” entre seres humanos, un vínculo ligado directamente con la comunicación entre personas, y nosotras en calidad de actrices pensamos y creemos firmemente que el arte es la forma más directa y masiva de llegar a la comunidad, específicamente el teatro y dentro de este, en conjunción con el circo, es el clown.

### **1.3. Objetivos**

General:

- Exponer los distintos elementos del clown comunitario y explicar de qué forma dichos elementos generan cambios en las comunidades y a nivel social.

Específicos:

- Dar a conocer lo que es el clown comunitario.
- Analizar las distintas visiones de “lo comunitario” dentro del clown.
- Dar cuenta del aporte socioeducativo.

### **1.4. Hipótesis.**

El Clown comunitario posee elementos que lo convierten en un potente agente de transformación social, gracias a que entrega herramientas que permiten al individuo “liberar” ataduras emocionales, ya sean impuestas por un sistema económico, social y/o cultural o vinculadas directamente a la biografía del sujeto, generando un cambio que empieza en el área personal y por consecuencia generando un cambio a nivel relacional de dicho individuo, llegando así dicha transformación a nivel social y cultural.

### **1.5. Marco metodológico.**

La investigación es cualitativa de carácter descriptivo, pues el objeto de estudio está directamente ligado al arte y a lo subjetivo de este; se utilizará como estrategia de obtención de información tres fuentes: la observación, entrevistas semiestructuradas a profesores y especialistas en el área, y la revisión de literatura pertinente. Se consultará el material a la par con las entrevistas, para así generar distintas reflexiones e ideas sobre el clown comunitario y todo lo que este abarca, sus distintas facetas, formas, distintos elementos, etc.

## 2. Capítulo I: Historia del Clown

“El arte del clown requiere no solo de una gran creatividad y una particular visión del mundo, sino, y sobre todo, de una gran honestidad escénica.”

Alex Navarro. Actor, clown.

### 2.1 ¿Qué es el clown?

El clown es una de tantas técnicas que tiene el circo y teatro, es el método de actuar del payaso trasladado al universo del actor. El artista que hace clown crea su propia rutina y su propio personaje sin tener que seguir tradicionalmente a un director. En teatro este sistema consiste en conectar con el público rompiendo la cuarta pared, la que separa al actor del espectador. Un actor clown se diferencia de otro que, no lo es por el estado físico: entrena, trabaja mucho con el cuerpo, realiza caídas, acrobacia y además tiene una conexión con el espectador a partir de la mirada, aunque no hable está comunicándose con él.

Según Alex Navarro, autor de la página Clown Planeta, existen tres tipos de clown, el carablanca que es el que está al mando y representa el poder o la autoridad, el del medio, también llamado Tony que no es tan vivo como este, ni tan bobo como el posterior, y el tonto que es el más débil, al que todo le queda grande, es torpe y todo le sale mal.

La práctica de la acrobacia y la continua ejercitación física que tiene el clown, es un método de reconciliación con el cuerpo. Actualmente es recomendado para acompañar tratamientos psicológicos y otras terapias porque ayuda a conocerse, a crear, y alimentar el espíritu.

## **2.2 Clown en la antigüedad.**

Es muy difícil definir el origen del clown ya que existen muchas historias acerca de donde proviene, pero si logran coincidir en lugares, fechas y nombres, la primera referencia que existe es de hace miles de años atrás, en China imperial, que estaba bajo el mando del emperador Chiu Shih Huang-ti. Este tenía un bufón llamado Yuste, un sirviente que de manera cómica, en uno de sus espectáculos logro cambiar el parecer del emperador sobre pintar la muralla China, la que habría provocado la muerte de muchos obreros, así este bufón pudo salvar muchas vidas y evitar esfuerzos inútiles al imperio chino. También se dice que la historia del clown es aún más antigua y que aparece en la quinta dinastía egipcia 2.500 A.C., donde se descubren escritos en las tumbas egipcias que hacen referencia al arte del bufón. (López y Guarnizo, 2009)

En Oriente, se les llamaba "lubyet" o "hombres fríos" y estos imitaban a miembros de la familia real. En Grecia estaban los bufones y farsantes, quienes durante los entreactos de las tragedias o comedias continuaban la obra a su manera. De animales exóticos, malabaristas, domadores, equilibristas, etc. (Aprende en Línea, 2015)

En 1770 aparece el primer circo moderno. El palafrenero era quien recogía el excremento después de cada presentación y al mismo tiempo entretenía a la gente. En 1870 el circo aparecía cada vez con más fuerza y el rol del palafrenero evolucionó y se convirtió en la entretención entre cada acto, así la gente con el tiempo lo llamó Clown, y se empezó a transmitir de generación en generación.

## **2.3 Edad media: Los Bufones.**

En la Edad Media existían celebraciones en las ferias. Una feria duraba semanas completas, y la gente podía comprar y vender sus cosas mientras presenciaba espectáculos. Dentro de este contexto nacen los personajes que serían conocidos como "gleemen", en Alemania y Escandinavia, y como "jongleurs" en Francia. Hombres fuertes y atléticos, acróbatas, cantantes, músicos y entrenaban todo tipo de animales. Otro payaso cumplía la función de mantener ordenado al público que, de forma circular, observaba los diferentes



espectáculos y, principalmente, el del mimo. Entonces el payaso pasaba cerca al público y golpeándole en broma, con una estaca o una escoba, gritaba pidiendo espacio para recitar sus trovas (López y Guarnizo, 2009, p.5).

El nacimiento de los bufones "tontos" se da en las cortes de la edad media, aunque no eran realmente tontos, eran todo lo contrario y, con mucha astucia, ejecutaban su papel de burlones. Usaban crestas, o gorros con orejas y cascabeles. Lucían vestidos coloridos y brillantes, y portaban los bastones que tenían las empuñaduras talladas con la cabeza de un bufón. Hay evidencias de que algunos gozaban de un trato familiar por parte de sus amos. Triboulet, bufón del rey francés Francisco I, era llevado a las campañas militares, pero el ruido de los cañones le asustaba tanto que generalmente se escondía debajo de una cama. En una ocasión fue amenazado de muerte y, al poner en aviso a su rey, éste le respondió que no se preocupara, que si aquel hombre se atrevía a matarlo sería asesinado media hora después. Entonces Triboulet, mirando preocupado al rey, respondió: "¿No podrás hacerlo ejecutar media hora antes?".

Por otra parte, en Alemania, a los bufones se les conocía como "alegres consejeros", porque dentro de sus agudas observaciones siempre se incluían sabios consejos.

#### **2.4 El Clown y el Augusto.**

A fines del Siglo XIX, el clown puede hablar, lo que da origen a un dúo cómico a causa de la necesidad de diálogo "El clown y el agosto", su trabajo era mantener al espectador en constante estado de atención para no perderlos entre acto y acto. Esta pareja a través de la narrativa de una historia, desafían la gravedad realizando actos acrobáticos y al mismo tiempo divertidos. Este dúo posee ciertas características, por ejemplo, el Augusto es lo más parecido a un niño con mucha imaginación, travieso e inteligente, mientras que el Clown interpreta el rol de un "adulto", quien muestra su posición de mando regañando y molestando a Augusto.

Los maquillajes de cada personaje se reflejan como un aspecto más de su personalidad, mientras que el Clown posee una cara blanca y pulcra que muestra pureza y seriedad, el maquillaje del Augusto posee una boca enorme para exponer todas sus emociones en constante cambio y unos ojos marcados para estar alerta de todo lo que pasa alrededor.

Y así, en los siglos XIX y XX, la estética del circo cambia, cada artista se representa a sí mismo y no tiene personajes, cada uno debe realizar su acto y alcanzar la máxima perfección posible dentro de sí mismos, a diferencia del clown que busca todo lo contrario.

## **2.5 Evolución del Clown.**

El clown ha existido en todas y cada una de las referencias más remotas de la historia. Las etapas por las que ha ido pasando este tipo de espectáculo hasta en lo que hoy se hace bajo las carpas, no han hecho otra cosa que ir corrigiendo y lustrando la calidad de las actuaciones de estos. El payaso, empezó como figura de relleno, como figura de segunda categoría, y pasó de señuelo de entretenimiento a ser ente esencial de la razón circense. “Clown procede de colonus y clod, que significaban patán” (Von Barloewen, 2010, p.39). Parece que los primeros payasos de circo utilizaban grotescas vestiduras de la vida y que provocan parodias por medios simples, con el fin de arrancar el regocijo evidente de los espectadores. La cabriola y el volatín, el salto y la acrobacia. Todavía hoy existen escuelas de payasos mudos o charlatanes, según la tradición exigida por determinados públicos. Del grotesco ropaje del augusto al vestuario más elegante del clown, reina un abismo, aunque existen payasos que actúan en solitario y que utilizan un atuendo difícil de encajar en cualquiera de estas dos facetas. De cualquier modo, el clown (como en el caso de Richard, en Inglaterra) es el gracioso que las casas reales antiguas y modernas prefieren para sus fiestas.

## **2.6 Referentes del Clown.**

Para el año de 1826 esta modalidad de diálogo entre el clown y el augusto se populariza y toma fuerza. Se dice que el Clown más completo de la historia, por la elegancia de su humor fue Antonet, aunque hay quienes aseguran que es Tony Grice, payaso anglosajón que se hizo célebre en Barcelona por sus acrobacias sobre elefantes, y que, al expirar, en 1897, dejó a su hijo Tony Grice II el legado de sus dotes histriónicos. Antonet, como decíamos, antes de ser clown, fue augusto. Por eso, no es de extrañar que entrenara como tal a quien formaría, a su lado, una de las parejas más afamadas y respetadas en el mundo de los payasos, Grock. Grock era un payaso, músico, acróbata y contorsionista suizo, que conoció a Antonet en Sudamérica. Ambos actuaron algún tiempo como augusto y clown respectivamente, pero luego se separaron, al parecer por diferencias, ya que, como tanto se ha dicho, Antonet era bastante temperamental, hecho por el cual se vio obligado a cambiar

de pareja en varias ocasiones. Se atribuye a John y William Grice la institucionalización de la música en las presentaciones de payaso, a tal punto que se ha sostenido que, la o el payaso que no interprete algún instrumento, no es payaso. Fueron también famosos por sus farsas y números musicales Aurol, Medrano y Pujol. Nablett, de nacionalidad francesa, popularizó el género del transformismo, consistente en la imitación de personajes de la actualidad. Los hermanos Díaz presentaban un número en el que el clown golpeaba un muñeco. Luego el augusto hacía lo propio hasta destrozarlo y se ponía las vestiduras del muñeco. Entonces el clown golpeaba al augusto vestido de muñeco con lo que en una ocasión le tumbó los dientes accidentalmente. En adelante Emilio Díaz, el augusto, hubo de seguir usando dientes postizos y, como si fuera poco, en otra ocasión su hermano le partió un labio al arrojarle un pastel con mucha fuerza. En aquel país también se hicieron célebres los Rico y Alex, que fueron invitados para actuar ante el rey Víctor Manuel de Italia, los Carpi, los Tonitoff, Pompopf y Thedy, y sus vástagos Zampabollos y Nabucodonosorcito. Chicharito y Guerrita fueron augustos de Soiree, cuya especialidad consistía en ridiculizar las acrobacias de los expertos.

## 2.7 Características del clown.

- El clown se comunica directamente con el espectador, rompiendo la cuarta pared (pared imaginaria que se crea entre público y actor).
- Se expresa con sus emociones y sensaciones a través de su cuerpo, esto hace que al interpretar el clown se utilice la comunicación no verbal, un lenguaje universal, que trasciende idiomas, culturas y generaciones, se vuelve un lenguaje totalmente inclusivo.
- Se ríe de sí mismo, de sus defectos, fracasos y torpeza. Es sincero y franco, la risa que proviene de lo más profundo de su ser, es lograda gracias al trabajo previo y constante de observarse a sí mismo, aceptando la posibilidad del error e incorporándose como un juego y aprendizaje en el quehacer artístico.
- A través de sus fracasos logra convertirse en un ser muy real y así mismo provocar que el público se sienta identificado y capaz de equivocarse, también utilizando la risa como método de sanación.

