

795

ARTES Y REVOLUCIÓN



LA PEDAGOGÍA DEL HUMOR

NÚMERO 12 | DIC 2025



795

795 REVISTA ARTES Y REVOLUCIÓN

NÚMERO 12 | DIC 2025

©Editorial Teatromuseo

LA PEDAGOGÍA DEL HUMOR

Director y Responsable Legal: Víctor Quiroga Pérez

Editora: Javiera Silva Ábalos

Diseñadora: Constanza Valenzuela Albornoz

Ilustraciones: Constanza Valenzuela Albornoz

Fotografía: Colaboradores y archivo de Teatromuseo



LA RISA COMO TERRITORIO DE CONOCIMIENTO

Por Javiera Silva Ábalos

editorial@teatromuseo.cl

Reír no es un gesto menor. Tampoco es un gesto neutral. En la historia moderna del conocimiento, la risa ha sido sistemáticamente

desplazada hacia los márgenes: asociada a lo infantil, lo improductivo, lo no serio. La academia —heredera de una racionalidad eurocéntrica que separa cuerpo y mente, emoción y razón, juego y saber— ha tendido a desconfiar de aquello que no se presenta bajo formas discursivas estables. Este número de 795, artes y revolución propone un giro en esa mirada: pensar la risa como territorio pedagógico y como forma legítima de producción de conocimiento.

Desde una perspectiva antropológica y situada, la risa aparece no como interrupción del aprendizaje, sino como una de sus matrices originarias. Antes de la escritura, antes de la escuela como institución, el conocimiento se transmitía a través del cuerpo, del gesto, del rito, de la fiesta y del juego. En muchas culturas originarias de Abya Yala¹, aprender significaba participar en prácticas comunitarias donde el saber no se acumulaba, sino que se compartía; donde no se enseñaba desde la autoridad, sino desde la experiencia; donde la risa era parte del proceso de socialización, de memoria y de transmisión simbólica.

Pensar la risa como herramienta epistemológica implica reconocer que el conocimiento es siempre relacional, corporal y situado. Implica cuestionar la jerarquía que ha privilegiado ciertas formas de saber y ha relegado otras, como las corporales, orales, sensibles, rituales, a un estatuto menor. Desde las epistemologías del sur, el saber se concibe como un proceso colectivo, atravesado por territorio, historia y afecto. En ese marco, la risa es vínculo, es método, es política del encuentro.

¹ Abya Yala es un término de origen kuna (guna) que significa “tierra viva” o “tierra en plena madurez”. Los kuna (pueblo indígena originario de la región caribeña de Panamá y Colombia) utilizan este nombre para referirse al continente americano desde una perspectiva ancestral. En la actualidad, el término es adoptado por diversos pueblos y movimientos indígenas como una forma de rechazar las denominaciones coloniales y afirmar identidades, memorias y saberes propios.

La risa desarma jerarquías, suspende certezas, habilita la pregunta. En contextos educativos y artísticos, el humor y el juego abren fisuras en modelos pedagógicos verticales, permitiendo la emergencia de pedagogías más horizontales, experimentales y comunitarias. El cuerpo que ríe es un cuerpo atento, disponible, en relación con otros cuerpos. La risa, así, produce relaciones, genera comunidad y activa procesos de conocimiento compartido.

Desde esta mirada, la risa posee también una potencia política. En tanto práctica colectiva, cuestiona órdenes establecidos y propone otras formas de estar juntos. En el campo de la educación artística, el humor ha sido históricamente un espacio de resistencia frente a pedagogías normativas. Reír juntos es, muchas veces, un gesto de reapropiación del cuerpo, del tiempo y del territorio; una manera de afirmar la vida frente a lógicas de productividad, control y competencia.

En sintonía con esta reflexión, el dossier central reúne a cuatro escuelas hermanas de México, Bolivia, Colombia y Chile. Experiencias pedagógicas diversas que, desde contextos socio-culturales específicos, comparten una comprensión común: la risa, el juego y el cuerpo no son recursos accesorios, sino ejes estructurantes de la formación artística. Estas escuelas producen conocimiento desde la práctica, desde la comunidad y desde el territorio, activando formas de aprendizaje que desbordan los marcos académicos tradicionales sin renunciar al rigor.

Leídas en conjunto, estas experiencias configuran una cartografía latinoamericana de pedagogías vivas. Escuelas que emergen muchas veces en los márgenes institucionales, pero que desarrollan procesos formativos de largo aliento,

metodologías propias y una reflexión crítica sobre el oficio. Escuelas que entienden la enseñanza y la creación como un acto político y comunitario.

Invitamos a leer estas páginas desde una disposición sensible y crítica, reconociendo que existen múltiples formas de conocer y de aprender. Porque quizás, en tiempos de crisis civilizatoria, reaprender a reír, desde el cuerpo, el rito y la comunidad, sea también una manera urgente de reaprender a habitar el mundo.



