

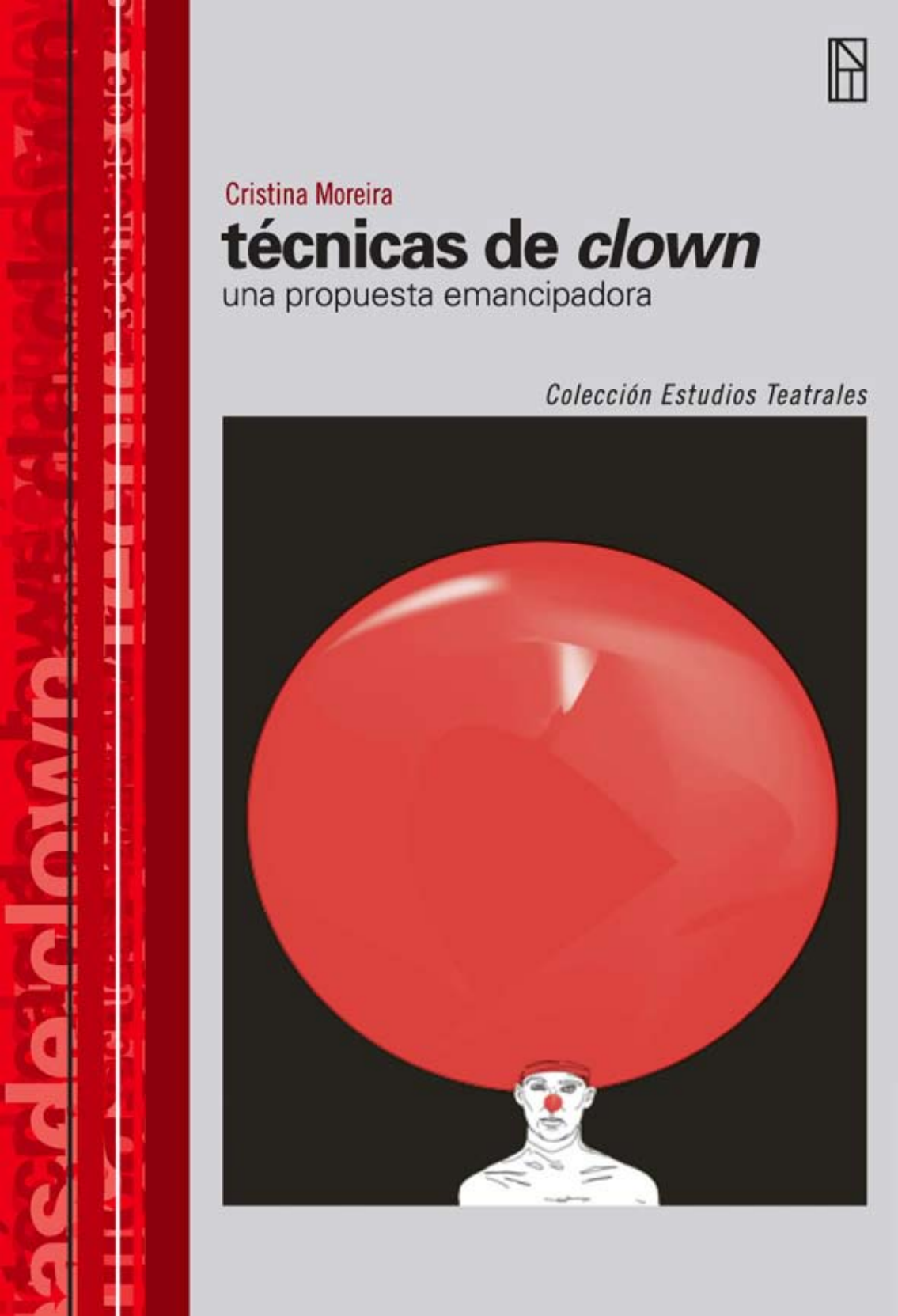
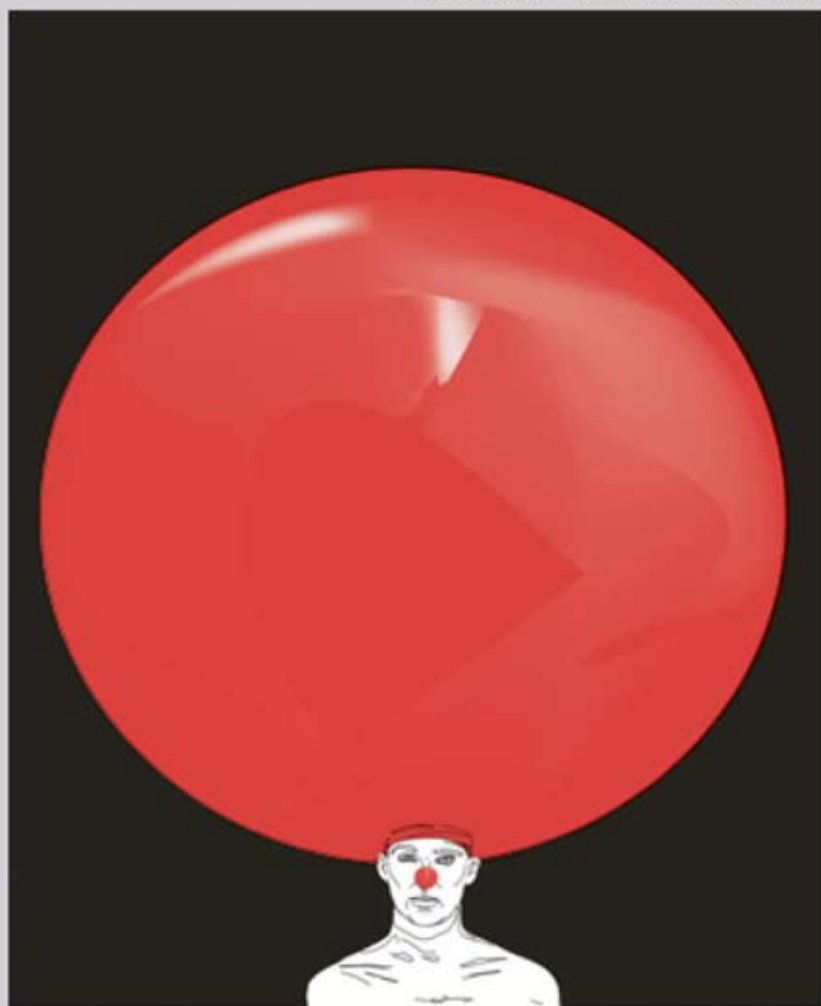