- La nariz del clown es la máscara más pequeña del mundo, pero a diferencia de otras su función no es ocultar, sino proteger y brindar un refugio para que la o el artista se pueda mostrar tal y como es.

- Para lograr interpretar un clown se debe tener manejo de técnicas como relajación, meditación, desapego con el pasado, desbloqueo corporal y emocional, para así poder ser honesto y transmitir esto mismo a los demás. (Sologuren, 2010)

## 2.8 El clown y la mujer.

La figura del clown femenino o payasa, en la historia del circo (al igual que en el teatro y la mayoría de las artes en sí), recién se puede apreciar a mediados del siglo XIX, con la aparición de Amelia Butler que fue una reconocida clown femenina de Estados Unidos, destacada por su espectáculo “Nixon’s Great American Circus an Kemp’s Mammoth English Circus”. Luego ya en la década de los 60 y 70 con su intervención feminista la payasa se hará más presente en el mundo circense y para la década de los 80 con la profesionalización de este oficio aún más. De estos años saldrán las más reconocidas payasas como Annie Fratellini (Francia), Gardi Hutter (Suiza), Pepa Plana y Virginia Imaz (Catalunya, País Vasco, España), Angela de Castro (Brasil) y Laura Herts y Hillary Chaplain (EUA), entre otras. (Téllez, 2019).

En la actualidad la cantidad de exponentes del clown femenino, ha crecido innumerablemente. Con la revolución feminista las mujeres han decidido apoderarse cada vez más de este oficio, haciéndose así un hueco dentro del mundo circense y como dijimos antes, también en las otras artes. En los últimos años la mujer ha ocupado un lugar en el oficio del clown que se le había negado por mucho tiempo, y con la seguridad y determinación que ésta ha ganado, las convocatorias feministas de clown son cada vez más frecuentes. Una de nuestras integrantes Valeria Fernández, es partícipe de la compañía “Payasas Revueltas”, en la que un grupo de dieciséis mujeres se reúnen para aprender técnicas clowns, hablar sobre el rol de la mujer payasa, crear rutinas, y jugar, entre otras cosas. Últimamente la compañía ha utilizado las calles y han asistido a marchas que se han desplegado en Santiago para realizar sus intervenciones, convocando e invitando a otras mujeres a ser partícipes de esto.

### 3. Capítulo II: La comunidad y lo comunitario

#### 3.1 ¿Qué es comunidad?

1. Conjunto de personas que viven juntas bajo ciertas reglas o que tienen los mismos intereses.
2. Grupo social del que forma parte una persona.

Una comunidad es un conjunto de individuos, ya sea humano o animal, que tienen en común diversos elementos, como el territorio que habitan, las tareas, los valores, los roles, el idioma o la religión.

También suele ocurrir que las personas se agrupen entre sí por tener un mismo objetivo que alcanzar y se caracterizan por conformarse de manera espontánea y no de forma voluntaria, como ocurre con las sociedades.

Una comunidad, en ecología, refiere al conjunto de seres vivos que habitan un determinado hábitat. Un ejemplo sería la comunidad de una meseta, que está compuesta por todos aquellos hongos, plantas, animales y bacterias que se desarrollan allí.

Las comunidades pueden conformarse en torno a distintos elementos en común, que son los que conforma la identidad de la misma, es por esto que se puede hablar de varios tipos de comunidades.

Sin embargo, no existe una noción clara del concepto y no ha logrado ser definida de manera única y definitiva, encontrándonos con un sin número de definiciones en la literatura. De todas maneras, describiremos alguna de las definiciones más utilizadas que nos puedan servir de referencia para abordar esta investigación

Las características que poseen las comunidades son:

- Convivencia. La convivencia de sus miembros en una misma zona geográfica

delimitada.

- Lenguaje. El lenguaje en común, que permite el entendimiento.

- **Cultura.** Es decir, los miembros comparten los mismos valores comunales (las estipulaciones que demarcan lo que es permitido y lo que no lo es dentro de la comunidad), las mismas costumbres, una misma visión del mundo y una educación estable que transmita de generación en generación todo ello. (Raffino, 2019)

### **3.2 El sentido de comunidad.**

De acuerdo a las características definidas por McMillan y Chavis, los relatos nos mostrarían la existencia de un sentido de comunidad. Si revisamos la definición de McMillan o Chavis (1986), que dice que el sentido de comunidad sería el sentimiento de pertenecer a la comunidad, de que son importantes los unos a los otros y la confianza de que las necesidades de cada miembro serán atendidas debido al compromiso de estar juntos. A través de los relatos, vemos que este sentimiento estaría presente. Se observa la presencia de un compromiso de que si necesita, la vecindad, la comunidad va a estar ahí para apoyar, y contener y esto sería recíproco para cada persona que se considera como parte de la comunidad. Si observamos, los entrevistados llevan mucho tiempo viviendo en sus respectivos vecindarios, por lo que se sienten identificados con su entorno, se sienten parte de, se sienten importantes para el lugar, lo que le da más peso al compromiso y al deber de estar con el otro, lo que sería una especie de acuerdo tácito de ayuda mutua tanto material o financiero como afectivo por ser miembros de la comunidad. El hecho de estar o por lo menos, de sentirse comprometidos a estar para el otro al momento de la necesidad, nos muestra la unidad, el grado de compromiso y algún grado de cohesión que los sujetos tienen con su comunidad a pesar de su situación de vulnerabilidad. Vemos entonces, que están presentes los cuatro elementos descritos por McMillan y Chavis. Vemos la integración y la satisfacción de necesidades, expresada primordialmente en la colaboración material y afectiva en momentos de dificultad. La conexión emocional compartida observada en el cariño por barrio y en la complicidad al recordar eventos del pasado.

### **3.3 La comunidad en la actualidad.**

En nuestra Sociedad cada día más urbanizada y tecnologizada, la comunidad estaría cambiando y las personas estarían tendiendo más hacia la intimidad de sus hogares, por lo que los espacios e instancias comunes serían cada vez menos, existiendo menos comunidad en aquellos espacios que habitamos, convirtiéndonos en seres solitarios e individualistas, con menos herramientas para comunicarnos y expresar aquello que sentimos o queremos decir. Daniel Quiroz plantea que existiría un paulatino y sistemático deterioro de la vida comunitaria donde habría una tendencia al aislamiento, replicándose cada día más hacia la vida privada, estableciendo de esta manera, un mínimo contacto con los vecinos, incluso evitándose. La estrategia de “cada uno se las arregla como puede”, aparecería como una estrategia adaptativa al entorno cada día más incierto e inseguro. Entonces vemos que estaría presente el temor, la desconfianza y la inseguridad donde los otros aparecen como extraños, muchas veces hasta los propios miembros de las respectivas comunidades, a quienes es mejor evitar. La presencia de las características básicas de la comunidad, nos muestran que está presente, aun cuando no sea percibida como tal. Esto podría deberse a que dado el deterioro que podría estar ocurriendo al interior de las familias, la cual se proyectará en las relaciones que se establecen con los otros miembros de la comunidad, generan una situación de debilitamiento de la misma, por lo que a sus miembros les costaría percibir como presente. Además, la tendencia al aislamiento y la escasa influencia en las decisiones de su entorno, provoca que haya menos preocupación y un dejar de lado el espacio y el entorno común, disminuyendo así la vida en comunidad

### **3.4 ¿Qué entendemos por comunitario?**

Existen muchas áreas desde las que se puede definir el concepto de “comunitario”, pero para esta investigación creemos que las más pertinentes son la definición desde el trabajo social comunitario y el teatro comunitario.

Lo “comunitario” dentro del trabajo social está directamente ligado a la intervención de una comunidad con el fin de ayudar a satisfacer ciertas necesidades básicas sociales, ya sea, como individuo o como grupo.



Cuando hablamos de teatro comunitario, podemos referirnos a comunitario desde el lado más puro de la humanidad, en donde se unen todas sus partes para enriquecerlas, desde la persona y su individualidad siempre para un otro(a), con el fin de generar conciencia colectiva y horizontalidad entre los integrantes de un determinado grupo.

### 3.5 Teatro comunitario.

*“Si todo ser humano se convirtiese en una potencialidad creativa, no se permitiría seguramente, este mundo absurdo en el que vivimos”  
Ricardo Talento*

Hay que saber desde un inicio que, el teatro comunitario se presenta por el querer reunirse entre un grupo de personas de una región, barrio o población, con el fin de realizar el arte de la comunicación y creación entre ellas, y culminar en el mismo teatro. “Es un tipo de manifestación y expresión artística que parte de que el arte es un derecho de todos, como la salud, el alimento y la educación, debe estar entre sus prioridades.” (Bidegain, 2011, pág. 33). Se plantea que el teatro comunitario nace de la comunidad y se dirige a la comunidad, con el fin de que cada integrante logre desarrollarse como ser creativo(a) y pensante. De alguna manera, esta actividad invita al desarrollo social, ya que detrás de esto no hay motivos monetarios, ni mucho menos de reconocimiento, es algo que se realiza por un bien hacia el grupo, de tal forma que si no se hace con afecto, no se lograría.

En el quehacer del teatro comunitario, sus integrantes desarrollará distintas habilidades artísticas, en medida que se propongan espacios de juego, entrenamientos físico/vocales, coreografías, y así otras cosas, logrando que cada individuo tenga un aprendizaje único y a su debido tiempo, repercutiendo también en su entorno.

Es importante destacar que la forma más verdadera de hacer teatro comunitario, es reunirse, y crear la comunidad, quizás sin forzar a una comunidad ya creada a realizar teatro, ya que este, como ya se ha mencionado, es una actividad que nace de un impulso creador para el desarrollo de sus integrantes. La palabra clave es colectividad, ya que

para su realización hay que trabajar siempre con un otro(a) de manera horizontal, siempre se necesitará la ayuda que vendrán de los(as) mismos integrantes, en donde cada una(o) estará aportando desde su individualidad, logrando una gran composición colectiva, enriqueciéndose los unos a los otros. Los grupos pueden ser muy numerosos, ya que la entrada a participar es para quien quiera estar dentro, dando paso a distintas edades, etnias, religiones, estratos económicos, etc. haciendo que esta masa de gente sea muy variada, y con un gran intercambio de experiencias, brindando así distintas miradas al momento de la creación. Es por eso que hay que sacar provecho de los recursos humanos y potencialidades que existan. *“La gracia radica en lo interesante que cada vecino trae consigo para potenciarlo creativamente y que, muchas veces, la persona misma desconoce hasta que lo descubre en estos procesos de trabajo” (Bidegain, 2011, pág. 38).* Generar una comunidad teatral se convierte en un espacio de reconstrucción social. Una característica que define también a estos grupos es su territorialidad. El teatro comunitario, como lo plantea Marcela Bidegain, sucede en personas, por ejemplo su barrio el hacer uso de espacios públicos como la calle, parques, plazas, con el fin de que el barrio se vuelva habitable, creando un ambiente de vitalidad, y movimiento.

#### **4. Capítulo III: Un acercamiento al clown comunitario por Latinoamérica.**

##### **4.1 Algunas diferencias entre el Clown de espectáculo y el Clown comunitario**

Se habla de Clown Comunitario siempre haciendo la distinción con el clown de espectáculo, podríamos decir que todo clown que sea comunitario es para y con la comunidad (ya sea comunidad infantil, indígena, comunidad vecinal, hospitalaria, etc.) En cambio el clown de espectáculo va dirigido hacia un público, delimitando el espacio que hay entre ellos (clowns) y el espacio que ocupa el espectador. Aunque no sea siempre recurrente el uso del escenario, siempre se podrá ver la distinción entre el clown de espectáculo y el público. Mientras que el clown comunitario trabaja con y para la gente por un mismo fin.

El clown de espectáculo o escénico tiene como fin contar una historia, entretener con ella y en algunos casos dejar un mensaje al público. El espectador en este caso, no tiene mayor contacto con el clown que el de observar, (también es cierto que el público puede crear una reflexión a partir de lo visto). En cambio lo que ocurre con el trabajo del clown comunitario es que el grupo al que está dirigido crea un vínculo con el clown de inmediato, ya que este se encarga de intervenir personalmente con ellos, ya sea mediante una conversación, mediante la entrega de conocimientos y técnicas o simplemente sacando a las personas de su cotidianidad incitándolas al juego. Haciendo de esta forma que la comunidad pueda hacer también su propio aporte para crear algo en conjunto.