ENCICLOPEDIA

9

EL MEOLLO

Reír para aprender

por Javiera Silva Ábalos

Apuntes sobre la máscara en teatro: rito, mito y espectáculo

por Iván González

16

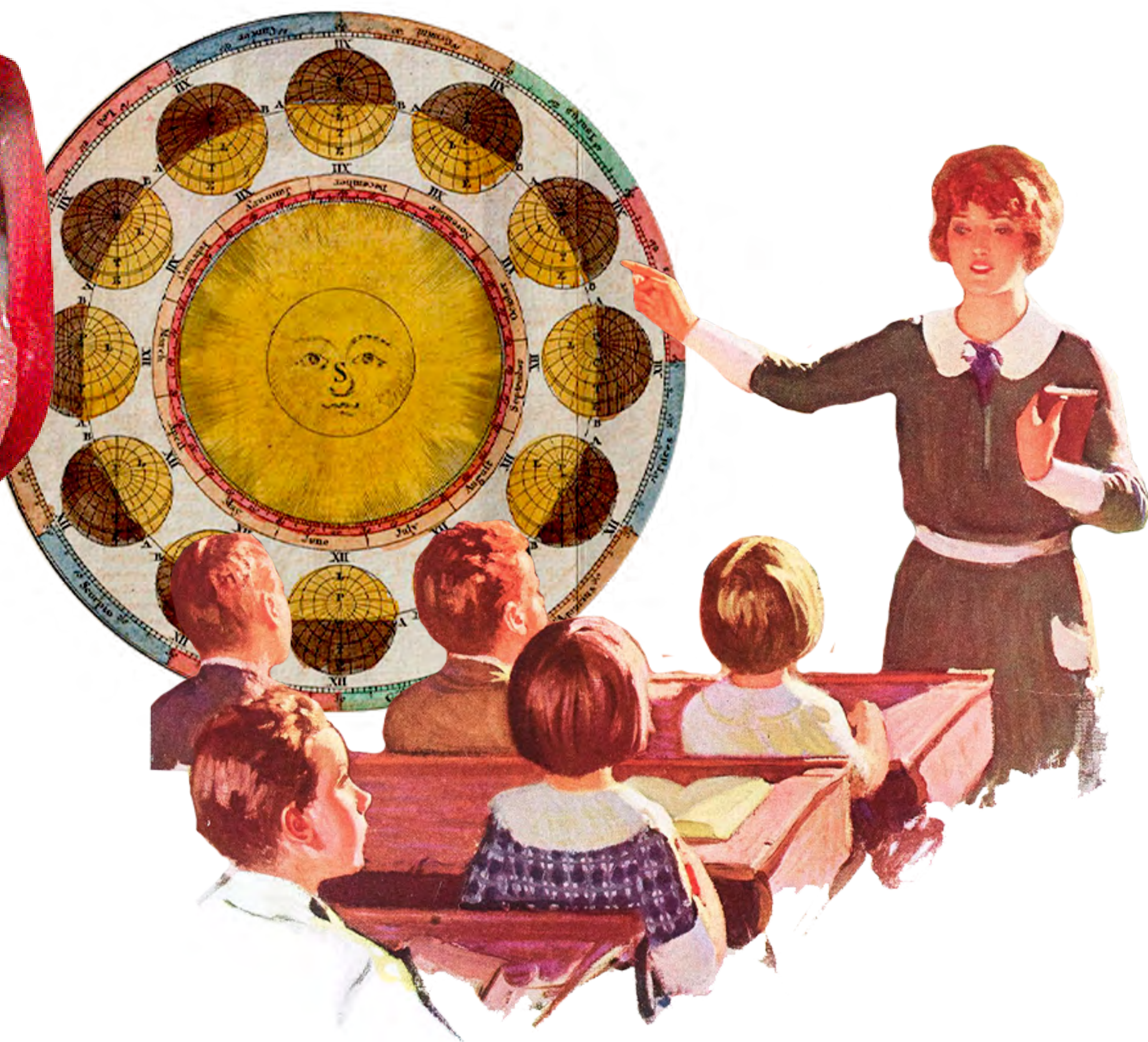
MENJUNJE

Dossier central: 4 escuelas hermanas

30

CELULOIDE

Teatroescuela 2022



COLABORADORES DE ESTE NÚMERO



Javiera Silva Ábalos

Editora de la revista digital 795 Artes y Revolución. Periodista, magíster en antropología social. Reside en Ilhabela, Brasil. Se desempeña hace más de 15 años en el ámbito cultural, participando en la gestión y comunicación de diversos proyectos culturales en Chile y Brasil. Actualmente es parte del equipo de Espaço Cultural Pés no Chão en Ilhabela, colaborando en el desarrollo del proyecto Arte Encena que ofrece talleres culturales gratuitos a niños y adolescentes de escuelas públicas de la región.

direccion@teatromuseo.cl



Alejandro Gzz Flores (Mimo Joy)

Mimo con 22 años de trayectoria. Fundador del Festival ItinerArte y del Festival de Pantomima en Monterrey. Creó, junto con la Fundación Teatromuseo de Valparaíso Chile, la Escuela de Humor y Comedia de Monterrey. Formó la compañía Ñaca-Ñaca en el año 2009. Representante en México de la Red Latinoamericana de la Risa. Ha participado de los festivales culturales más importantes de México, como Festival Cervantino, Santa Lucía, Festivales de Circo, Pantomima y Payasos. Ha tenido presencia en Nueva York, El Salvador, Costa Rica, Colombia y Chile. Actualmente es docente de la Facultad de Artes Escénicas en la Universidad Autónoma de Nuevo León.

joyelmimo@gmail.com

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO



Ariel Rodrigo Baptista Aranda

Director pedagógico de la Escuela de creación teatral JALLALLA en Bolivia y docente del programa TeatroEscuela Internacional de la fundación Teatromuseo en Valparaíso, Chile. Boliviano, alteño. Miembro fundador de la compañía Tabla Roja teatro desde 2008. Magíster en Teatro Físico de la Accademia DIMITRI en Suiza (2023–2025). Estudió en la Escuela Internacional de Creación Teatral y Movimiento CABUIA, en Argentina, inspirada en la pedagogía de Jacques Lecoq. Ejecuta prácticas teatrales multidisciplinarias que evocan el territorio de los Andes. Galardonado como mejor director en el marco del Premio nacional Peter Travesi Canedo 2017 CBBA, con la obra *Los hermanos Vargas*.

tablarojateatro@gmail.com



José Fernando Usma Aguirre (Golo Volador)

Payaso, bufón y mascarero; artista de calle y gestor cultural de la ciudad de Manizales, Colombia. Cursa Maestría en Educación en la Universidad de Manizales. Licenciado en Arte Escénico por la Universidad de Caldas, con Diplomado en Máscara Teatral y Diplomado en Investigación Teatral. Cuenta con más de 15 años de trayectoria en la creación de obras cómicas. Director del Festival Internacional de Circo de Manizales durante 13 años y coordinador pedagógico del Laboratorio Pin Pun Pan y director de la Escuela Municipal de Circo de la Secretaría de Cultura de Manizales. Es socio de la Red Latinoamericana de la Risa. Actualmente está vinculado a la Asociación de Teatro y Circo. En 2025 coordinó La Calle en el Festival Internacional de Teatro de Manizales.

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO



Víctor Quiroga

Artista chileno con estudios de clown, teatro cómico y teatro de animación con los maestros Andrés del Bosque, Antón Valen, Wladimir Kriukof, Dario Levin, Paul Bachon y Antonio Fava.