Cristina Moreira

técnicas de *clown*

una propuesta emancipadora

Colección Estudios Teatrales



técnicas de *clown*

una propuesta
emancipadora

Cristina Moreira

Moreira, Cristina

Técnicas de clown : una propuesta emancipadora / Cristina Moreira ; ilustrado por Oscar Ortiz. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2015. 168 p. : il. ; 22x15 cm.

ISBN 9789873811111

1. Técnicas de Teatro. I. Ortiz, Oscar, ilus. II. Título
CDD 791.33

Fecha de catalogación: 21/07/2015

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 486/15

C O N S E J O E D I T O R I A L

- > Carlos Pacheco
- > Rodolfo Pacheco
- > Federico Irazábal

S T A F F E D I T O R I A L

- > Carlos Pacheco
- > Graciela Holfeltz
- > Florencia Aroldi
- > Fernando Montes Vera (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño*)
- > Gabriel D'Alessandro (*Diagramación*)
- > Oscar Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)
- > Teresa Calero (*Distribución*)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro
ISBN 9789873811111

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Edición a cargo de Eudeba. Impreso en Buenos Aires, Septiembre 2016.
Primera edición: 2.500 ejemplares

A mi madre y mi querido Néstor in memoriam

*a mi querido hijo Maximiliano
a mis hijos del alma Claudio y Ramiro
a mis hermanos Jorge y Edgardo*