En el clown de espectáculo, el clown trabaja con otros clowns o artistas (actores, músicos, cantantes, etc.) para crear una obra o número artístico. En el clown comunitario se trabaja con todo tipo de personas sin discriminar su edad, sexo o etnia. Lo que busca el clown comunitario es crear algo en conjunto a un grupo de personas, enseñándoles así distintas técnicas para que ellos mismos puedan crear según sus biografías, conocimientos y/o distintas habilidades que puedan tener.

## 4.2 ¿Qué entendemos por clown comunitario?

Cuando se habla de Clown Comunitario, hay que tener en cuenta que este nace de distintas disciplinas y lugares, donde comienza a tener forma y sentido. No hay una concepción definida de lo que podría ser, sino más bien de su propósito y aporte. Es así como se reúnen distintas entrevistas a expertos y exponentes, para teorizar sobre este aspecto. Primero, hay que entender que el clown comunitario es una herramienta que se apoya en una técnica teatral y que cumple una labor social.

Lo comunitario dentro del clown nace desde distintas fuentes y/o disciplinas, puesto que el clown por sí mismo, abarca muchas áreas artísticas y sociales tales como el Trabajo Comunitario, Circo Social, Teatro Comunitario, coincidiendo todas en un objetivo, que es la intervención positiva del cómo trabajamos con nosotras(os) mismas(os) y con otras(os). Todas estas técnicas ayudan de forma social y afectiva, pero a diferencia de las demás, el Clown Comunitario tiene la capacidad de sacarnos de la máquina sistemática en la que vivimos, porque nos extrae de ella haciéndonos mirar desde otros ojos, una perspectiva mayormente liviana, con la capacidad de dilucidar los problemas, aceptar el fracaso como una lección y no como un error, para poder hacerle frente con otra cara, desde otros puntos de vista, con otro ánimo, desarrollando el pensamiento crítico, fuera de la velocidad que propone la espontaneidad de ésta era, y respetando los respectivos procesos individuales. “Con el Clown Comunitario no necesariamente tengo que hacer reír, puedo ir a conversar, a pintar, es brindar un momento, un vínculo, una mirada, un abrazo”. (C. Gajardo, comunicación personal, 22 de junio de 2019)

Lo comunitario en el arte puede verse de distintas maneras, como explica Wilfredo Rosas, el concepto “comunitario” es algo que puede tener muchas definiciones.

“...dentro del punto de vista social y más bien ideológico actual, en Latinoamérica hay mucho de ideología, considerando lo comunitario como lo poblacional, lo popular y lo barrial, asociando lo comunitario a los sectores de más bajos recursos, entendiendo primero varias bases de la comunidad como objetivos comunes, territorio en común, valores culturales comunes y un tiempo de permanencia...”

Entonces podríamos decir que el Clown Comunitario posee un sin fin de usos o territorios en los que puede ser aplicado y que su faceta "comunitaria" estaría relacionada directamente con el efecto que puede producir en un grupo humano sin importar el lugar.

“...Entonces desde ahí ya entro a cuestionar el teatro comunitario o como se le llame, (en Colombia lo llaman teatro popular, en general este tipo de teatro es de pueblos pequeños o comunidades indígenas), tomando esta excepción sería el que trabaja dentro de una comunidad, pero ahí tendríamos que partir del teatro antes de irnos al clown. El teatro comunitario que yo experimenté en Argentina fue de ver una obra en el barrio la Boca en Buenos Aires, y luego ver que son los mismos vecinos que llevan a sus hijos y ellos siguen manteniendo la misma obra, se juntan, tiene un catalizador externo, alguien que sabe de teatro, un director que entrena a las personas con algunas técnicas teatrales pero sigue siendo la misma comunidad la que mantiene dicha tradición en pie...” (W. Rosas. comunicación personal, 10 de julio de 2019)

Siguiendo esta misma idea de lo “comunitario” dentro del teatro, al llevarlo al clown podemos encontrar la primera diferencia, y es que en el teatro comunitario el actor/director funciona como un agente externo que lleva herramientas relacionadas directamente con el teatro hacia una comunidad y así esta, tal vez, pueda generar su propia instancia de crecimiento a través del arte, pero partiendo desde un entendimiento teórico de este, sin embargo el clown ejerce una acción un poco más profunda, puesto que a pesar de que funciona como un agente externo que lleva herramientas, este establece un viaje o vínculo más sensible, las herramientas que se entregan son percibidas por la comunidad desde lo emocional, sin embargo, al igual que en el teatro comunitario, se utilizan las ideologías y tradiciones de las distintas comunidades, (entendiendo que estas pueden ser también determinadas por espacios físicos, ideológicos, étnicos, etc.) Pero independiente de qué tipo de comunidad sea a la que el clown (o actor) se está dirigiendo, cualquier resultado que se pueda obtener, va a ser fruto de lo que contribuyó el grupo, haciendo presente sus costumbres, creencias y problemáticas

Y con esto nace la siguiente pregunta, ¿Por qué el vínculo que se genera entre el clown y la comunidad pareciera ser más profundo? Para responder esta pregunta recurrimos a la entrevista de Wilfredo:

“La relación con el público es mas de honestidad, complicidad, identificación, cuestionamiento y desafío. En la identificación, no le pasa a todo el mundo, es muy curioso, porque en general tendemos a identificarnos con el clown mismo, como un símbolo de transgresión, de no cumpliendo de normas, de la torpeza pura y en general los niños son los primeros que se identifican con el clown porque están en esa época aprendizaje, transgresión y de embarrarla, en cambio los adultos, lo ven con ánimo más crítico, la mayoría por lo menos...” (W. Rosas. comunicación personal, 10 de julio de 2019)

Entonces podemos decir que el vínculo es más profundo porque el público se conecta de una manera más emocional, al sentirse identificados con este ser tan honesto y tan cercano, que comete errores, que es imperfecto y rebelde, en donde se identifican e identifican a otros, como si el clown fuera todo lo “no permitido”, pero expresado de una manera pura, como si de un niño se tratara. El clown logra transportar al público que participa y se vuelve cómplice (o no), y lo enjuicia de buena o mala manera, como lo harían con ellos mismos, esto genera esa especie de “vínculo”, que según Wilfredo se convierte en una relación terapéutica.

“La relación con el público es terapéutico curiosamente, porque es donde recalco a veces a mis alumnos, ustedes son los amos del escenario, usted es el mago, usted hace que la gente llore, grite, se emocione, es una tremenda magia que hace; es mago, es el sacerdote del ritual, pero también tiene que asumir que es un sacrificio, es el cordero al que van a matar ahí y usted también se está matando. Entonces mire el tremendo poder que tiene. En ese sentido es ese símbolo que también cuestiona y dialoga con el espectador. Es terapéutico porque permite darme cuenta que ese ser poderoso se equivoca, la embarra, entonces yo también puedo

equivocarme también puedo ser torpe.” (W. Rosas. comunicación personal, 10 de julio de 2019)

Y es ahí en donde podemos percibir la particular relación que existe entre la comunidad y el clown (sujeto) dentro del Clown Comunitario, pues el clown (sujeto) se convierte en un participante activo y en un facilitador, para la comunidad, rompiendo así la barrera entre “el público” y “el artista”.

#### 4.3 ¿Cuál es el enfoque del clown comunitario?

Según las entrevistas que hemos recopilado y nuestros análisis, el enfoque del Clown Comunitario está centrado en que el individuo de la comunidad aprenda herramientas que potencien sus capacidades de espíritu lúdico, de complicidad, creatividad, solidaridad, espontaneidad, soltura y fluidez para motivar a que este se vuelva un agente activo dentro de su comunidad, gracias a la labor social que ejerce el clown.

Entonces, en esta instancia, el Clown (sujeto) cumple un rol de facilitador, dejando de ser el objeto de atención principal, deja de ser el foco de atención para convertirse en uno más de la comunidad, este no busca un resultado artístico ni crear artistas, sino que a través del juego y la exploración, poder ser más cercano a cada persona que integre la comunidad donde se realicen las actividades, para conocer bien a quienes lo hacen y a quienes lo reciben y así poder entregar los conocimientos y herramientas necesarias según la biografía, objetivos comunes, territorio en común, valores culturales comunes y un tiempo de permanencia. La comunidad pasa a ser parte del hecho teatral y deja de ser espectador.

...dejar el ego de lado, dejar el artista como objeto principal para poder acompañar a un otro u otra, yo creo que ese el mayor enfoque del clown comunitario, y hacerlo desde el amor, no solo por cumplir, no solo porque me dijeron vamos hacer clown comunitario, sino que hacerlo porque quiero hacerlo, desde el amor, por entregar, porque a diferencia de un clown de espectáculo, este es el centro de atención, en cambio en el clown

comunitario es otro el centro de atención...” (C. Gajardo, comunicación personal, 22 de junio de 2019)

El enfoque del clown comunitario, como se ha dicho en la entrevista a Carla Gajardo, no tiene el fin de ayudar a alguien en su debilidad, si no que va mucho más allá de eso, comienza en el acompañar, es el recepcionar a personas, crear vínculos y poder generar un cambio en la percepción de su cotidianidad, el (la) clown en este caso, es el encargado(a) de brindar sensibilidad a las personas, es la (el) que da paso a una nueva forma de relacionarse, estableciendo algunas fortalezas y conductas que pueden ser sostenidas por el individuo a través del humor.

“En la medida que se es más capaz de reírse de uno mismo, más capaz se es de soportar el sistema, o la situación social en la que se vive, y ahí entendí también que esta disciplina proveniente del circo, tiene una parte que es la artística, donde está su motor y otra lo social, tomando como instrumento, como herramienta para el trabajo de la sociedad.” (Bartolomé Díaz, comunicación personal, 15 de Julio de 2019)

Entonces podríamos decir que el enfoque del clown comunitario no es realizar una terapia, pero la experiencia de mostrarse vulnerable, de aceptar el fracaso, de transgredir la expresión adulta de las emociones, y de permitirnos atravesar nuestro sentido del ridículo, es algo inevitablemente terapéutico y liberador.

Se busca fomentar el autoconocimiento de cada individuo del grupo para que por consecuencia mejore la calidad de la comunicación y así fortalecer la comunidad utilizando el clown como herramienta.

#### **4.4 ¿Cuál es aporte del Clown Comunitario?**

En primera parte, se debe exponer la realidad social que está presente en cada individuo, el porqué del actuar de las personas, cómo el modelo neoliberal repercute en cada persona, haciendo que estas hagan según una maquinaria externa, creando individuos desde su más mínima significancia, haciendo del egoísmo un protagonista indudablemente en cada uno(a). Para este sistema es importante que todas y todos



sean un agente funcional y productivo, privándoles de tiempo para las relaciones intra e interpersonales.

Como se menciona en la ponencia de Cory Duarte Hidalgo en el 2017, la comunidad:

“... es representada como un lugar anhelado, en el que se produce la verdadera sociabilidad, un espacio en donde las personas se encuentran reconciliadas con el sentimiento humano, en contraposición a la sociedad, instancia en la cual los hombres carecerían de humanidad y libertad”. (Duarte, 2017, p.4)

La contribución del clown comunitario no está dirigida a crear artistas, sino que en primera parte visualiza a la comunidad para lograr identificar sus necesidades, y que la misma comunidad logre dilucidarlas. Su aporte radica en el reensamble de la comunidad a través de la reconfiguración del propio ser individual. Si miramos al clown por sí solo, ya podemos decir que en él está presente la resiliencia, el saber llevar un problema de manera positiva, y que este se convierta en una oportunidad de crecimiento en la vida de un individuo. Entonces en el Clown Comunitario hay muchos otros factores que tienen que ver con la persona y su comunidad, que tienen como fin modificarlas, de tal manera que entre ellos mismos(as) puedan construir otra forma de relacionarse.