Director artístico de Upa Chalupa, Encuentro Internacional de Payasos de Chile y fundador del Teatromuseo del Títere y el Payaso el centro de investigación y difusión del arte del payaso y el títere más importante de Chile. Ha realizado cursos de payasos en diversas universidades e institutos de Chile y ha actuado e impartido talleres en diferentes festivales de Brasil, Argentina, Bolivia, Ecuador, Costa Rica, Colombia, México, Holanda, Inglaterra. Ha dirigido más 30 espectáculos en Colombia, México, Guatemala, Perú y Chile.

direccion@teatromuseo.cl



Iván González Ramírez

Actor especialista en teatro de máscaras y comedia dell'arte con estudios en la escuela internacional del actor cómico en Reggio Emilia, Italia, en el Centro de Estructuras Gestual de Padua, Italia y en la Academia Internacional de las Artes del Espectáculo de Versalles Francia. Ha desarrollado tanto en Chile como en el extranjero clases magistrales, seminarios, cursos y talleres en torno a la máscara en el teatro y la commedia dell'arte así como textos dramaturgicos y espectáculos en la especialidad, destacando Contrato de Amor, El Vino de Arlecchino, El Intratable Doctor Balanzone, Serenata Interrumpida y Mitología de un Rito.



EL MEOLLO

REÍR PARA APRENDER

APUNTES SOBRE LA MÁSCARA

REÍR PARA APRENDER: UNA VISIÓN DESDE LAS PEDAGOGÍAS DEL SUR

Por **Javiera Silva Ábalos**

En la historia de la educación formal, la risa ha sido frecuentemente relegada a los márgenes de la sala de clase. Asociada a la distracción, al desorden o a la falta de rigor, fue expulsada de los espacios donde el conocimiento debía transmitirse con seriedad, silencio y disciplina. Sin embargo, en la experiencia cotidiana de enseñar y aprender, y especialmente en las pedagogías vivas, comunitarias y populares, la risa aparece como un gesto recurrente, casi inevitable, que acompaña la transmisión del saber.

Pensar la risa y el humor como parte del proceso pedagógico no implica banalizar el aprendizaje, sino interrogar los supuestos que separan conocimiento, emoción y cuerpo. En este sentido, el artículo de Jazmín Madrid Valdiviezo (2015)² ofrece un marco claro para ordenar el debate, al proponer una lectura que distingue dimensiones fisiológicas y cognitivas de la risa y el humor, y al revisar las principales teorías que explican la relación con la enseñanza.

Como señala la autora, la risa y el humor “transforman aspectos afectivos, sociales y cognitivos” del proceso de enseñanza–aprendizaje, lo que obliga a reconsiderar su lugar dentro del aula y del vínculo pedagógico.

Uno de los aportes centrales del texto de Madrid Valdiviezo es la distinción conceptual entre risa y humor. Lejos de ser sinónimos, ambos remiten a procesos diferentes, aunque profundamente entrelazados.

La risa es definida como una respuesta orgánica, corporal y observable. Siguiendo a Fry (2002)³, la autora la describe como una “experiencia orgánica total” en la que participan múltiples sistemas del cuerpo, produciendo beneficios fisiológicos, psicológicos y sociales. Es una manifestación visible, que irrumpe en el aula como gesto, sonido y movimiento.

El humor, en cambio, implica un proceso cognitivo más complejo. Retomando a Lytle (2003, citado por Pirowics, 2011)⁴, se lo define como “un estímulo que genera gracia, y puede o no elicitar risa”, involucrando funciones

2 Madrid Valdiviezo, J. (2015). Papel de la risa y el humor en la enseñanza y aprendizaje: explicaciones neurofisiológicas. *Revista Apuntes Universitarios*, 5(2), 41–55. <https://doi.org/10.17162/au.v0i2.983> Fry, W. (2002). Humor and the brain: A selective review. *Humor*, 15(3), 305–333.

4 Pirowics, D. (2011). El humor en los procesos de enseñanza aprendizaje. Tesis FLACSO. Maestría en psicología cognitiva y aprendizaje



cognitivas superiores y una lectura cultural de la situación. En esta diferencia se juega una clave pedagógica fundamental: no toda risa implica reflexión, y no todo humor necesita expresarse corporalmente.

Para la enseñanza, esta distinción es crucial. La risa puede abrir la puerta; el humor permite elaborar sentido. Mientras la primera descomprime, el segundo resignifica.

El artículo de Madrid Valdivieso revisa tres teorías clásicas que explican el humor y la risa, las cuales, leídas desde la pedagogía, ofrecen herramientas para comprender sus alcances y riesgos en el aula.

1

La teoría de la incongruencia

Desde esta perspectiva, el humor surge de la ruptura de expectativas y de la coexistencia de dos líneas de pensamiento incompatibles que el cerebro logra reconciliar. El efecto sorpresa genera satisfacción y, muchas veces, risa. En términos pedagógicos, esta teoría dialoga con el aprendizaje significativo y el pensamiento divergente. El humor introduce una fisura en lo previsible, obliga a re-encuadrar, y habilita nuevas asociaciones. La risa aparece aquí como señal de comprensión, como indicio de que algo se ha reordenado internamente.

2

La teoría de la superioridad

Esta teoría subraya el lado oscuro del humor; reímos al sentirnos superiores frente al error o la debilidad de otros. Como recuerda Madrid Valdiviezo citando a Hobbes, la risa puede ser “gloria súbita” ante la comparación con la fragilidad ajena. En clase, este tipo de humor entraña riesgos evidentes. El sarcasmo, la burla o la ironía pueden convertirse en dispositivos de disciplinamiento simbólico, reforzando jerarquías y generando miedo al error. Esta teoría permite diferenciar entre un humor que emancipa y uno que excluye.

3

La teoría de la catarsis o alivio

Desde una mirada más psicosocial el humor y la risa funcionan como descarga emocional. Reducen el estrés y la ansiedad, generando alivio frente a situaciones tensas o amenazantes. En contextos educativos atravesados por la evaluación constante, la presión del rendimiento y la competitividad, esta función catártica cobra especial relevancia. La risa no resuelve los conflictos estructurales, pero puede crear un respiro, una pausa necesaria para seguir aprendiendo.

Más allá de las teorías, el artículo destaca un aspecto central: el humor como mediador del vínculo pedagógico. Diversas investigaciones revisadas por la autora muestran que el humor favorece la proximidad entre docentes y estudiantes, mejora el clima emocional del aula y fortalece los lazos sociales.