Decir algo de este libro es decir todo de Cristina Moreira, porque hablar del payaso en la Argentina es hablar de Cristina Moreira. Cuando digo “payaso”, hablo de todos, de quienes fuimos sus alumnos, de los que fueron alumnos de sus alumnos, de artistas exitosos en teatros y circos en todo el mundo y desde las derivaciones en la aplicación social que la gran maestra siempre incentivó. Hace muchos años cuando se cruzaron nuestros caminos, y Payamédicos daba sus primeros pasos, Cristina vino a la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires como parte de una ponencia de Payamédicos; recuerdo que había entre el público una alumna que con inusitado fanatismo, se levantó de su butaca y dijo: “Cristina, vos sos la Maradona del clown”. Pasaron los años y ahora en los recientes PayaCongres, les digo a los más de 4.000 payamédicos que ellos existen como tales porque existe Cristina Moreira. Pienso que con tanto avance de la cultura payasil, llegará el día en que podamos decirle a Maradona: “Diego, vos sos el Cristina Moreira del fútbol”.

Este libro es un arcón mágico lleno de potencia del cual desborda como una luz rebelde y generosa, un tesoro de herramientas para los teatristas, para los artistas, para el público en general, para el pueblo, para el universo todo.

Quienes estuvimos guiados por Cristina Moreira para encontrar y efectuar el payaso que todos podemos, leer este texto es un viaje en espiral dialéctico que nos permite volver a pasar por esos lugares de ternura y gracia en otro plano superador y así resignificar esos conceptos, esos ejercicios fundantes, y volver a proyectar con mayor énfasis nuestros payasos actuales que inmediatamente pasan a ser futuros, ya que el payaso es un ente del devenir donde, en ese presente constituido por el aquí y ahora, el pasado se suelda con el futuro en un momento único y múltiple, como diría Espinosa de instantaneidad eterna, donde el tiempo de Aión despliega sus intensidades y Kronos parece hacerse a un costado y lo fundamental es entonces el acontecimiento.

El presente texto para los payaprofes es una invitación a continuar en esa pedagogía para que todos encuentren ese heterónimo tierno que lleva lo mejor de nosotros, lo humorístico, lo poético. Qué digo una invitación... es una ¡compulsión! a seguir formando payasos, a sumergir a grupos deseantes a navegar en ese “entre” donde el “yo” pasa a tener una protección ante el vacío y la tristeza cuando aparece nuestro “payaso de la guarda”, porque no es ángel ni demonio, no tiene moral, pero sí ética, una “ética encarnada” nos enseñó Cristina, por la cual

siempre va a propiciar encuentros que resulten con la potencia aumentada de los entes que participen del mismo.

Y luego, además, esos payasos seguirán multiplicando esa revolución del amor, transformando la vulnerabilidad en herramienta que construye belleza y alegría, subvirtiendo la ideología dominante basada en la “falta”, convirtiéndola en potencia. Y a partir de esa identificación desde lo raso que el payaso promueve en el público (podría decirse en el pueblo) nos enseña que todos podemos. Entonces, a partir del payaso, el “yo” excede el límite cutáneo y deviene “nosotros” y el amor cobra una dimensión social.

Es cierto lo que dice el título de este libro, yo le hubiera puesto: “Cristina Moreira nos regaló una propuesta emancipadora”. Gracias maestra. ¡Hasta la Alegría Siempre!

¡Siempre seré Cristinista!

DR. JOSÉ PELLUCCHI
Médico Psiquiatra - UBA
Director Artístico-Académico y Fundador de Payamédicos

La enseñanza de *clown* ha sido en su inicio una actividad que desestructuraba códigos dentro el campo teatral nacional; diversas técnicas abrieron el panorama actual de esta disciplina siendo efectivas para el aprendizaje y la posterior actividad profesional, sin embargo pueden permanecer marginadas del movimiento cultural cuando se pierde de vista el núcleo de acción respecto de su contexto histórico-social. El planteo se desarrolla en tres partes: la primera de contenido histórico-social sobre la existencia del *clown* como una expresión artística internacional y local; la segunda referida a enfoques metodológicos, didáctica y ejercitaciones; y la tercera dedicada a la presentación de escenas breves, y guiones *clowns* inéditos de la autora. En el apéndice se publican dos trabajos presentados en recientes congresos de Payamedicina.