## **5. Capítulo IV: Lo socioeducativo y el Clown Comunitario, herramientas para la transformación social.**

### **5.1 Lo socioeducativo.**

Primero para entender la relación de estos conceptos tenemos que saber que significa el término socioeducativo. Según la RAE es “Pertenciente o relativo a la educación” y como segunda definición “que educa o sirve para educar”.

Una enseñanza socioeducativa o intervención socioeducativa (ISE) se denomina a un tipo de enseñanza que quiebra con la modalidad tradicional, en donde el profesor o facilitador (clown en este caso), se dirige al receptor de manera horizontal y no vertical. Esto quiere decir que la manera de entregar el conocimiento se hace desde un lugar mucho más integral, ya que la principal función de este tipo de enseñanza es que sea incluyente, ambos, emisor y receptor, estarán en disposición de aprender con el otro. El que realiza el ISE, busca acomodarse y entender la realidad de sus receptores, no llega desde un lugar distante como ocurre en los años de aprendizaje que uno obtiene en colegios u otros establecimientos. La enseñanza socioeducativa está principalmente ligada a adultos mayores, a comunidades vecinales, comunidades de niños indígenas, entre otras de este estilo, en donde lo que se busca lograr es que las comunidades puedan reforzarse entre sí, entregando herramientas metodológicas y haciendo actividades con ellas en donde las personas aprendan a conocerse a sí mismas para así poder conocer al resto de su comunidad. (Gómez y Alatorre, 2014)

#### **5.1.1 ¿De qué forma podemos relacionar el ISE con el clown comunitario?**

Como sabemos existen muchos tipos de clown y uno de ellos es el clown socioeducativo, que su término como tal, es más conocido y utilizado en España (de ahí los estudios de este fenómeno). Lo que busca y propone este clown es la entrega de valores, el estudio del autoconocimiento, la búsqueda del respeto y tolerancia, a trabajar la empatía y solidaridad, a indagar en temas no tan frecuentes como el cuidado con el medio ambiente, a desarrollar la escucha, y muchas cosas mas. Todo esto siempre en el marco de que va dirigido a un aprendizaje en comunidad, un aprendizaje que es para y con el otro.

Y como medio para lograr un buen resultado, el clown socioeducativo realizará juegos metodológicos para un mejor aprendizaje y entendimiento

## 5.2 El juego como método de aprendizaje: Aprender con el Clown

Uno de los elementos más importantes en el momento de utilizar el clown como método de aprendizaje socioeducativo para la comunidad, es a través de los juegos porque, sin duda, el juego permite a las personas desarrollar su creatividad, alegría, placer, imaginación, humor, su parte lúdica y libre.

La palabra juego, se refiere a la “actividad no impuesta de orden físico o mental, que no busca un fin utilitario y a la que uno se entrega para divertirse y aprender al mismo tiempo”. Teniendo esto en cuenta, en un mundo cada vez más especializado, más complejo, más cambiante y más inestable, el juego puede ser un valor para expresar las propias capacidades y aprender otras; para conectar con nuestras emociones, reconocerlas y aceptarlas, para vivir de forma alternativa, favorecedora, enriquecedora y significativa., aprendiendo a conocer el propio entorno, a sí mismo, y al otro. Por eso, el juego es tan necesario para conectar con nuestro lado clown puesto que, a través de él, aumenta nuestra capacidad de ilusionarnos y de implicarnos, liberando la imaginación para explorar nuevos caminos, sensaciones fuera de todo lo establecido en nuestro diario vivir.

El juego en la infancia es la forma más natural y feliz de conocer la realidad y de dialogar con ella. En la actividad lúdica, el aprendizaje se une al placer del momento, del presente. Cuando maduramos, es importante recuperar este valor del juego para transmitir desde la vivencia y el gozo, desde la imaginación y el grupo, desde la risa y los retos, desde la implicación, porque cuando jugamos nos implicamos globalmente. Se convierte en una manera universal de compartir con el otro.

El juego puede servirnos como laboratorio para experimentar y explorar sobre la vida misma. El juego crea reglas y necesidad de ajustarse a ellas con el objeto de avanzar y hacer frente a las trabas que vengan, impulsa el espíritu creativo hacia la búsqueda de soluciones y activa la imaginación, aumentando en riqueza y variedad la experiencia acumulada. Y esto es así en los niños, niñas y también adultos(as).

Desde nuestro planteamiento pedagógico, jugar significa comprometerse con el hacer, pero teniendo en cuenta el divertirse y relajarse. Jugar permite el conocimiento de uno mismo y de los demás y disfrutar con lo que se hace. Jugar abre las puertas a la escucha y a la empatía. Así pues, apostamos por el juego porque:

- Divierte y libera a las personas adultas de los tapujos impuestos de una manera interesante, estimulante y novedosa.
- Da valor al grupo y al otro, permitiendo una participación activa mental y física.
- Permite potenciar la expresividad y las capacidades, y permite el error sin grandes consecuencias.
- Hace investigar, experimentar y comprometerse con diferentes puntos de vista.
- Ayuda a compartir en comunidad, convivir y conocer sus necesidades e intereses.

Los juegos son herramientas de la alegría y la alegría, además de tener valor por sí misma, es una herramienta de la libertad, desarrollo personal y social. Apostar por el juego cooperativo y expansivo desde el clown, supone apostar por una poderosa herramienta de autoconocimiento y transformación porque, a través del juego, conseguimos:

- Autonomía: se estimula la capacidad de decisión y la independencia psicológica.
- Libertad: aumenta la capacidad de elección, de participar y de tomar iniciativas.
- Actividad: estimula la participación y la implicación en el proceso formativo.
- Vivencialidad: aprendizaje significativo, aprender haciendo y experimentando.
- Ludismo: se disfruta de la actividad y de lo que provoca.
- Individualidad: desarrollo de las características personales, de las peculiaridades y singularidades.
- Comunitariedad: estar juntos(as) en el proceso de resolver, avanzar y llegar.
- Desarrollo de la formación integral: activación de formas alternativas para abordar el mundo.

## 6. Conclusiones.

Para finalizar podemos concluir que en nuestro proceso investigativo adquirimos varios conocimientos sobre la técnica clown, su historia, su evolución a través del tiempo, las distintas facetas y labores que puede cumplir, su estrecha relación con las emociones humanas y todo lo que respecta específicamente sobre la labor del clown comunitario como tal, sin embargo ahora podemos afirmar que es un tema que queda inconcluso, y no solo por el poco material a nivel nacional que hay sobre el tema, sino que también por haber tenido un proceso bastante interrumpido a causa de un suceso que se convirtió en algo más importante que cualquier investigación: El estallido social que comenzó el 18 de octubre del 2019. Si bien, como investigadoras pudimos ver con nuestros propios ojos el fenómeno de "comunidad" en la población chilena, como nunca lo habíamos visto antes, el resultado que teníamos que volcar en nuestro trabajo investigativo, era demasiado extenso para un tiempo tan acotado (un mes después del estallido), todo aconteció demasiado rápido para algo que toma tiempo como es "un proceso de cambio en la sociedad". Un cambio que intentamos realizar al interactuar con la gente en las calles, marchas, manifestaciones, etc. Siempre tratando de facilitar esas herramientas de comunicación que solo el clown comunitario logra transmitir a las personas y ejerciendo el rol de Clown/Actriz y al mismo tiempo de investigadoras. Porque a pesar de ser algo, podíamos estudiar de manera teórica, es inevitable e indispensable llevarlo a la práctica, puesto que, al tratarse de algo tan lúdico como el clown, nosotras quisimos llevarlo a nuestros cuerpos y ejercer su labor, esta fue nuestra única alternativa, ya que, al no poder tener un objeto de estudio en específico en donde pudiéramos hacer un seguimiento y ver esos "cambios" en las personas, tuvimos que abordar la investigación con nuestras propias experiencias y percepciones, ejerciendo el clown comunitario a nuestra manera.

## 7. Referencias.

- Von Barloewen, 2010. *CLOWNS. Una figura arquetípica.*
- Raffino, 2019. *Comunidad.* Recuperado de <https://concepto.de/>
- Téllez (2019) *Payasas Feministas. Revista Con La A.* Recuperado de <https://conlaa.com/>
- López y Guarnizo, 2009. *Historia del Payaso.*
- Sologuren (2010) *Características del Clown.* Recuperado de <http://clowncursos.blogspot.com/>
- Bidegain, 2011. *Teatro Comunitario, Resistencia y Transformación social.*
- Aprende en línea (2015) *Proyecto de Investigación: La Pertinencia Artística y Social del Clown en Colombia.* Recuperado de <http://aprendeonline.udea.edu.co/>
- Gómez y Alatorre, 2014. *La intervención socioeducativa. Cuando se juega en la cancha del otro.*
- Jara y Prieto, 2014. *El clown es juego y los juegos, juegos son.*
- Aguilera, 2017. *La investigación socio-educativa como proceso de desarrollo personal, profesional y comunitario.*

## 8. Anexos.

### 8.1 Entrevista 1

Entrevistado	Jorge Latorre (Chicle)
Dirección de entrevista	Valeria Fernández y Arlette Paris
Técnica	Entrevista semiestructurada
Lugar Fecha	Universidad UNIACC sede sur 4 de Junio de 2019

#### - ¿Cómo llegaste al clown?

Yo llegué por sorpresa, estaba estudiando biología, un bachillerato en biología humana y a mitad del bachillerato alguien me dijo: *Mira! van a abrir un curso de improvisación teatral*, ahí fue que descubrí este mundo de juegos, de conexión, de arriesgarse y de jugar. A un año de comenzar los talleres por mi cuenta estaba tomando una clase que era sobre el ciclo de vida, donde nos decían que teníamos que hacer tres visitas comunitarias y esas tres visitas las hice en dos lugares de ancianos y una de chicos con espina bífida. Había un hospital pediátrico cercano a mi casa y dije: *me gustaría ser voluntario*, empecé primero con ropa colorida o con sombrero. Por casualidad fui a un viaje a florida, puerto rico y fui al museo de los Ringling Brothers, de los hermanos de circo, ahí vi una nariz de payaso y dije: *mmm... ¿y si la experimento o la comienzo a usar en el hospital?* pero al principio yo me juzgaba y me decía: *ah! pero no tengo maquillaje, no he tomado talleres de clown*, porque para mí era totalmente distinto a la improvisación, y no es hasta que regreso y empiezo a experimentar, tomé un taller que era de clown a través de la improvisación y dije: *wow, esto es más honesto, más de juego, no solamente...no es por despreciar a los otros payasos, pero no es pintar carita o hacer jueguito nada más, si no que era conectar y jugar con los niños* y para mí el hospital fue una base y centro de taller para seguir creciendo, porque para mí cada cuarto y cada habitación que había era un nuevo mundo. Entonces ahí aprendí a modelar también mis emociones, que no todo el tiempo la energía está alta, sino que también abajo, y eso fue en el 2011 cuando comencé en el hospital y seguir creciendo en ese mundo, hasta que en el 2014 se me dio mi primera oportunidad

de viajar con otros payasos comunitario a Marruecos y en Marruecos conocí a 30 payasos de distintas partes del mundo y a Patch Adams, fue como un sueño hecho realidad, fue mi primer viaje que dije: *wow no estoy tan lejos de la realidad!*, no era solamente tener habilidades raras como las mías, si no, que era también jugar y conectar con el otro y vi que estábamos todos con esa onda de querer alegrar y llevar amor, alegría, no había competencia ni espacio para el ego, no estábamos en eso, era lindo aprender otras técnicas, otras historias alrededor del mundo. En ese viaje fuimos a hospitales, orfanatos, centros de niños con síndrome de down o con diferentes condiciones, y era bien bonito como tú conectas también en Marruecos, un país donde hablaban francés, inglés o árabe, o sea no hablaban español y entonces conocí a Wendy Ramos de Perú y ella me dijo que ese año yo tenía que ir al festival de Belén, que era un festival que se hacía en Perú también con Patch Adams.