En palabras de Madrid Valdiviezo, el humor es “un vehículo que favorece la proximidad del vínculo entre el docente y el alumno”, generando un ambiente de confianza y pertenencia. Este punto desplaza la discusión del plano técnico al relacional: no se trata de “usar” el humor como estrategia, sino de asumir una posición pedagógica abierta a la emoción y al encuentro. El humor, en este sentido, no es un adorno del contenido, sino parte del modo en que el conocimiento circula.

Los estudios empíricos revisados en el artículo coinciden en señalar efectos positivos del humor sobre la atención, la memoria y la motivación. El

material asociado a experiencias humorísticas tiende a recordarse mejor, siempre que el humor esté vinculado al contenido y no funcione como distracción.

Asimismo, los estudiantes valoran el “buen sentido del humor” como una de las cualidades más apreciadas en los docentes, y asocian estos contextos con mayores aprendizajes. El humor aparece así como una vía para reducir el estrés, captar el interés y facilitar la comprensión.

No obstante, la autora advierte sobre el uso inapropiado del humor, recordando que su efectividad depende del contexto, del grupo y del tipo de vínculo construido. El humor no es neutro: puede habilitar o bloquear el aprendizaje.

Reír desde el Sur

Pensar la risa y el humor desde las pedagogías del Sur permite ampliar aún más el horizonte del debate. En muchas culturas originarias y saberes populares de Abya Yala -nombre que se refiere al continente americano desde una perspectiva ancestral, adoptado por diversos pueblos y movimientos indígenas como una forma alternativa a las denominaciones coloniales- la risa no es un recurso didáctico, sino una forma legítima de transmisión de conocimiento. Aparece en los relatos orales, en los juegos, en la fiesta, en el ritual, en la burla que enseña sin humillar y en la ironía que cuestiona el poder.

A diferencia de la pedagogía moderna-occidental, que separó conocimiento y emoción, estas pedagogías situadas integran cuerpo, afecto y comunidad. La risa no distrae: conecta. Recuperar el humor en la educación implica también disputar la colonialidad del saber, que impuso la seriedad como sinónimo de verdad y el silencio como condición del aprendizaje. Reír en el aula puede ser, entonces, un gesto descolonizador: rompe jerarquías, desarma el miedo y habilita vínculos horizontales.

Desde el Sur, reír para aprender es una afirmación profunda de otras epistemologías, donde el conocimiento se construye colectivamente, con la corporalidad y la alegría como fuerza vital.



APUNTES SOBRE LA MÁSCARA EN EL TEATRO: RITO, MITO Y ESPECTÁCULO

Por Iván González Ramírez

Las primeras concepciones de la máscara en la historia humana se remontan al período del paleolítico superior en las cuevas de los pirineos franceses en donde se registran a un grupo de cazadores vestidos con pieles hasta la cabeza inclusive con las cornamentas de siervos (máscara), acercándose a un grupo de animales servatos imitando a aquellos en sus movimientos ya sea en danza ritual o con el fin de acercarse y matarlos para alimentarse. Hacia la civilización Egipcia podemos advertir la máscara mortuoria que conectaba al faraón con el otro mundo. En estos primeros momentos históricos donde aparece la máscara podemos advertir su uso ritual, cuyo desarrollo alcanzará su pináculo en el teatro Griego y Romano a partir del mito y el culto a los dioses a través de la procesión ditirámbica, el cortejo a Dionisio, la tragedia, el drama satírico, la comedia y otros géneros menores como la comedia palliata, la togata y la atellana. En el origen del teatro con la tragedia ática en donde podemos situar también el origen del concepto máscara (mascarae) cuyo significado es el de personaje (personae) cumplían una parte importante del equipamiento teatral, a través del cual el dramaturgo intentaba ayudar al público a comprender la obra y la personalidad de los personajes. Los cambios de expresión de los actores no siempre eran visibles debido a la distancia entre ellos y el público, y se desarrollaron convenciones que habrían sido inmediatamente reconocibles para los espectadores. Los ancianos, por ejemplo, siempre llevaban barba y los jóvenes solían ser imberbes. Las mujeres tenían la piel blanca, mientras que la de los hombres era de un color más oscuro. Las emociones se expresaban mediante rasgos estandarizados de las máscaras: la ira, por ejemplo, mediante cejas levantadas y el dolor mediante cejas bajas. Las cejas exageradamente levantadas eran apropiadas para el esclavo insolente y astuto y el Parásito, mientras que la reflexión y la honestidad se representaban mediante una frente arrugada. Las máscaras normalmente estaban hechas de materiales perecederos, como tela de lino, madera o corcho. Por lo general, cubrían toda la cabeza y el cabello se ajustaba sobre ellas. Las representaciones de máscaras en piedra o arcilla, así como en pinturas sobre vasos, constituyen una rica fuente de información que permite identificar diversos personajes típicos de la tragedia y la comedia. Desde el siglo V A.C avanzamos hacia el siglo XVI D.C arribando a la comedia dell'arte en donde la máscara adquiere un valor trascendente para el teatro moderno siguiendo el concepto griego de máscara-personaje



pero en un época en donde ocurren cambios significativos en la sociedad Europea como el surgimiento de la modernidad, el renacimiento y el humanismo, hubo un cambio en el pensamiento tomando como eje central al ser humano, el teatro por primera vez en la historia deja su carácter ritual y se convierte en un oficio u o profesión, surge el actor moderno dotado de una gran técnica gestual, la commedia dell'arte o zannesca o improvvisa se convierte en un espectáculo de divertimento popular, nacen los arquetipos, los tipos fijos, extraídos de la propia sociedad y convertidos en máscaras: personajes viejos, avaros, ambiciosos, codiciosos, mercantiles, sirvientes hambrientos y sobrevivientes, militares fanfarrones, cobardes y ridículos, enamorados idealistas, siguiendo el precepto clásico aristotélico de que la comedia es el retrato de los peores, pero no en todos los aspectos del vicio, si no por alguna tacha vergonzosa que sea risible. Las máscaras que en su origen eran confeccionadas con madera y lino, por lo que no duraban mucho tiempo, en la commedia dell'arte se construyen en cuero, otorgándole una cercanía a la piel humana, ergonomía y durabilidad.

MENJUNJE



DOSSIER CENTRAL: 4 ESCUELAS HERMANAS

Las cuatro escuelas reunidas en este dossier no comparten un método único ni una estética homogénea. Comparten, en cambio, una convicción profunda: que la risa, el juego y el cuerpo son territorios legítimos de conocimiento y formación. Desde contextos geográficos, culturales y sociales distintos, estas experiencias pedagógicas han construido caminos propios para investigar, transmitir y profesionalizar los oficios del payaso, el mimo, la máscara y el teatro físico.