Quiero presentarles a mis lectores una rápida mirada en el tiempo transcurrido, de los talleres de *clown* a mi cargo, desde el inicio en Buenos Aires hasta el presente; observando las modificaciones estructurales de los programas de su enseñanza.

Este somero enfoque tiene la intención de describir los cambios que se fueron gestando desde el comienzo en el año 1983, hasta la fecha.

Como sucede en todo lenguaje artístico que persiste durante más de dos décadas, el estudio y las prácticas de *clown* en Argentina, también están sujetos a variaciones, que se producen por la convivencia con la etapa socio-política y económica en la que se desarrollan.

Desde mi experiencia hasta el momento puedo definir tres etapas marcadas por circunstancias clave:

1- La primera comenzó en 1983, año del regreso a la democracia, en la cual y de forma no premeditada me sorprendí dando clases de *clown* a imagen y semejanza del estilo didáctico del maestro Philippe Gaullier, aunque distanciándome del modo propio a su ideología y rescatando los conceptos elementales que también a él lo vinculaban, indudablemente, con la metodología del pedagogo Jacques Lecoq, de quien fuera uno de sus primeros discípulos y maestros en su escuela.

Así podría precisar esta breve, aunque intensa, práctica de la enseñanza del *clown* desde 1983 al 1987, fecha en que invité a Philippe Gaullier a venir a Buenos Aires para estar en contacto con mis alumnos y profesionales argentinos, a través de un programa de taller de bufón de *clown*. Dichos cursos se llevaron a cabo en la sede del teatro Lasalle durante el mes de agosto de 1987, con una duración de un mes de formato intensivo; pudiendo confrontar perspectivas del lenguaje y evaluar los resultados alcanzados en mis enseñanzas del método francés a los ojos del maestro.

El resultado de esta primera etapa, fue tal vez el más mentado, porque coincidió con el período de advenimiento democrático. Las enseñanzas liberadoras del estudio de máscaras¹ y especialmente aquella juventud que aceptaba con avidez las herramientas novedosas para poder expresarse con humor fueron explosivas para abrir nuevos espacios y multiplicar el efecto de transgresión que implicaba hacer cosas sin el permiso, es decir vencer la autoridad internalizada de un modelo de poder de facto que había intervenido en la sensibilidad de los adolescentes durante aquellos años. Cuando inicié los primeros talleres había un

solo código para la actuación, un deber ser del actor, que el lenguaje del *clown* ignoraba.

A mi criterio era un teatro amordazado en la interpretación, que restringía la posibilidad de cambios y renovación, sin darle cabida a la fuerza de una juventud distinta más cercana al fin de siglo que a la generación del 68. Una adolescencia que quería participar con sus propias ideas y comenzaba a soltarse con la posibilidad de hacer el ridículo en escena, de ponerse una nariz roja y de divertirse. Esto motivó la creación espontánea de grupos de teatro excéntricos, que convocaban un público nuevo, que hacía ruido. Es pertinente en este trabajo de técnicas de *clown*, decir modestamente, que las enseñanzas de *clown* de aquellos años 80 en la Argentina abrieron una perspectiva en el área de la educación del actor, en medio del mapa democrático. Encontró un sector juvenil en efervescencia por la recuperación de la libertad de expresión y por sobre todo la esperanza de cambio social.

Las prácticas de *clown* de aquella etapa propiciaron la autogestión, la creación de grupos de teatro y de humor, y la prolifera tendencia a expresarse rompiendo reglas, a las que se denominó *under* o actividades paraculturales. Aun no se había creado el Instituto Nacional del Teatro,² por lo cual estos artistas se movían de un lado al otro como si fueran expulsados de todo lugar tradicional. Incluso no me fue fácil en ese entonces encontrar apoyo o coincidencia del medio teatral, solo unos pocos fueron amplios en su mirada y abrieron sus puertas para iniciar talleres de eso que se decía “*clown*”.³

2- La segunda etapa arranca más tarde, aproximadamente en 1994, cuando, resuelta a perfeccionar la metodología y la didáctica, volví a dictar programas completos de formación del comediante con la intención de preparar a los estudiantes y poner en escena obras de teatro clásico y de teatro nacional.