Cuatro o tres años después conocí a mi amiga Carla Gajardo, eso es lindo ahí, porque te encuentras en el festival de Belén, ya eran muchos más payasos, en vez de 30 eran 140 o 130 para ese tiempo, después bajaron a 80 y 60, pero es un festival bien bonito, que vamos a una comunidad de escasos recursos que se llama Belén y es un pueblito bien hermoso donde los niños quieren a los payasos, digo los esperan como si fuera santa claus. Ya me pregunta...

- **Este festival es de clown comunitario...**

Si, clown comunitario en específico, hacemos talleres, impactamos a la comunidad a través de nuestro espectáculos, hacemos teatro, juego con los niños.

- **¿Que hace que sea comunitario?**

El comunitario es como, el impacto comunitario, en mi caso, para mí, creo que es más cuando nosotros vamos con estas ganas de hacer la vocación de trabajo voluntario, de querer dar sin esperar nada a cambio, es cuestión de querer ayudar a esa comunidad sin algún interés monetario o algo así, eso es que yo...lo que encuentro como comunitario, yo empecé en el hospital como voluntario y eso me abrió las puertas a crear un espectáculo que, ahora lo hago como mi trabajo principal, que es el entretenimiento y la comedia, pero para me sigo considerando como un payaso comunitario, porque vivo mucho de estas



experiencias, me hacen crecer, me hacen sentir vivo, el tú llegar a ayudar a comunidades que no tienen la oportunidad a lo mejor ni de pagar un circo o... no tienen el privilegio de recibir diferentes actos, artistas, porque están aislados completamente.

- **Según tus conocimientos ¿a qué área pertenece clown comunitario?**

Lo considero circo social, el circo social es una rama que trata de impactar a las diferentes comunidades a través de diferentes ramas del circo, yo he colaborado con muchos artistas que hacen circo social que más bien son como personas que crean su espacio, sus propias escuelas de circo, para impactar a diferentes comunidades. Nosotros a través del clown comunitario impactamos algunas comunidades pero en diferentes áreas y lo llevamos como ambulante, por eso te podría decir que es circo social y hay muchas compañías a lo largo del mundo.

Yo te iba a decir a qué área pertenece el clown comunitario, y creo que es a la del corazón, el clown es algo que te cambia por completo porque hay muchas cosas que tú puedes hacer en la vida, yo jamás pensé que podía ser payaso, siempre he sido comediante, me gustan los chistes pero en el mismo hospital, en estos viajes he encontrado para mí también una terapia, además de nosotros llevar alegría y risas también es una terapia que me ayuda a ser mejor persona, a ver la vida de una manera distinta, aprender la sencillez del ser humano, de que todos somos iguales sin importar que cada uno es único claro está, yo digo que somos diferentes porque yo nací con una condición que me hace elástico pero le digo que todos somos especiales, todos tenemos la misma oportunidad de andar hacia adelante. No porque yo me estiro o viajo al mundo soy más importante que tú o que otra persona, sino que apoyarnos, yo no soy más importante que tú, hay que tratar de eliminar eso. Yo he aprendido mucho en los barrios de los niños, la sinceridad y la honestidad de ellos es lo que te ayuda a ver otras cosas, tú ves a niños que a lo mejor les dicen te quedan dos meses de vida, y ellos viven cada momento como si fuera el último, aprovechan cada día, y hay muchos que ya no están, que conocí, pero aprendí eso, a valorar cada momento, cada día y vivir en el presente. Vive ahora y arriésgate. La impro, que fue mi base, me ayudó a tumbarme y a vivir este sueño que estoy cumpliendo y sigo aprendiendo y creciendo.

## 8.2 Entrevista 2

Entrevistada	Carla Gajardo
Dirección de entrevista	Valeria Fernández y Rowina Niño
Técnica	Entrevista semiestructurada
Lugar Fecha	Universidad Uniacc sede sur 22 de Junio de 2019

### - ¿Cómo conociste el clown?

Yo conocí el clown en la universidad Uniacc, en mi tercer año de carrera de teatro, con el ramo de circo. Eso fue en el año 2011, y ahí tuve unas pocas horas de clown, y en esas pocas horas de aprendizaje sentí que lo necesitaba y me gustaba mucho hacerlo. Desde ese año comencé haciendo clown de una, primero me dediqué a hacer y después, cuando ya le tomé la seriedad necesaria y madurez, comencé a tomar talleres, ir a encuentros, a ver clown, pero al principio comencé jugando. Formamos una pequeña compañía de teatro clown, en la que hicimos una obra que contaba la historia de Cenicienta pero en versión clown. Esa obra era puro juego e improvisación, había una estructura pero desde ella podíamos ir modificando. Éramos todos muy amigos, así que fue un proceso muy lindo donde, personalmente, creo que se vivió el clown desde la mejor manera, en un grupo de confianza. Después postulamos a unos fondos y los ganamos, así que estuvimos varios años rodando la obra, no solo en Santiago, también en el norte y el sur.

### - ¿Cuánto tiempo llevas haciendo clown?

Desde el 2011, o sea ocho años, y espero que sean muchos más.

### - ¿Participas o participaste en alguna compañía de clown? ¿Cuáles?

Sí, Familia Clown, que fue la primera compañía en la que estuve, y también estoy en otra que se llama Teatro la Regadera, en donde igual se mezcla el clown y el teatro, y actualmente estamos formando un proyecto de mujeres payasas, que es un colectivo que

está en proceso todavía, pero vamos a hacer una creación colectiva en relación a las problemáticas de género en general, y también dándole énfasis a la payasa, ya que actualmente no está reconocida la mujer payasa en el circo, hay muy pocos referentes, y los que hay son de otros países, acá en Chile está el Tony chileno, y es muy difícil entrar al circo, es muy difícil luchar contra el estigma de que la mujer solo debe hacer aro, tela, acrobacia, de hecho yo, en estos ocho años me he encontrado con muchos comentarios de machismo, y sobre todo del circo tradicional, donde ponen la barrera de que el payaso debe ser hombre.

Ahora está naciendo esta nueva rama de circo contemporáneo, que está como a la par del circo tradicional, o sea el circo tradicional ya está, a mi parecer, más... mm no sé si obsoleto, pero es más antiguo. El circo contemporáneo se adapta más a nuestros tiempos, aun así yo he ido a conversaciones y charlas de circo tradicional donde dicen desde el discurso que, ellos están abiertos a nuevas propuestas de mujeres en relación al clown, pero por lo menos hasta ahora, yo no lo he visto. Falta coraje en las mujeres payasas, falta creerse más, ir a casting, audiciones, a más encuentros, siento que hay una fuerza, pero tiene que ser más aún, hay una llamita que debe explotar.

El proyecto de las payasas se llama "Payasas revueltas y resueltas", somos veinte mujeres payasas que estamos en una creación colectiva desde lo corporal, desde la música y desde la dramaturgia. Estamos armando comisiones entre esas veinte mujeres, cada comisión se va a encargar de uno de esos puntos, para luego formar una estructura. Las impulsoras de este proyecto son Natalia Altamirano, una mujer de circo que lleva años en el medio, teniendo distintas disciplinas del circo incorporadas entre ellas ser payasa. La otra impulsora soy yo. También estoy en otro proceso, que aún no comienza porque es una postulación a un Fondart con Oscar Zimmermann, que es el gran impulsor de clown en Chile, estamos preparando el montaje "Payasos de Oro".

- **¿Cómo fue el proceso para crear tu Clown?**

Uh, yo creo que todavía estoy en proceso de descubrimiento. Es cuático, porque cuando miro fotos antiguas, veo toda una transformación, de maquillaje, de vestuario, peinado o de cómo era esta payasa a como estoy siendo ahora, es muy distinta. También tiene que ver con esta madurez de los años, ya son muchos años que estoy practicando en esto y no sé cómo podría definirme.

- **¿Conoces el concepto de Clown comunitario? ¿Cómo lo entiendes?**

Si, lo conozco. Lo conocí desde antes, sin saber lo que es clown comunitario, había hecho intervenciones en el hospital, y eso para mí era solo clown hospitalario, y así he visitado hogares, pero para mí solo era clown. Lo entiendo como dejar el ego de lado, dejar el artista como objeto principal para poder acompañar a un otro u otra, yo creo que ese es el mayor enfoque del clown comunitario, y hacerlo desde el amor, no solo por cumplir, solo porque me dijeron vamos hacer clown comunitario, sino que, hacerlo porque quiero hacerlo, desde el amor, por entregar. Porque a diferencia de un clown de espectáculo, este es el centro de atención, en cambio en el clown comunitario es otro el centro de atención, si la persona quiere o no quiere verte va a ser crucial para tu intervención, porque es ahí donde tu tomas la decisión de establecer una conversación o un juego con esa persona, o definitivamente dejarle, y respetar su espacio, porque es ahí donde está el ego, porque a veces es eso lo que tiene el o la payasa, el de querer intervenir todo el tiempo y que lo vean, para hacer reír. Pero con el clown comunitario no necesariamente tengo que hacer reír, puedo ir a conversar, a pintar, es brindar un momento, un vínculo, una mirada, un abrazo. Y este concepto lo aprendí en el primer año que asistí al festival de Iquitos (Perú), que fue donde conocí a Patch Adams, que era como un maestro, un ídolo que quería conocer desde hace mucho tiempo, y en este festival, previo a las intervenciones comunitarias, él hacía charlas y todas estas charlas hablaban del amor, ¿qué es el amor?, ¿qué es la amistad?, ¿qué es acompañar a un otro?. Y allí entendí qué es acompañar al otro pero de verdad, porque la palabra puede sonar fácil pero no lo es.

### 8.3 Entrevista 3

Entrevistado	Wilfredo Rosas
Dirección de entrevista	Carolina Llovet, Valeria Fernandez y Rowina Niño
Técnica	Entrevista semiestructurada
Lugar Fecha	Casa del entrevistado 10 de Julio de 2019

#### - ¿Cómo es tu relación con el público?

Al público uno le cuenta lo que le pasa de verdad, desde sus emociones, sentimientos, sensaciones, creencias y pensamientos, es lo más honesto que hay en este mundo en ese sentido sí, en parte siempre, por lo tanto, igual como pasa en las narraciones, como decía el maestro Francisco Garzú Céspedes: no se cuenta para el público, si no, con el público, el clown también está en escena con el público, si no, no sería un buen clown, que hay una diferencia un como con el payaso circense, no tiene esa obligación, no está dentro de sus parámetros, interviene al público, se burla y actúa para, pero no necesariamente se tiene que estar comunicando continuamente de una forma así de honesta, de hecho el payaso circense crea un personaje, que no necesariamente es sí mismo y aunque en algunos casos puede tener algunos elementos personales, pero es más teatral curiosamente, el payaso circense es más teatral en el sentido del teatro clásico.

#### - ¿Cómo fue ha sido tu formación?

Esto también ha sido mi salvación terapéutica y haciendo teatro, más mimo, bastante pantomima, mi formación empezó en teatro y pantomima, en Bucaramanga Colombia, en la Universidad Industrial de Santander, en el Departamento de Artes, entonces había un grupo de teatro llamado la Culona, por una hormiga que se come allí, la hormiga culona y es símbolo de la región de Santander, y en el año 1985, partí en un taller.

Mi cierre en la parte de formación, fue recibir esto de Cristina Martín y trabajar con ella. En medio me metí en el cuento del payaso chileno porque yo tuve profesores chilenos como Oscar Zimmermann, Andrés del Bosque y Sergio Piña, que si buscan referencias del payaso o del clown en Chile son ellos.

Ellos cuando empezaron la investigación, con el Tony Caluga, estaban trabajando en el Canelo de Nos y yo estaba ahí donde estaba la escuela con Claudio Pueller que estaba de director del teatro, ellos nos dieron clases a nosotros de payasos, de lo que ellos tenían como investigación, de hecho ahí me pude lucir un poco más porque pude conseguir un mini taller con el payaso principal del circo ruso y ahí me lucí yo porque el tipo lo más universal que nos podía enseñar era mimo y yo hacía mimo, también hablo un poquito de ruso porque estuve en Moscú en un festival internacional de pantomimas y ahí conocí varios de los mejores mimos y clown de la Unión Soviética en ese momento. Como anécdota me sirvió para lucirme con mis alumnos que son de un grupo de ídolos del circo de Rusia, y yo los conocía en persona en ese taller.