Leídas en conjunto, estas escuelas configuran una cartografía latinoamericana de pedagogías vivas, donde la enseñanza no se separa de la práctica, la investigación se realiza desde el cuerpo y la risa se asume como herramienta ética, política y educativa. Cada artículo presenta una historia situada, un enfoque pedagógico singular y una visión compartida: formar artistas conscientes, sensibles y comprometidos con su territorio y su comunidad.

Este dossier propone, así, un diálogo entre experiencias hermanas que, sin replicarse, se reconocen mutuamente. Escuelas que no solo enseñan técnicas, sino que construyen comunidad, memoria y futuro desde el gesto, el juego y la risa.



ESCUELA ITINERANTE

Monterrey, México

La importancia de la pedagogía del payaso y el mimo en una ciudad empresarial: hacia un epicentro de investigación y profesionalización en el norte de México

Por Alejandro Gzz. Flores - Mimo Joy

La Escuela de Humor y Comedia Monterrey surge como respuesta a una necesidad detectada a lo largo de los años y como complemento natural del Festival ItinerArte, un encuentro internacional de arte y comedia. Este proyecto nace del deseo de aprovechar los saberes, conocimientos e investigaciones en torno al payaso, el mimo, el bufón y el teatro callejero, compartidos por los diversos artistas y pedagogos invitados a lo largo de doce años de trayectoria del festival.

Desde sus inicios, ha sido de nuestro interés acercar a la ciudad pedagogías y metodologías de estudio, creación e investigación, lo que ha enriquecido de manera sostenida el desarrollo de los artistas locales de Monterrey. En sus distintas ediciones, ItinerArte ha demostrado que las disciplinas cómicas, el clown, el mimo, el teatro físico, los títeres y el bufón, son capaces de romper barreras, transformar espacios públicos y generar nuevos modos de convivencia. La risa, el juego y el movimiento se convierten así en lenguajes accesibles para cualquier persona, independientemente de su edad, origen o formación, abriendo una puerta de participación inclusiva y democrática.

El arte del payaso, lejos de ser un artificio menor, se revela como un vehículo profundo para la empatía, la expresión auténtica y la humanización del entorno urbano. En este sentido, la creación de una escuela vinculada a ItinerArte representa un paso trascendental. No se trata únicamente de estructurar clases y talleres, sino de construir un epicentro de pensamiento, estudio y práctica, donde el cuerpo sea entendido como un instrumento esencial de comunicación y donde la comicidad sea investigada con profundidad filosófica, técnica, pedagógica y social.

El payaso y el mimo —frecuentemente subestimados en el imaginario colectivo— poseen metodologías rigurosas, genealogías complejas y un potencial de investigación equiparable al de cualquier disciplina escénica mayor. Convertir a Monterrey en un nodo de profesionalización y sistematización de estas prácticas implica elevar el nivel artístico de toda la región, fortalecer la creación contemporánea y proyectar al norte de México hacia circuitos internacionales del arte del cuerpo.



Hasta el día de hoy, la oferta pedagógica impulsada desde ItinerArte ha sido profundamente nutritiva para el entorno artístico y cultural de la región. Esto ha sido posible gracias a la participación de docentes y creadores provenientes de diversas partes del mundo y de México: España, Chile, Brasil, Indonesia, Argentina, Colombia, así como de destacados exponentes nacionales del teatro callejero. Esta diversidad ha permitido un diálogo fecundo entre tradiciones, enfoques y metodologías.

La relevancia de estas prácticas se vuelve aún más evidente si se considera que Monterrey y el norte de México han contado históricamente con pocos espacios formales de entrenamiento en artes escénicas del cuerpo. Si bien existen escuelas, facultades y centros culturales, no se ha consolidado un polo de investigación, documentación y profesionalización específicamente dedicado al humor físico, la pantomima y el clown. Esta ausencia no solo limita las oportunidades de formación para artistas emergentes, sino que también restringe el diálogo de la región con grandes tradiciones internacionales, desde el teatro gestual europeo hasta las corrientes latinoamericanas del teatro popular, comunitario y callejero.

Este es el horizonte que visualizamos para nuestro proyecto y para nuestra comunidad. La creación de la escuela no solo continúa el legado pedagógico que ItinerArte ha desarrollado durante años, sino que responde a una necesidad cultural profunda y traza una ruta hacia el futuro. Monterrey, ciudad marcada por la industria y el trabajo, puede convertirse también en una ciudad de juego, risa, sensibilidad y arte del cuerpo.

Ser un epicentro de investigación y profesionalización del payaso y el mimo en el norte de México no es una aspiración simbólica, sino una acción concreta orientada a construir una región más creativa, más consciente y más unida. En este contexto, tanto el Festival ItinerArte como la consolidación de una escuela dedicada al payaso, la pantomima y las artes del cuerpo adquieren una relevancia cultural y social extraordinaria. Más que actividades recreativas, representan una intervención profunda en la calidad de vida, la creatividad urbana y el desarrollo humano, especialmente necesaria en una metrópoli marcada por la productividad, pero carente de espacios que cuiden la dimensión lúdica, expresiva y emocional de sus habitantes.

Finalmente, es fundamental subrayar que la risa, el juego y la expresividad corporal no son lujos culturales, sino necesidades humanas esenciales. En una ciudad atravesada por la eficiencia, el estrés laboral y el crecimiento acelerado, estas prácticas contribuyen a restaurar el equilibrio emocional, fortalecer la resiliencia

social y abrir espacios afectivos que sostienen la convivencia. Apostar por un centro de alto nivel para el entrenamiento del cuerpo cómico —capaz de estudiar, preservar y reinventar el arte del payaso y el mimo— es, en definitiva, contribuir a una ciudad más equilibrada, más creativa y más humana.

@festivalitinerarte

festivalmonterrey@yahoo.com.mx

ESCUELA JALLALLA

La Paz, Bolivia

Comunidad, juego y creación: pedagogías del cuerpo desde una cosmovisión andina

Por Ariel Batista

Nuestra escuela nace de una necesidad profunda: compartir. Compartir preguntas, búsquedas, metodologías y prácticas que veníamos desarrollando desde hace años en el núcleo de la Compañía Tabla Roja Teatro. Desde el inicio, no se trató de fundar una institución en el sentido tradicional, sino de abrir un espacio vivo que nos permitiera seguir investigando el hecho escénico a través de otros cuerpos, otras sensibilidades y miradas externas a la compañía.