Distante del modo francés, y muy cercana a mis alumnos, busqué fortalecer la formación ofreciendo programas que abarcaban varios géneros teatrales, planificación de clases con ejercitaciones que tenían por objetivo conducir a determinados propósitos generales durante un ciclo de dos años de estudio intensivo, para interpretar obras de repertorio del teatro nacional.

La formación contaba con una importante carga horaria dedicada al entrenamiento corporal a partir de técnicas mixtas –recorridas en mi formación de bailarina–⁴ y las propias del método Lecoq, específicamente con el uso de la máscara neutra.

En esta segunda etapa, busqué quitarle protagonismo al estudio del *clown*, y reafirmar su valor dentro del lenguaje teatral, no considerarlo como una práctica aislada de la actuación, que no tiene historia o raíces en los procesos culturales de

Occidente sino comprender su correspondencia con épocas sociales en las cuales la actividad de los payasos relucían en las carpas de circo de los siglos XIX y XX. Elaboré un programa de formación del comediante completo que abarcara prácticas y lecturas de obras de teatro de variados géneros, ya que en él la carátula del *clown* ocupaba un lugar secundario. Se generó de esta forma una convocatoria más abierta para todos los alumnos que querían investigar sus formas de expresión, conocer el teatro y la actuación desde otra metodología que no partiera de los conceptos tradicionales.

Al finalizar un período de investigación y prácticas de expresión diversas, cada uno de los intérpretes descubre su propia naturaleza de actor, como trágico o como histrión, logrando definir el perfil del alumnado sin necesidad de hacer filtros de ingreso.

Quería transmitirles a los jóvenes el amor por el teatro, por la historia del teatro, por cada uno de los lenguajes que brotaron del alma humana en las sociedades y se plasman en la escena con características propias. Así los estudios llevaban a recorrer la historia del teatro universal bajo los nombres de géneros puros, como el melodrama, la comedia del arte etc.⁵

Me interesaba ofrecerles una serie de posibilidades expresivas para que cada cual se reconociera más sensible o capacitado para expresarse en el drama que en la comedia o más en el género bufo que en el *clown* etc. Y todo ello debía conducir a recrear la interpretación de las obras de literatura universal, de Goldoni, Molière, Cervantes, Lorca, y obras de la primera etapa de nuestro teatro, *Las bodas de Chivico y Pancha*, los sainetes de Frederico Mertens, o las comedias de Gregorio de Laferrère. Este sería el propósito principal de mi programa durante los años noventa hasta 2001.

De esta manera el programa preveía para el segundo año de estudio, la investigación y la experimentación acerca de nuestro teatro gauchesco, sainete y teatro nacional. Todo colaboraba para que fuera así, la invitación del Osvaldo Dragún a formar parte de su programa de Laboratorio Teatral en el Teatro Nacional Cervantes⁶ y la invitación para realizar muestras con los alumnos al finalizar los talleres y seminarios (1993-2001). La convocatoria oficial que lanzó el programa del Teatro Nacional Cervantes permitió una inscripción numerosa donde todos estaban entusiasmados en participar del programa de dos años de duración, en formato intensivo y una carga horaria muy fuerte, por lo que se debió desdoblarse el programa matutino en dos turnos, con una jornada de cuatro horas de trabajo en taller.

El foco de mi programa buscaba la posibilidad de aplicar la técnica para la interpretación de obras pioneras, con la experiencia en lenguaje del *clown*, del

bufón, del melodrama, de la tragedia, etc. y pensé en ofrecer herramientas para que los alumnos volvieran su mirada a las obras de autores rioplatenses y logran, desde la interpretación, la conexión con el público del mismo modo que sus autores lo habían logrado en su momento. Obras del género chico, sainetes criollos, melodramas enriquecieron mis talleres de esa etapa con excelente aceptación del alumnado, que pronto se destacó en la escena contemporánea.

Como describe Osvaldo Pelletieri en *De Toto al actor Nacional* es un legado abandonado, el del actor nacional de la primera etapa, lleno de modalidades propias del teatro rioplatense, que fueron poco a poco olvidadas. En parte porque, como sucedió con la *commedia dell'arte*, estaban instaladas en la vida del intérprete, y no en una metodología.