Ahora Oscar en mi caso, le tengo mucho respeto y todo eso. Siempre que entro a tomar clases yo no sé nada, entro con que yo tengo mi entrenamiento argentino y vengo aquí a ver qué me enseñan.

Esa fue como toda mi formación personal en clown, entonces lo que pasa es que lo he combinado con otras cosas, también soy terapeuta en estático, mi maestro es Patricio Santander, uno de los primeros en Chile, también hago teatro y mimo. Encontré que todas estas cosas encajaban juntas y ya hace mucho tiempo lo trabajo en conjunto.

#### - **¿A qué le llamarías Comunitario?**

Podría llamar comunitario... me llama la atención la claridad al respeto, no estoy tan de acuerdo en lo que encontré que llamaban comunitario. Porque me entró la misma curiosidad a partir de la pregunta ¿Qué es comunidad? Hicimos un trabajo sobre Entepola, sobre el teatro comunitario, donde yo cuestiono también ese tipo de teatro y lo hemos hablado con José Luis. Se puede definir pero sigue siendo una hipótesis. No está

ni siquiera en la parte comunitario definida a nivel general, de hecho, el artículo que les voy a mostrar entiende que no hay definición precisa. O sea dentro del punto de vista social y más bien ideológico actual en Latinoamérica hay mucho de ideología, considerando lo comunitario como lo poblacional, lo popular y lo barrial, asociando lo comunitario a los sectores de más bajos recursos, entendiendo primero varias bases de la comunidad como: objetivos comunes, territorio en común, valores culturales comunes y un tiempo de permanencia, eso sería como la cosa más completa de teatro comunitario, pero en Latinoamérica se está dando la tendencia de definir el teatro comunitario lo que acabamos de decir, una comunidad de sectores más bajos, con poco acceso, no a cultura porque la cultura ya se tiene, pero a nivel artístico diría yo, incluso de artístico de élite o hegemónico. Entonces desde ahí ya entro a cuestionar el teatro comunitario, o como se le llame. En Colombia lo llaman teatro popular en general este tipo de teatro es en realidad de pueblos pequeños o comunidades indígenas, pero tomando esta excepción sería el que trabaja dentro de una comunidad, pero ahí lo mismo. Partamos del teatro antes de irnos al clown. El teatro comunitario por ejemplo en Argentina es el teatro que hace la misma gente de un barrio. En la experiencia Víctor, José Luis y yo, conocimos la misma experiencia porque vimos la misma obra en el Barrio la Boca en Buenos Aires, que son los vecinos que llevan a los hijos y los hijos siguen manteniendo esto, se juntan y tienen un catalizador externo, alguien que sabe de teatro, como por ejemplo, un director que entrena a las personas con algunas técnicas teatrales pero sigue siendo la misma comunidad. Lo más parecido en Colombia es el carnaval, el más antiguo de Latinoamérica y también el Carnaval del Diablo en Riosucio, Colombia. Este festival se hace cada 2 años y las comparsas de este carnaval son por familias; o sea la familia del pueblo Riosucio, que el hijo puede estar en Estados Unidos, pero para el carnaval vuelven. Ellos ya se están escribiendo y comunicando desde antes para la comparsa, por ejemplo, la familia Gutiérrez, por inventar algo... están los primos, cuñados, los esposos de las mujeres, etc. Es todo un círculo familiar grandísimo que están en esa comparsa y esta prepara en dos años durante un año previo el tema, las canciones, el montaje, que trata sobre la realidad del pueblo y Colombia, porque son muy críticas las comparsas de este país. En Argentina, en Buenos Aires el teatro comunitario es desde la comunidad. He conversado con José Luis y Víctor y con esas características no se da aquí ni en otros lados, lo más parecido que yo encontré fue cuando llegué en el año 89, 90 y participaba en el Entepola.

Estaba en tres grupos de personas, eran grupos que eran lo más parecido a comunitarios, porque eran jóvenes de la bandera que vivían allá, que algunos tuvieron chance de tomar talleres y formarse con otra gente más del círculo tipo Ictus y cosas así; llevaron esta inquietud teatral a un grupo de teatro que eran jóvenes de ahí mismo, con inquietudes muy políticas, muy ideológicas, en este caso de izquierda y contra dictadura. Elaboraban un tipo de teatro bastante Brechtiano; una mezcla entre Stanislavski y Brecht bien rara, pero el teatro popular que se ha ido implementando, que está quedando más aquí y en Colombia también, son gentes externas que ya tienen como actores formados que pueden trabajar con temáticas de la comunidad, pero son desde afuera a la comunidad, como lo que están planteando ustedes ahora con el clown, o sea, llegar a un lugar pero no somos de la comunidad, si no que llegamos a la comunidad. Podemos tomar temáticas de ellos pero siendo nuestros propios pensamientos y forma que estamos disponiendo y cuestionando, etc., Estos son ejemplos tanto del teatro, como de las simples manifestaciones teatrales o escénicas, ya sea el mimo, el clown o el teatro dramático o teatro comedia. Entonces por eso es que esa excepción que ustedes hicieron es más íntima.

**- ¿Qué entendemos por comunitario dejando lo artístico de lado?**

Desde distintos campos, sociología, lingüística, antropología, hay diferentes conceptos sobre eso, lo más común que encontré, fue un territorio en común, un grupo de personas con territorio común, no necesariamente pensamientos porque puede haber divergencia, pero sí tiempo de permanencia en un lugar. El otro concepto más latinoamericano es el hecho de las comunidades, más consideradas marginales o de clase social más baja, eso diría yo en cuanto a comunidad, entonces ¿qué es comunidad? En un sentido más amplio, comunidad podrían ser estudiantes de un curso de un colegio, esta sería la comunidad de aprendizaje que básicamente se refiere a los pares. Entre los conceptos de Freire, comunidad de aprendizaje, pueden ser profesores de un colegio, que se juntan y tienen un modelo de comunidad de aprendizaje y hacen que trabajen como pares, más allá de las imposiciones que hace la directiva o directrices que entregue el ministerio, si no que surja de los mismos pares y trabajen sobre ellos. Ahora si entramos más en lo social o más ideológico de rebeldía y transformación, hablamos de las comunidades de barrio o



un sector determinado de una población, entonces, ya sería algo más territorial y en este caso entra un concepto de historia de pertenencia, entra concepto de identidad y ahí ya se vuelve algo muy potente; Entonces es un concepto más amplio y más específico. Cuando en el teatro se denomina comunitario se trabaja más con este concepto de comunidad, más marginal, más territorial, muchos trabajos se hacen sobre la identidad e historia de ese grupo de gente, de ese territorio, tiene que ser territorial si o si, ahí le dan un sesgo; La universidad por ejemplo, vamos a la universidad a compartir tiempo, el punto de territorialidad sería de temporalidad o sentidos comunes tal vez ideología común, porque estamos en la misma universidad y no en otra.

Y aunque no veníamos con esta ideología nos vamos metiendo en ella porque estamos compartiendo con los pares y esto genera historia y pertenencia, identidad. Pero no es tan poderoso como el concepto de la pertenencia territorial. Incluso alguien puede decir los que chilenos son una comunidad global, podríamos ampliarlo hasta allá, pero sería un territorio más acotado y con un sentido de pertenecía y tiempo de permanencia mucho mayor, que sería cuando surgió ese concepto con las culturas indígenas, estos conceptos nuevos que ustedes mencionan nacen recién en 50 y 60, y cuentan también todo una cuestión de rebeldía.

Entonces es importante más que decir ¿Que es comunidad? ¿Qué quiero tomar de Comunidad? ¿Qué concepto de comunidad quiero tomar y de ahí, si es o no es comunitario, por qué me da el contexto; está el emisor, receptor, el mensaje, el código y todo lo demás, pero lo más importante, el contexto. Si ponemos el mismo mensaje, mismo receptor, mismo emisor, pero te cambia el contexto, cambia el mensaje y mucho, y en programación de la lingüística se trabaja mucho eso. El mapa no es el territorio, hay que ampliar el mapa y si yo amplío el mapa, cambia mucho el concepto de la vida, es decir, otra vez contexto, si ya defino que mi concepto de comunitario es este del barrio, etc., todo lo que hemos hablado, podemos decir que si es teatro comunitario o no es comunitario.

## - ¿Cómo es tu relación con el público?

La más fuerte es honestidad, complicidad, identificación, cuestionamiento o desafío. En la identificación, no le pasa a todo el mundo, es muy curioso, porque en general tendemos a identificarnos con el clown mismo, como un símbolo de transgresión, de no cumpliendo de normas, de la torpeza pura y en general los niños son los primeros que se identifican con el clown porque están en esa época aprendizaje, transgresión y de embarrarla, en cambio los adultos, lo ven con ánimo más crítico, la mayoría por lo menos, pero hay niños que son más estrictos y ahí me doy cuenta cuales son esos niños; En una función me dicen, *nooo, no se hace!!*, no tocar por ejemplo, y se enojan, me dicen *¡no se toca!* Pero una vez que toco y queda la embarrada, se matan de la risa, ahora, ojo, no quiere decir que se identifiquen, porque siguen odiando a ese personaje o lo van a seguir queriendo y mientras más rígida, y estructurada sea una persona, más va a no gustarle ese personaje que está ahí, y se van a reír, van a disfrutar que le vaya mal; *ven por eso se cayó y por eso le paso eso. Qué bueno.* Pensarían, y aunque no lo digan también se lo están imaginando, entonces en ese sentido sería identificación.

La relación con el público es terapéutica curiosamente, porque es donde recalco a veces a mis alumnos, ustedes son los amos del escenario, usted es el mago, usted hace que la gente llore, grite, se emocione, es una tremenda magia que hace; es mago, es el sacerdote del ritual, pero también tiene que asumir que es un sacrificio, eres el cordero al que van a matar ahí y usted también se está matando. Entonces mire el tremendo poder que tiene. En ese sentido es ese símbolo que también cuestiona y dialoga con el espectador. Es terapéutico porque permite darme cuenta que ese ser poderoso se equivoca, la embarra, entonces yo también puedo equivocarme, también puedo ser torpe.

## - ¿Qué es el clown?

Y además de cuál clown estamos hablando hay uno que está en toda la investigación y para eso les va a servir también el libro para la parte del clown circense, el clown circense que en los orígenes está medio difuso, pero hay leyendas de que un payaso borracho del

circo tenía que salir a escena y como estaba un poco borracho tenía la cara roja y para salir a escena se harina un poco la cara, y al entrar se tropezó, entonces se mató de la risa, entonces por ahí la leyenda digamos me cuanto al circense pero más allá de eso que distingue el payaso de circo que sigue siendo un personaje torpe un personaje el augusto digamos, que se equivocan que la embarra que es tinto, el personaje del payaso blanco que es el payaso correcto, que además está inspirado en su vestuario de pierrot, que a su vez está inspirado en Petronilo, de la comedia del arte italiana del siglo 16 etc., Este personaje correcto que se echa blanco en la cara y además era un gran músico y acróbata.

Hay otros clowns que se inventaron en EE. UU. Con la gran depresión en los años 20 que es el hope o vagabundo y es el clásico con sombrero ajado, con la florecita en la cabeza y simula una pequeña barba. También está el excéntrico, que ese es otro tipo de payaso. Todo eso viene del circo norteamericano, principalmente tradición que llegó hasta acá. Ojo que el circo es distinto dentro de la cultura occidental y la soviética, que esa es otra corriente que surgió.