La escuela surge así como una extensión natural de un proceso artístico en movimiento: un lugar donde la experiencia acumulada en la creación, el entrenamiento y la escena pudiera circular, contaminarse y transformarse. Desde ese origen, la compañía y la escuela han coexistido y cooperado dentro de un mismo ecosistema creativo, retroalimentándose de manera constante.

Tabla Roja Teatro desarrolló, a lo largo de los años, una estructura de entrenamiento rigurosa y sostenida, entendiendo el teatro no solo como resultado o espectáculo, sino como oficio, como práctica diaria comprometida con el cuerpo, el tiempo y la presencia. Esta perspectiva permitió generar un espacio fértil para quienes deseaban crecer en la escena desde un lugar honesto y profundo.

En ese contexto, la escuela comenzó a convocar a creadoras y creadores nacionales e internacionales, proponiendo una manera de entender la creación teatral como un proceso continuo de investigación, y no como un acto aislado.

Desde allí, la escuela ha asumido distintos roles: provocadores, guías, acompañantes y pedagogos, no desde una verticalidad autoritaria, sino desde la experiencia compartida, el diálogo y la escucha activa.

Entendemos la pedagogía como un acto de acompañamiento sensible, donde cada estudiante es invitado a desarrollar su propia voz escénica. La compañía, por su parte, siempre se ha mantenido en movimiento, muchas veces sin la necesidad inmediata de producir una obra específica. El entrenamiento constante dejaba el cuerpo “listo”: disponible, atento, preparado para cuando la inspiración apareciera o surgiera un encargo artístico. Esa misma lógica se trasladó a la escuela: entrenar para estar disponibles, no solo para producir.



Comunidad, juego y creación

Uno de los pilares fundamentales de la escuela es su apuesta por la comunidad. No concebimos la formación artística como un camino individualista, sino como una práctica colectiva, donde el crecimiento de una persona repercute en el grupo y viceversa. La escuela es un espacio de encuentro, intercambio y cuidado.

Nuestra práctica pedagógica se sostiene sobre elementos base que atraviesan todos los procesos formativos:

- ◆ El juego, como motor de descubrimiento y libertad.
- ◆ El movimiento, como lenguaje primario del cuerpo.
- ◆ La creación, entendida como proceso vivo y situado.
- ◆ El gesto, como síntesis expresiva y poética.

Estos elementos no funcionan de manera aislada, sino que se entrelazan constantemente, generando un terreno fértil para la investigación escénica. Creemos que el cuerpo que juega es un cuerpo disponible; que el cuerpo que se mueve piensa; que el gesto revela mundos; y que la creación es un acto profundamente humano.

Una estructura orgánica y en constante transformación

La escuela se define como una estructura orgánica, en permanente revisión. Replanteamos de manera constante los caminos, las metodologías y las formas de

llegar al hecho escénico. No trabajamos desde recetas fijas ni modelos cerrados, sino desde una pedagogía viva, capaz de adaptarse a los contextos, a los cuerpos y a los tiempos que la habitan.

Existimos desde el año 2016 como una escuela de creación teatral. En sus inicios, nuestro lenguaje estuvo fuertemente influenciado por las pedagogías de Jacques Lecoq; sin embargo, con el paso de los años y la acumulación de experiencias, hemos desarrollado una esencia propia, tanto en la práctica como en el pensamiento.



Nuestra investigación se nutre de una cosmovisión andina, de perspectivas amerindias y de la figura del danzante como portador de memoria, ritual y transformación. Estas miradas atraviesan nuestro trabajo y dialogan con el teatro físico contemporáneo, dando lugar a un lenguaje híbrido, situado y profundamente conectado con el territorio.

En este camino, nos guían una serie de verbos que definen nuestro hacer: indagar, investigar, transitar, cuestionar y construir. Caminos escénicos diversos que nos acercan a una voz teatral genuina, propia, enraizada y consciente.

“Jallalla” es una palabra en lengua aymara que sintetiza gran parte de nuestro espíritu. Se traduce como la acción de celebrar y agradecer al mismo tiempo, en un tono festivo. Para nosotros, encarna una ética del trabajo escénico: reconocer lo que recibimos, honrar los procesos y celebrar el camino recorrido, incluso, y sobre todo, en medio del esfuerzo y la disciplina.

Formatos pedagógicos

La escuela ofrece distintos formatos pedagógicos, adaptados a diversas necesidades y tiempos:

- ◆ Intensivos largos y cortos
- ◆ Cursos regulares (semanales y mensuales)
- ◆ Retiros y residencias
- ◆ Seminarios monográficos
- ◆ Formación semestral

Todos estos formatos comparten un mismo eje: el cuerpo como territorio de conocimiento, la práctica como base y la creación como horizonte.

@escuela_jallalla

ESCUELA PIN PUN PAN

Manizales, Colombia

Territorios cómicos y pedagogías del riesgo: una escuela nacida desde la ausencia

Por José Fernando Gusma - Golo Volador

Todo suele nacer de una búsqueda personal; la Escuela Pin Pun Pan también. Su origen se remonta a la formación universitaria de Golo Volador en la Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas, en Manizales, Colombia. Ingresó a la academia impulsado por un deseo claro: incursionar en la comedia. Este interés no surgió de manera abstracta, sino de una experiencia directa con la ciudad y su ecosistema teatral, especialmente con el Festival Internacional de Teatro de Manizales, espacio que marcó profundamente su mirada y su cuerpo.

Antes de iniciar sus estudios universitarios, trabajó en logística y posteriormente en producción de calle del Festival. Fue allí donde tuvo su primer encuentro real con el universo del payaso y las artes cómicas. Recuerda con nitidez haber visto en escena a Jeff Johnson, Niño del Retrete, Murmullo y Metralleta, Circo da Silva, Pepe Picaporte, Sir Bover, entre otros. Ese conjunto de lenguajes, poéticas y cuerpos escénicos fue el motor que lo llevó a tomar la decisión de estudiar teatro.

Sin embargo, al ingresar a la academia, el choque fue profundo. La comedia, y en particular el payaso, no ocupaba un lugar relevante dentro del programa de formación. Lejos de encontrar un espacio de exploración, se enfrentó a una estructura académica que comprendía lo cómico únicamente desde la figura del

héroe, dejando fuera manifestaciones fundamentales como el payaso, el bufón, la máscara, el arlequín y el teatro popular.