Mi desafío fue instrumentar a los comediantes con herramientas metodológicas novedosas para volver la mirada sobre nuestra historia teatral, motivándolos a reinterpretar clásicos de nuestra cultura nacional.

3- La tercera etapa, a principios del corriente siglo XXI, fue adquiriendo perfiles más diferenciados del método de origen, debido a la elaboración de nuevos programas que pertenecerán a las instituciones, planes de estudios académicos y superiores de diversos lenguajes y expresiones artísticas. Esta etapa define algo nuevo para el objeto de estudio del *clown* y es el hecho de considerar que se había ganado un lugar propio en la Universidad.⁷

Si se tiene en cuenta que la primera Universidad Nacional se fundó en Córdoba en el primer cuarto del siglo XVII podríamos decir que es un extraordinario logro considerar el estudio de las técnicas del *clown* como un saber superior, entre otros, que aporta a la capacitación de nuestros jóvenes para el futuro desarrollo de la sociedad.

Actualmente no veo una conciencia de los artistas que se dedican al género por profundizar en la educación o en la función social que su misma especialidad potencia. Por ejemplo, los Payamédicos, a quienes me refiero en varias oportunidades, son el ejemplo de aplicación de un saber en el campo de la salud y la pregunta es si acaso no podría desarrollarse de igual manera en otras áreas de vinculación social.

Observo no pocos problemas de violencia de masas, que se manifiestan en el ámbito del deporte, en el grupo escolar, en el grupo asalariado de empresas públicas o privadas, donde los barras bravas, el *bulling* y el *stress* son enfermedades sociales que podrían combatirse con la existencia de algunos programas de entrenamientos que llevaran a una mejor conciencia y calidad de vida. Así como actualmente se ha comprobado que es posible educar a través de la música y los emprendimientos de capacitación de niños y jóvenes instrumentistas para

conformar un grupo orquestal, creo que es responsabilidad de quienes ejercen tanto como docentes de *clown* como a los intérpretes abrir su capacidad de histrionismo y alegría a la comunidad.

Los planes de voluntariado de las Universidades ya están en marcha, necesitamos crear mayores espacios de interacción e intercambio de saberes y capacidades. Sería interesante realizar el ejercicio mental de imaginar una sociedad en la cual la función específica del artista sea también la de compartir su felicidad, no la de su obra, sino la de su capacidad de producir la obra. Creo que en este aspecto el *clown* puede realizar un aporte singular, puede trabajar con mayores niveles de compromiso social que el mero interés por expresarse como agente cultural, lo que no es poco, pero dada la tendencia por el estudio y la proliferación de jóvenes que se inclinan por esta expresión desearía que este trabajo los lleve a nuevos emprendimientos de aplicación en áreas carentes de esta práctica. Considerando además que el espacio laboral artístico no da posibilidades a todos aquellos que lo desean, se cierra el circuito en unos pocos talentos afortunados, y permanecen otros muchos girando en el *off* del varieté o en la eterna enseñanza asistemática y se reproduce la práctica en una especie de laguna donde termina siendo un saber para pocos o una práctica endogámica.

En este siglo XXI corresponde mencionar la riqueza que ofrece el ámbito universitario, tanto para los estudiantes como para los docentes, de generar nuevo pensamiento científico en el campo artístico, y que el estímulo para proyectos de investigación les permite construir un saber que se reinvierte en la comunidad, desde la matriz de las carreras de artes.

Estos tres períodos señalados me permiten describir el pasaje de una práctica emancipadora a una práctica institucionalizada observando las virtudes y también los riesgos de esa misma transformación es decir la de insertarse en el sistema. Y es aquí donde se impone nuevamente el desafío educador y la necesidad de recurrir al pensamiento social para comprender lo que sucede y perfeccionar o al menos estar en alerta de los riesgos inevitables de una educación reproductiva en vez de provocadora.⁸