Yo conocí a los del circo ruso y quede asombrado cuando me contaron que el payaso era muy respetado y era de una exigencia muy grande y ahí nos acercamos al clown, pero mantiene la esencia circense y en la escuela de payaso del circo ruso tenías que estudiar 4 años, hacían un trabajo de trup, o sea hacían un trabajo en grupo, pero para ser un payaso individual del circo ruso necesitabas aprobar todos los exámenes y todas las cosas. En quinto año se hacía un trabajo individual, el payaso ruso tiene que saber todas las artes del circo y ser especialista en todas, y recién ahí, en el quinto año pueden montar números individuales, además de aprender esgrima, actuación, teatro. No sé si seguirá así pero por lo menos hasta los años 90 cada payaso egresado de la escuela rusa era el representante del circo en el que viajaba. El circo ruso que vino a Chile por ejemplo, tenía su payaso principal que era Eduardo, el resto eran comparsas de él, pero el único autorizado de un número individual era él. El tipo en su número individual además toco el piano muy bien, hizo acrobacia y todas esas cosas aun pareciendo torpe, de hecho, yo vi unos payasos en Estados Unidos que hacían clown en acrobacia, saltos al agua, subían a un edificio de cuatro a cinco pisos y se lanzaban a la piscina y pregunté *y ese payaso que está allá arriba ¿quién es?* Y me respondieron *Fue un campeón olímpico*. Tiene que

ser mucho mejor clavado él para poder hacerlo con torpeza o se mata, o fractura, o sea, él es mejor de lo que se tiró. Haciéndolo olímpicamente clown, así como los payasos de rodeo, son tipos de rodeo que tienen mucha experiencia en rodeo para hacerlo, porque así pueden evitar ser lastimados, son los que sacan a los que se lastiman en el rodeo, los únicos que enfrentan un toro o fueron campeones de rodeo o tienen mucha experiencia en el rodeo. Requiere de especialización, resulta que un señor en Francia se le ocurrió (también es leyenda), le pidió a sus alumnas que pasaran individualmente y lo hicieran reír, fue un desastre. Una de ellas entró en pánico y sintió desesperación de decepcionar a su maestro, y el actor empezó a rogar que todos se rieran y fue tan auténtico que todos se atacaron a reír, ser auténtico ahí está la cosa, lo complicado que puede ser esta cosa y él empezó a explorar por ahí, empezó a crear toda una línea de trabajo que tenía que ver con encontrar la autenticidad. Trabajar sobre los problemas y los defectos.

En la forma es distinta, se profundizan más, no sé si eso se ve tanto en el trabajo de Patch Adams, ahora tal vez con la que tu nombraste si, que encontré en la convocatoria.

- **Wendy ramos**

Si, leí que ella estudió en Argentina también el clown y porque ella si es clown de formación igual que yo.

- **Ahora el festival de Quito lo está haciendo más que nada ella, lo empezó Patch Adams pero ahora lo está tomando Wendy que ella si es clown.**

Claro, entonces tal vez ahora sí sea un encuentro más de clown y ahí habría que haber otra vez, es que puede ser comunitario, ahora lo que habría que ver, otra vez, que es el término, a qué se refiere con decir comunitario, si lo que identifica es intervenir la comunidad, trabajar de la comunidad, si lo que lo identifica es porque es en la comunidad, ¿Por qué es comunitario? Y ustedes definan qué es comunitario para ustedes y vean a quién tienen de ejemplo. Y quizás en ese caso yo no les sirva de referente o que otros les pueden servir.

## 8.4 Entrevista 4

Entrevistado	Bartolomé Silva
Dirección de entrevista	Valeria Fernández, Arlette Paris, Carolina Llovet y Rowina Niño
Técnica	Entrevista semiestructurada
Lugar Fecha	Café "El holandés errante" 15 de Julio de 2019

### - ¿Cómo conoció el clown?

Lo conocí a partir de una experiencia con el proyecto del Circo del Mundo, en una de las visitas del Cirque du Soleil, una de las personas que venía a hacer las capacitaciones era Alen Vaiu, y estando también allí conocí a Paul Vachon, un clown del Cirque du Soleil que era parte de la formación de formadores con el que hicimos buena amistad, y ahí vi su trabajo. Él tenía una compañía que se llama la "Aubergine" que significa berenjena, en donde se trabaja el clown desde la dramaturgia, composición creativa escénica. Cuando vi su trabajo me sorprendió, porque vi al clown como una herramienta, no solamente escénica, sino que también una herramienta que puede trabajar al sujeto. Esos fueron mis primeros aprontes con el clown, y anteriormente en mi formación, cuando yo fui actor y me formé en el Teatro Cu, en los años 80, vino Lorans, que nos hizo un taller de clown. En ese tiempo no había nadie que hiciera clown, que lo entendiera, y esta francesa nos hizo un trabajo donde se construyó desde la comedia del arte, y ciertas tipologías de la comedia del arte, donde reconocimos al clown como un juego, con la nariz. Yo trabajé un clown que se llamaba Johnny, que venía de un momento donde estaba el movimiento punk y toda su influencia, entonces él era un punk que jugaba mucho con ese lenguaje proveniente de américa latina, que era una cosa que tenía contrapunto. Con ese trabajo, cada uno de mis compañeros elaboró un clown, y yo dirigí un montaje. En ese tiempo yo estaba cursando dirección escénica, y el montaje que realizamos se llamaba "A donde la viste", que venía de toda la construcción histórica político social que pensaba en un cambio, entonces la gente decía, "va a cambiar el gobierno" o "oye, va a caer la dictadura" y la respuesta a eso era "a donde la viste loco", entonces tomé esa frase he hice un

montaje. Esos fueron los primeros inicios con el clown, primero interpretando como actor, con el Johnny, y luego con Paul Vachon, con el que entendí otras cosas, una es que el clown, aparte de hablar con el cuerpo, también se puede hacer una estructura dramática bastante potente, ya la había probado con el montaje que había realizado, y que fue una propuesta muy intuitiva, pero cuando conocí la compañía de Paul Vachon, me di cuenta que había un peso dramático muy interesante, donde el clown puede construir estados dramáticos a partir de la risa, conducciones dramáticas. Luego con el Circo del Mundo, reconocer algunos parámetros del clown al servicio social, no solo a que sea un sujeto escénico, sino que también pueda ser una herramienta de trabajo social, y como herramienta de trabajo social, buscar y entender que detrás de eso, el humor puede ser un estado resiliente, pero yo me daba cuenta cuando trabajamos el clown con chicos con dificultad, lo que propone el clown era que el chico se auto reconociera, que se enfrentará a su propio ser, y una de las maneras era entender el ridículo, entender las incoherencias como un tratamiento para enfrentarse a sí mismo, y ahí me di cuenta que, el clown, como las acrobacias que sirven para perder el miedo y estimular la adrenalina, el clown sirve para el autoconocimiento, de acuerdo a eso empezamos a estudiarlo, dándonos cuenta que dentro de la resiliencia de un sujeto, también se establecen algunas fortalezas y conductas que pueden ser sostenidas por el individuo a través del humor. En la medida que se es más capaz de reírse de uno mismo, más capaz se es de soportar el sistema, o la situación social en la que se vive, y ahí entendí también que esta disciplina proveniente del circo, tiene una parte que es la artística, donde está su motor, y otra lo social, tomado como instrumento y herramienta para el trabajo de la sociedad.

- **¿Cuánto tiempo lleva haciendo clown?**

Más de 30 años, metido en el mundo del circo, en sus disciplinas, como el clown. Pero me he encontrado con cosas muy significativas, porque también hay que entender el significado de las disciplinas del arte y cuál es su propósito, en dónde aborda al sujeto. En esto de enseñar y educar, hay dos componentes que son sumamente importantes, por un lado el cómo yo enseño y cómo percibe el aprendizaje el individuo. No puede haber formación o educación si no hay sujetos presentes, uno que dicta y otro que recibe. Para eso sirven mucho las artes escénicas, porque a partir de la formación, uno no solo está

entregando contenido, sino que formación al sujeto en su ser, en sus sentidos, y cuando yo me doy cuenta que el teatro tiene ciertas herramientas, yo valoro mucho más el circo, porque el circo tiene un contexto popular, estando más ligado a los desarrollos sociales y humanos que el teatro. El teatro muchas veces se transforma en una herramienta elitista, el circo no, porque este tiene una permanencia popular, y eso identifica al individuo con algo, el individuo necesita identificarse a partir las artes. En el transcurso de los años, me he dado cuenta que probablemente, cuando enseñé en una academia, en una escuela de teatro, algunos de los chicos puede tomar eso como una herramienta escénica, y le puede ir muy bien, pero probablemente otro no, quizás solo le sirvió para enfrentarse al clown, para enfrentar otras cosas de su vida, como tener confianza en sí mismo, a sentir que una de las cosas que él puede trabajar es la autovalorización, su autoconcepto, su propio ridículo, y enfrentarse tal como es, porque la virtud de esta herramienta es que es como un espejo, sin ataduras, sin máscaras, a pesar que la nariz es la máscara más chica del mundo, no hay máscara. Yo tengo que enfrentarme a mi propio ser para poder provocar el humor, y entender que la vida es más simple que lo que nos pide, o lo que muchas veces nos exige la sociedad. Que la alegría es parte de la felicidad, pero la felicidad es un concepto muy genérico, entonces creo que una de las cosas es la risa, el reírse, y otra es el aceptarse.

#### - **¿Qué entiende por Clown comunitario?**

Primero, lo que ya hablé del clown, el clown es uno mismo enfrentando al ridículo, y cuando yo me pongo esa nariz roja soy yo frente a la sociedad, yo quiero que ese clown vaya a la comunidad y le diga a la sociedad descúbrete, ese es el propósito, descúbrete a ti mismo ¿no? Descúbrete para fortalecer tu comunidad, para que tú seas parte de algo y si digo clown comunitario, es que ese clown va a aportar, no al individuo en sí mismo, sino que al individuo con su entorno, entonces no es que yo voy a construir un artista más, no voy a la comunidad a crear artistas, yo como artista lo que voy a hacer es a modificar ciertas conductas, voy a modificar ciertas formas, a modificar o tratar de modificar y a entender la lógica de que esa persona o ese sujeto artista que va ahí. Yo no creo que produzcamos cambios o transformemos, pero si vamos a modificar ciertas conductas, ese clown aporta a los sujetos, para que esos sujetos digan, yo descubrí con esta herramienta

que puedo ser un sujeto más comunitario, que con el otro puedo construir, que conmigo mismo y a partir del humor yo puedo contribuir a los niños de mi comunidad y no necesito de otro, sino que, yo soy parte de la comunidad y yo quiero contribuir a la comunidad. Si yo he sido un sujeto que siempre esta dándole alegría a mi comunidad, y doy a entender que hacer un taller de clown en la comunidad es un instrumento para que yo diga: sabes que yo voy a reafirmar mi comunidad infante a partir de lo que yo sé, de mi propia alegría, de mi propio ser frente a mi comunidad. Creo que la relación de clown comunitario, es que, ese sujeto actor o artista va a poner al servicio de esa comunidad ciertos instrumentos o ciertos factores para que la comunidad se proteja, se reafirme, se fortalezca, ese es el propósito, yo entiendo esa relación, o si no, hago un taller para las personas y llamo a un taller individual. Lo que pasa es que yo tengo que entender que si este es clown comunitario, algo tengo que producir en esa comunidad o sino no cumplo el objetivo.

Cuando yo digo clown hospitalario yo me meto a un hospital y tengo que entender la situación de cada uno de esos pacientes y tengo que estudiar su enfermedad clínica para saber de qué manera yo ayudo a esa persona, o solo estoy entreteniendo y para entretener hay muchas cosas, la tele, que es lo más absurdo que hay, pero entretiene. Si yo quiero ir a una comunidad y quiero aportar, yo a esa comunidad le tengo que entregar algo que la haga reflexionar, ahí algo pasa, algo se produce y que sea autónoma, para que yo me vaya y sepa que eso quedó en la comunidad, y la comunidad sea capaz de sostener, porque si no, seguimos poniendo la aspirina, y no yendo al fondo del problema.