Ante esta ausencia, se activó en él una postura de rebeldía creativa. En cada línea de formación buscó infiltrar lo cómico: en el trabajo corporal, transformando las danzas en acciones ridículas y expresivas; en la actuación, abordando los textos clásicos desde la comedia; en la historia del teatro, investigando las tradiciones del teatro cómico; y en la plástica teatral, explorando la deformación y la exageración como lenguajes escénicos. Durante cinco años y medio recorrió todas las líneas posibles, sin que la academia lograra ofrecerle una formación real en estos territorios.

Paralelamente, fue consciente de que Manizales había desarrollado procesos relevantes en torno al payaso, impulsados principalmente por el Festival Internacional de Teatro y por diversas organizaciones independientes. Figuras como Wendy Ramos, Lucho (entonces integrante de Circo Ciudad),



Murmullo y Metralleta -a través del proyecto Otra Mirada- dejaron huellas significativas en la ciudad. No obstante, estos procesos no lograron consolidarse como una línea formativa permanente.

Al finalizar la carrera, con la certeza de que su horizonte artístico se encontraba en la comicidad y no en los caminos tradicionales del teatro académico, decidió salir del país para profundizar su formación. En Chile, en la escuela de Víctor Quiroga, tuvo un encuentro decisivo con Antón Valen, uno de los grandes referentes del clown contemporáneo e integrante del Cirque du Soleil. Fue en ese proceso donde comprendió, desde el cuerpo y no solo desde la idea, que el payaso no era lo que había imaginado durante sus años de estudio y trabajo en el Festival. Esa revelación transformó radicalmente su mirada pedagógica y artística.

A su regreso a Colombia, en 2016, y con el deseo de aportar una respuesta concreta al vacío formativo existente, inició un proceso que en un comienzo se denominó Escuela Laboratorio Itinerante. Su primer impulso fue la llegada de Andrés del Bosque con el Laboratorio Fronteras de lo Cómico. A partir de entonces, se consolidó la idea de realizar uno o dos laboratorios intensivos anuales de diez días. Con el paso de las ediciones, alrededor de la séptima u octava versión, el proceso adquirió identidad propia y pasó a denominarse Laboratorio Pin Pun Pan, nombre inspirado en una regla de tres entendida como un triángulo de la complicidad escénica.

Desde ese momento, el laboratorio se reconfiguró conceptualmente, comenzando a hablar de territorios cómicos y apostando por experiencias de inmersión profunda, donde la pedagogía, la didáctica y la calidad de los maestros permitieran a las y los participantes habitar el universo teatral desde el cuerpo, el riesgo y la poética. Por la escuela han pasado pedagogos y compañías de amplia trayectoria, como la Compañía Ñame Ñame (México), la Escuela de Cabuya (Argentina), Antón Valen (España), Hernán Yené (Argentina), Víctor Quiroga (Chile), Viviana Bernal (Colombia) y Carlos Agudelo (Colombia), entre otros.

A lo largo de estos años, la Escuela Laboratorio Pin Pun Pan, con sede en Manizales, se ha consolidado como un espacio de formación artística independiente, enfocado en la construcción de artistas escénicos integrales, capaces de crear, interpretar, investigar y autogestionar sus propios proyectos. La escuela ha buscado fortalecer las capacidades necesarias para que cada persona desarrolle procesos de creación que luego puedan circular en festivales y espacios culturales, promoviendo la comprensión profunda de los conceptos teatrales desde la comicidad, a través del trabajo colectivo, la disciplina, el rigor y el respeto por el oficio.

Hoy, después de once versiones, el Laboratorio Pin Pun Pan cuenta con un equipo de producción que garantiza su continuidad y se ha ratificado en Colombia como un proceso sólido de formación artística, una alternativa a los modelos académicos tradicionales y un espacio de encuentro para artistas interesados en la comedia, el payaso, la máscara y el teatro físico. De cara a 2026, el Laboratorio se proyecta y se sueña como Escuela, con procesos de formación anual estructurados en ciclos, consolidando así un camino pedagógico propio, coherente con su origen, su historia y su visión.

@pin.pun.pan.laboratorioescuela

ESCUELA TEATROMUSEO

Valparaíso, Chile

Teatroescuela nacional e internacional: pedagogías del juego, la risa y la investigación escénica

Por Víctor Quiroga

Durante dieciocho años, el TeatroEscuela de la Fundación Teatromuseo del Títere y el Payaso ha desarrollado un camino que lo ha llevado desde un espacio de iniciación artística hasta convertirse en un reconocido centro de investigación escénica en Chile y Latinoamérica. Su origen se asienta en la convicción profunda de que los oficios del payaso y del teatro de muñecos concentran un vasto conjunto de habilidades expresivas, técnicas y sensibles que merecen ser enseñadas, resguardadas y proyectadas hacia nuevas generaciones.

Desde sus primeros años, la formación fue concebida como un proceso de diálogo constante entre maestro y aprendiz, donde el juego, el disfrute y la experimentación se posicionaron como pilares fundamentales de la metodología pedagógica. Esta mirada permitió a la institución evolucionar progresivamente, pasando de cursos iniciales a la construcción de un modelo formativo integral, capaz de sostener procesos largos, especializados y en permanente investigación. Más de 1.500 estudiantes han pasado por sus aulas y se han impartido más de 130 talleres, cifras que reflejan tanto el alcance cuantitativo como la profundidad cualitativa de su misión.

La creación de los proyectos pedagógicos TeatroEscuela Nacional y, posteriormente, TeatroEscuela Internacional, posibilitó la articulación de redes de colaboración con destacados artistas y maestros de Chile, Brasil, Argentina, España, Inglaterra, Serbia y Bolivia, consolidando al TeatroMuseo como un polo de innovación escénica. Programas como La Escuela de los Nuevos Comediantes y El Llamado de los Chaskis integran en un mismo plan formativo los saberes del títere, el payaso, el cuerpo, la música y la teoría, configurando un enfoque interdisciplinar singular en la región.

El estudio de la máscara, la ampliación de los laboratorios de investigación, la incorporación de metodologías contemporáneas y tradicionales de animación y comicidad, la formación de compañías emergentes y la creación de redes como La Ruta del Tony y la Red Latinoamericana de la Risa han permitido proyectar estos oficios más allá de lo local, promoviendo un ecosistema de colaboración artística y pedagógica a escala internacional.