EL clown llega a la Universidad

El *clown*, como veremos en este trabajo, es una enseñanza esencialmente liberadora y emancipadora. Es bastante contradictorio abarcar estos contenidos y ejercitarlos unas horas a la semana dentro de un plan de estudios y un sistema superior de educación. Las reglamentaciones y los procesos de transformación por los que se transitó, fueron tensionantes, para toda la comunidad artística

perteneciente a los planes históricos que habían dado a la sociedad grandes artistas representativos de sus claustros terciarios. El cuerpo docente, cuerpo administrativo, cuerpo directivo y claustro de alumnos todos involucrados en el cambio del sistema de los conservatorios, al nuevo sistema de planes de estudio pertenecientes a la creación de la nueva figura del Instituto Universitario Nacional del Arte, como una experiencia de coacción,⁹ concepto perteneciente a la teoría social de Norbert Elias. Llevó un tiempo y un esfuerzo social mayor del que demandó a aquellas instituciones universitarias que nacieron por la misma época, sin una larga historia de producción de saber artístico, como es el caso de los conservatorios de arte en la Argentina.

En este contexto, enseñar *clown* requería de una transformación en el discurso tanto como en su metodología. Sin embargo las técnicas se enriquecieron con este desafío: institucionalizar una práctica desestructurante; el estímulo institucional para generar proyectos de extensión de cátedra, y los concursos de elaboración de proyectos de producción artística para los estudiantes, como también la oferta en constante crecimiento de seminarios de extensión y de posgrado fueron madurando en los estudiantes la idea de continuidad, de trabajo después de la cursada, y recibían con entusiasmo el trayecto curricular por la cátedra de *Clown* y de Técnicas de Circo en el DAM,¹⁰ que les aportaba principios de composición desde la propia dramaturgia del personaje, y también interés en profundizar en la enseñanza de la técnica de *clown* como lenguaje central.

Puede verse entonces que las técnicas de *clown* atravesaron desde mi experiencia docente, diferentes niveles educativos y requerimientos, buscando darles a los programas varias orientaciones, lo cual me hizo estar atenta a la investigación y análisis de resultados, a pesar de advertir que la conexión entre la oferta y la demanda había cambiado totalmente.

La presencia en el medio de actores *clown*, exitosos, así como la entrada en la curricula universitaria de algunas carreras de arte, legitimó el interés de su estudio, y también recibió nuevos estudiantes ávidos en autodefinirse como *clown* y distanciarse del payaso tradicional y del actor. En verdad un malentendido absoluto desde mi punto de vista, un verdadero error conceptual.

Hablar de payaso y hablar de *clown* es hablar del mismo lenguaje artístico que nace y se desarrolla con los criterios del circo. Tanto el payaso de una familia tradicional puede desarrollarse en el escenario teatral y en obras de texto como también un *clown*; dependerá de la capacidad creadora del intérprete. La máscara de payaso es igual a la máscara del *clown*, podemos diferenciarlas por la forma de adquirir el oficio que cada una de ellas requiere. La primera, autodidacta y espontánea con características marcadas por una tradición familiar; mientras la otra, es metodológica y especialmente investigadora de una forma de expresión

singular, perteneciente al mapa de estudios y recorridos artísticos del actor de teatro.

En el sector de la educación privada a partir de la crisis de 2001 me fue imposible continuar con programas de dos años de duración para que el actor desarrollara una cantidad de habilidades y adquiriera conocimientos más amplios que el de una la carátula del *clown*, en parte por la crisis económica, en parte por el surgimiento de las instituciones del IUNA, que convoca masivamente a estudiantes, y en parte por la ausencia del apoyo institucional que había tenido hasta la fecha en el Teatro Nacional Cervantes.

Debo reconocer que en lo personal la creación de espectáculos, desde 1984 y sucesivos, fueron un juego de texturas escénicas, elaborando la obra escénica a partir de un texto literario. Haciendo una cierta yuxtaposición de narraciones y simultaneidad de espacios, y específicamente buscando los contrastes entre lo profundamente dramático y los quiebres de comicidad.

Esto me permitió ahondar mucho más en la carátula del *clown* dentro del teatro y de la puesta en escena y comprender la reacción de nuestro público con las modalidades mixtas de interpretación. Cada espectáculo que dirigí me aportó un conocimiento y un nuevo desafío pedagógico teniendo sentido para mí continuar desarrollando una práctica docente que potencie la capacidad creadora del alumno.