Hoy día creo que es necesario, porque la sociedad está fragmentada, el individuo está fragmentado, nosotros no vamos a entretener a nadie, nosotros vamos a entregar herramientas de fortalecimiento, herramientas que permitan la reflexión, el análisis, actividades que ellos puedan decir aquí viene un clown y de ese clown nosotros entendimos que la comunidad está fragmentada y que nosotros no lo entendíamos, que nosotros no sociabilizábamos y de ahí para adelante todos los sábados nosotros tenemos la calle alegre ¿Y por qué? Si nosotros lo creamos un día y quedo la calle alegre, porque vino una vez un clown y nos permitió entender que teníamos que tener una calle alegre, eso es clown comunitario, pero no ir a hacer un taller y yo mostrarme e ilustrarme y decir hagan lo que yo hago, miren que soy yo capo. No me interesa, uno tienen que ver y decir, hacer proposición. Algunos hablan de plantearse un objetivo, probablemente sí, pero no



te plantees el objetivo tú, pregunta cuales son los objetivos de la comunidad, cuál es la necesidad de la comunidad, para decir, esto es lo que yo llevo, porque probablemente te vas a encontrar que la comunidad es sumamente alegre, se sostiene a través de la alegría y tú estás haciendo el tonto, son más alegres que tú, hay que mirar a la comunidad, insisto, como un todo, como un abanico, no mirar a la comunidad sobre los efectos que yo quiero producir en ella, si no que preguntarle a la comunidad, cuales son las cosas, las necesidades para yo decir voy a hacer clown comunitario y con el propósito de que yo tomo mi maleta, tomo mi nariz, tomo todo lo que yo hice, me fui y por consecuencia de eso, descubro que esa comunidad se sostiene a partir de lo que yo le entregué y fue capaz de crear, de estimular, de sostener una propuesta formativa, educativa, lo que sea, porque si no vamos a seguir mirando a la comunidad, nosotros como los artistas no la salvamos, no, nosotros no salvamos a nadie, no transformamos nada, no somos transformadores, lo que sí somos es estimuladores, provocadores, el clown es un provocador, provoca, crea, juega, improvisa, imagina, sueña, esos términos a la sociedad intelectualizada no le interesa, todas esas cosas las puede llevar el clown y decir volvamos a jugar, y que lo importante, es llegar a la comunidad y que te digan, nuestros hijos no juegan, pero a partir de un taller de clown los niños probablemente vuelvan a descubrir que el juego es un juego colectivo, que necesito de otro para jugar y que no necesito estar en el play, porque vino un payaso para acá y nos dijo que el juego era esencial y que jugar es esencial , mi papá jugó, mi mamá jugó y nosotros jugamos y tenemos en la comunidad los días domingo la feria del juego, oh maravilloso, bravo, eso es trabajo comunitario, incidencia en la comunidad, reconocer la comunidad, mirar la comunidad, diagnosticarla y a partir de eso aportar.

- **¿Cuál cree que es la diferencia entre el clown comunitario y los demás tipos de clowns?**

Ninguna diferencia. Yo encuentro que no hay diferencia, no puedo separarlo. Porque el proceso del clown es un proceso creativo artístico que toma la misión y lo toma como un instrumento social, porque yo creo que el mejor actor o clown del mundo puede ir a un hospital. Yo creo que el mejor clown puede ser el que haga una labor social. Es decir, no puedes decir, a yo soy clown de espectáculo no más. No, tienes que estar en la escena, tienes que entender el humor, tienes que saber qué es el público. El clown tiene esa virtud,

de que si está en el hospital debe ser lo mismo que estar en el escenario, cuál es la única diferencia, que en el escenario probablemente sientes el aplauso y en la comunidad lo que sientes es la alegría y el agradecimiento de esta. No hay diferencia y la intensidad tiene que ser la misma, eso de que lo social tiene que ser un poquito menos, que no importa la estética tampoco, mentira, importa todo, porque todo nace desde la construcción creativa, nace desde el concepto escénico y el concepto escénico tiene magia, juego, todo lo que tiene el clown. Y también creo que ese clown que va a la comunidad crece profundamente con todo lo que aprende de la gente. Los Payasos Sin Fronteras son clowns que van a comunidades y también son actores profesionales. Paul Vachon es un hombre que trabajaba en África, en Colombia, en Brasil, trabajaba con los niños en las calles y era un excelente actor, él trabajaba en el Circo du Soleil, cual es la diferencia, lo que pasa es que hay una mala concepción, de que si tú no estás en la escena no eres artista, no, el artista puede estar cualquier parte, lo que pasa es que tú tienes una misión social y canalizas tu misión social a través del arte, tienes otros objetivos, otras circunstancias, otros propósitos. Comunidad y escenario es lo mismo.

## 8.5 Entrevista 5

Entrevistados	Miguel Moraga y Lucía Schaab
Dirección de entrevista	Arlette Paris
Técnica	Entrevista semiestructurada
Lugar Fecha	Vía Online (whatssap) 15 de Julio de 2019

### - ¿Cómo llegaron al clown?

Bueno yo llegué al clown un poco por mi madre, que cuando yo era muy pequeña empezó a hacer clown y como yo era muy chiquita me llevaba a las clases. Después cuando yo no era tan chica, pero tendría unos 10 años, un poco menos, empezó a dar clases, y clases de clown, me llevaba y a mí me encantaba y anotaba todos los ejercicios que hacían y cuando eran impares y necesitaban ser pares me sumaba, yo estaba ahí que entraba y salía. Ese fue como mi primer conocimiento al respecto y cada tanto actuaba y yo lo iba a ver y conocía a otros payasos y así. Después ya de adolescente me anote en un instituto vocacional de arte que hay en Buenos Aires que se llama IBA, que es como un paralelo al secundario, en donde son 3 veces por semana, 3 horas cada día, y hay distintos talleres artísticos, los primeros 2 años son de talleres variados y los últimos dos años uno elige la especialización, yo elegí teatro y ahí tuve por primera vez como materia clown, y me encanto, nunca más deje de hacerlo.

### - ¿Qué es clown comunitario para ustedes? Que lo hace comunitario para ustedes?

Para mí algo es comunitario cuando algo se hace desde la comunidad hacia la comunidad, es decir cuando los temas que se tratan tienen que ver con la comunidad, cuando uno trata de que la comunidad forme parte del hecho teatral y no sea solo un espectador pasivo, cuando se trata de hacer un intercambio de conocer al público, a la

gente, a quienes lo hacen y a quienes entre comillas lo reciben, para mí eso es lo comunitario, sea desde el clown, desde el teatro o desde cualquier otra disciplina.

- **¿Por qué decidieron hacer clown comunitario?**

En principio no sé si decidimos hacer clown comunitario, si decidimos comenzar un proyecto artístico/social, es decir no armar simplemente un espectáculo si no armar un proyecto que incluya un espectáculo, que incluye un viaje, que incluye conocer gente e idiosincrasias distintas, lugares diferentes y si, tratar de llegar a todos lados, no solo al teatro de moda, que se va a llenar y con el que uno va a lograr financiarse, si no también llegar a la comunidad, donde no tienen ni para comer y sin embargo te esperan con un plato de fideos, que tal vez ni ellos tienen acceso y te lo preparan porque vos estás compartiendo tu arte. Entonces el proyecto no sé si es de clown comunitario, si tiene un algo social súper fuerte, y lo del clown bueno, es un poco lo que cada uno trae como recorrido personal, yo vengo haciendo clown desde hace más de 12 años, Migue se especializa en títeres y entonces el espectáculo como tenía que ser un espectáculo medio de guerra, que pudiese funcionar bien y en cualquier lado, hicimos lo que más sabemos, entonces el proyecto es social, no es comunitario aunque tiene bastante y no es solo clown.

- **Hace poco tuvieron una gira en Latinoamérica con una obra clown ¿Podrían contarnos un poco de su experiencia?**

Bueno la gira comienza como un deseo muy grande de viajar, después como hacemos teatro desde hace muchísimos años, no nos imaginábamos viajar por el mundo y no hacer lo que amamos hacer, así que decidimos crear un espectáculo. Después, bueno el espectáculo fue mutando, pero un poco como contaba en la respuesta anterior, hicimos en lo que más nos especializamos, y ahí quedo como algo de teatro, clown y títeres. Tuvimos un proceso de ensayo de 9 meses, estrenamos la obra en buenos aires y en enero de este año 2019 emprendimos viaje, estuvimos en el sur de argentina, después en Chile, en la región de Coquimbo, después en Valparaíso, Viña del Mar, Santiago de Chile, Arica. Estuvimos en Bolivia, La Paz, en Quime y en Uyuni. En Perú, hasta ahora es el lugar en el que más tiempo hemos estado, estuvimos en Puno, Arequipa, Chiclayo,

Chimbote, Lima, Cusco, vamos a estar en Cajamarca y estuvimos también en Ecuador, en Guayaquil y en Milagro, que es un pueblito cerca de Guayaquil. La gira básicamente es autogestionada, hay lugares donde vamos a festivales y nos seleccionan, y hay otros lugares donde gestionamos ir y hacer espectáculos o talleres, a veces a cambio de hospedaje a veces cobrando entrada, a veces a la gorra, a veces en la calle, a veces en la cárcel, a veces en la plaza o en un teatro. La verdad es que la experiencia de la gira es hermosa, es muy difícil elegir qué contar porque serían mil horas de relato, pero es una experiencia súper enriquecedora que hace crecer, a nivel artístico y a nivel de la persona.

- **¿Cómo es su relación con el público?**

La relación con el público siempre que sea algo de clown es fundamental, siempre es fundamental, pero acá se da de una manera un tanto más explícita, porque es como si el público guionase junto con los artistas el espectáculo, ninguna función es igual a la anterior, porque el trabajo de clown tiene que ver con el presente y el público siempre aporta cosas diferentes y hace que eso vaya mutando.

- **¿Podrías relatar alguna diferencia en los distintos públicos que tuvo la obra?**

Lo que sí suele modificar bastante es las edades de los públicos, en este espectáculo particularmente, que es apto para todo público, entonces hemos tenido funciones solo para adultos, funciones solo para niños y niñas, y funciones mezcladas las edades, también modifica si la función para niños y niñas es en una plaza, donde no están solos sino que están con sus familias, o si es en una escuela donde están mucho más solos, con otras necesidades y otros deseos. Después la verdad es que hay algo del humor, que es por suerte muy universal, y es accesible para todo tipo de público, obviamente que, tal vez, en un lugar donde estén más acostumbrados a actividades culturales y tengan mayor acceso a la cultura, tal vez funcionan ciertas sutilezas, que en un lugar donde están viendo por primera vez teatro, donde las cosas que funcionan son más simples o a gran escala, a grandes rasgos, pero sin hacer ningún tipo de juicio de valor al respecto, ambas cosas son súper valiosas y súper disfrutables. Creo que hay tantos públicos como personas, una función en la misma ciudad, en el mismo mes, puede cambiar muchísimo de un público a

otro o si viniese el mismo público, también puede transformarse porque ese público, ese día, está más triste, más contento o hace más calor, hay más humedad, son un montón de factores que modifican al público, a las personas, si obviamente la idiosincrasia de cada lugar hace que los públicos, a grandes rasgos, sean más distintos, tal vez hay un pueblito donde la gente es más tímida y eso repercute obviamente en sus personas y por lo tanto en el público, hay ciudades que tal vez están más acostumbradas a ver teatro o salas en donde están acostumbrados a ver algo de un género y no de otro, entonces te reciben mejor o peor, depende, pero no podemos hacer como una clasificación inamovible porque la verdad es que depende mucho de cada instante.

- **¿Cuál fue el cambio que sintieron ustedes luego de esta gira?**

Bueno, es difícil contestar esa pregunta porque todavía estamos dentro de la gira, entonces a veces esas cosas con mayor distancia son más claras, los aprendizajes, las transformaciones y demás, pero estando todavía en medio de esta vorágine con 9 meses de gira encima, yo creo que de lo que más se aprende es de la gente, de la historia de Latinoamérica, que sabemos bien poco desde la educación formal y en consecuencia de las personas de cada lugar y también de la generosidad. Nos hemos encontrado niveles muy altos e impresionantes de generosidad, gente que nos abre sus casas, que nos da un plato de comida, que nos hicimos amigos, compartimos vínculo hasta el día de hoy con gente que tal vez conocimos al principio de la gira y también y sobre todo, aunque no sé si es un cambio, pero sí un aprendizaje muy grande, que es confiar en que realmente se puede vivir del arte e incluso viajando, o sea poder estar sosteniendo en todos los niveles, incluso el económico, viajes de muchísima distancia, estadía, comida, durante muchos meses haciendo lo que amamos hacer, que es actuar y dar clases, eso es como un aprendizaje que sirve para cuando uno vuelve también y está ahí en un mismo lugar.