En un país donde no existe una escuela permanente dedicada exclusivamente a la formación de titiriteros y payasos, el TeatroEscuela ha asumido el desafío de garantizar la continuidad y transmisión de estos saberes. Este compromiso incluye, además, la posibilidad de gratuidad en sus procesos formativos, como una estrategia concreta para democratizar el acceso a una educación artística de excelencia. Paralelamente, el proyecto ha contribuido de manera decisiva al fortalecimiento de la identidad cultural de Valparaíso, hoy reconocida como Capital Nacional del Títere y el Payaso.

El ciclo 2026 consolida este recorrido a través de talleres, clases abiertas, laboratorios y charlas impartidas por docentes nacionales e internacionales, orientadas a fortalecer la investigación, la creación y la profesionalización de la comunidad artística local, nacional y latinoamericana.

Misión

Formar, profesionalizar e inspirar a artistas de Chile y Latinoamérica en los oficios del títere y el payaso, mediante una pedagogía basada en el juego, el diálogo maestro–aprendiz y la investigación continua. El TeatroEscuela busca democratizar el acceso a la formación artística, preservar saberes tradicionales, impulsar nuevas estéticas escénicas y consolidar un espacio colaborativo que fortalezca el desarrollo artístico y cultural de Valparaíso y del país.

Visión

Ser un centro de referencia internacional en formación e investigación de las artes del títere, la máscara y el payaso; un espacio donde tradición e innovación se articulen para construir comunidad, promover la excelencia artística y proyectar a Valparaíso como un polo creativo latinoamericano. Aspiramos a una escuela con reconocimiento académico, carácter permanente, inclusivo y capacidad de incidir en el futuro de los lenguajes escénicos contemporáneos.

@teatroescuela

teatroescuela@teatromuseo.cl

www.teatromuseo.cl



CELULOIDE

TEATROESCUELA 2022

Territorios de vida y risa

Sandra Vargas y Luis André Cherubini

Este primer video de la serie *Territorios de vida y risa*, realizado por Teatro-museo del Títere y el Payaso en el marco de TeatroEscuela 2022, presenta a Sandra Vargas y Luis André Cherubini, quienes exponen sobre la memoria afectiva del teatro de objetos. Y nos invita a recorrer un espacio de reflexión y práctica escénica donde el teatro de objetos se despliega como una forma de memoria y experiencia sensorial. En torno a la noción de memoria afectiva, la conversación entre los artistas evidencia cómo los objetos, lejos de ser meros materiales o herramientas, cargan historias, vínculos y huellas de identidad que pueden reactivarse dramáticamente.

Sandra Vargas y Luiz André Cherubini son integrantes del grupo brasileño Sobrevento. A través de una pedagogía vivencial, el grupo reconoce en los objetos un archivo íntimo y colectivo. Desde esta perspectiva, los objetos devienen mediadores sensibles: condensan memorias personales y comunitarias que, al ser reanimadas, abren puertas a otros lenguajes, narrativas y memorias escénicas.



Andrés del Bosque

El segundo video de *Territorios de vida y risa*, en el marco de TeatroEscuela 2022, presenta a Andrés del Bosque y propone una inmersión en los cruces entre vida, risa y dramaturgia desde una mirada que reúne historia, cuerpo y performatividad. En este registro audiovisual, Andrés del Bosque articula con lucidez cómo el melodrama y la figura del bufón sagrado no sólo habitan la escena teatral, sino que constituyen territorios de experiencia donde la risa se despliega como gesto vital, subversivo y comunitario.

El bufón sagrado, advierte del Bosque, actúa como mediador entre lo profano y lo sacro, entre lo serio y lo lúdico, y tiene la capacidad de revelar aquello que el melodrama mantiene tensionado entre emoción y exceso. Esta dialéctica entre risa y solemnidad permite leer el teatro no sólo como espectáculo, sino como espacio ético de encuentro con la vida misma.



Inés Pasic

Continuando con la serie de TeatroEscuela 2022: *Territorios de vida y risa*, la artista e investigadora bosnia Ines Pasic nos guía hacia una exploración profunda de “el cuerpo animado” como eje de comprensión para el teatro vivido más allá de la escritura y la representación estática. Este video nos ofrece una invitación a recuperar el cuerpo como fuente primaria de conocimiento, memoria y presencia escénica. En este sentido, el cuerpo animado no solo “dice” o “expresa”, sino que hace mundo: construye vínculos, abre territorios sensibles y revela formas de estar que no siempre pueden traducirse en palabras.

El video funciona como un llamado a desarmar la dicotomía entre mente y cuerpo, entre teoría y práctica, y a abrazar una pedagogía que reconoce la inteligencia incorporada: una sabiduría que se articula en el pulso, en el movimiento, en la risa que emerge de la piel y en la escucha que cruza el espacio entre un cuerpo y otro.



Ariel Baptista

En este cuarto video de TeatroEscuela 2022: *Territorios de vida y risa*, Ariel Baptista (Bolivia) nos introduce en el universo simbólico y ritualizado de las máscaras sagradas, reconfigurando nuestra comprensión del teatro como territorio de encuentro entre cuerpo, espíritu y comunidad. Este video documenta una reflexión artística y también convoca a una experiencia en la que la máscara se vuelve puente entre lo visible y lo invisible, lo individual y lo colectivo.

El video explora cómo las máscaras sagradas se constituyen como fuentes de aprendizaje y de resonancia colectiva, conectando saberes ancestrales, prácticas rituales y gestos teatrales contemporáneos. La risa, el silencio y el asombro se entretajan en la escena como elementos de una pedagogía que no separa el conocimiento del cuerpo, ni la presencia del mito. La máscara invita a descentrar la mirada, cuestionar las fronteras del yo y experimentar el teatro como acto de apertura relacional, afectiva y espiritual.





795

795 REVISTA ARTES Y REVOLUCIÓN

NÚMERO 10 | DIC 2025

©Editorial Teatromuseo

LA PEDAGOGÍA DEL HUMOR

Las opiniones expresadas en esta publicación son responsabilidad exclusiva de los autores y no reflejan necesariamente la opinión de Revista 795 artes y revolución.

FINANCIA



PAOCC

Programa de Apoyo a Organizaciones Culturales Colaboradoras

PRODUCE