No hacemos las cosas solos, siempre hay alguien o muchos que colaboran en que algo sea posible, se realice, se constituya.

El pensador Emile Durkheim (también llamado el padre de la sociología) sostenía que un saber nuevo cualquiera sea su campo se legitima cuando entra en la Universidad. A mi parecer esto es lo que sucedió con el estudio metódico del género *clown*. Comenzó a despertarse el interés por la participación de los que enseñamos *clown*, y de invitarnos a participar en congresos de teatro. Fue Osvaldo Pellettieri el primer interesado en proponerme elaborar una ponencia sobre el *clown*.¹¹ Recuerdo esa conversación con especial afecto y reconocimiento a su persistente y genuino interés en documentar todo aquello que sucede en el campo teatral.

Recuerdo especialmente cuando Osvaldo se acercó a mí para que iniciara el camino de escribir y presentar una ponencia en el Congreso de GETEA¹² de 2003. Los años anteriores había participado como docente con los talleres, pero me inicié con la producción teórica en aquella oportunidad. Desde entonces conjugo ambas actividades respecto del objeto de estudio, la práctica didáctica y la teoría. Algunos fragmentos de diferentes trabajos presentados en los congresos de GETEA se incluyen en el anexo de esta edición.

El liderazgo de Osvaldo Pellettieri al frente del centro de estudios de teatro GETEA que él fundó en la UBA, congregando a investigadores nacionales e internacionales, cuenta con una prolifera producción de textos teóricos sobre nuestro teatro actual e histórico, como el origen del teatro en las provincias, las publicaciones de la revista *Siglo XXI*, y libros de la editorial Galerna donde está presente la mirada teórica acerca de lo que nos ocupa, el *clown*.

Fueron los investigadores nacionales pertenecientes a la UBA los que prestaron atención a la influencia en el mapa teatral nacional del juego del *clown* o del payaso, sin detenerse en detalles menores o en formalizar una definición nominal entre el *clown* y el payaso. Así podemos valorar la producción de Jorge Dubatti, quien documentando los grupos paraculturales de los '80, deja constancia del protagonismo de los jóvenes que se acercaron al *clown* y confiaron en la libertad de expresión artística para manifestar los primeros gritos de rebeldía de su generación.

También recuerdo el Congreso de Payasos y Circo del Centro Cultural Ricardo Rojas, a cuya mesa estaba invitada y moderaba Jorge Dubatti. Desafortunadamente se produjo una declarada resistencia a aceptar la denominación de *clown*, como si fuera extranjerizante el término en sí mismo, o viniera a invadir el legado hereditario del payaso del circo criollo. Hoy el *clown* está presente en el medio, en el mundo de la literatura y de la actividad teatral. Estas fuerzas de choque entre liderazgos de poder en un campo absolutamente libre fueron tal vez necesarias para continuar sosteniendo un principio que no pretende negar al otro sino simplemente expresarse desde su autenticidad de origen; el de la formación metodológica y no hereditaria. La posibilidad de todos de acceder a una educación sin necesidad de tener el beneficio de la herencia recibida.

Es pertinente en esta introducción citar la publicación realizada en los cuadernillos de *Picadero* del INT *El cuerpo del intérprete*, bajo la dirección editorial de Carlos Pacheco a quien le debo mi agradecimiento por incentivar a divulgar de manera horizontal un determinado saber o experiencia artística y también su estímulo para producir nuevos escritos. Así di el primer paso para elaborar en artículo para todo público, y especialmente para los teatristas que están lejos de Buenos Aires, realizando (en *El cuerpo del intérprete*) una pequeña introducción de mi vinculación con la máscara del *clown* durante mi período de vida en el extranjero, por ello la titulé: “¿Qué estás haciendo en París?”¹³

Con esta alegría que provino de la confianza que depositaron en mí quienes están en el campo de la investigación académica y periodística, surgió la voluntad de la escritura de mi primer libro publicado por el INT en 2008,¹⁴ *Las*

múltiples caras del actor, con características de ensayo sobre el arte del comediante, el actor, su formación y mi didáctica.

El actual trabajo *Técnicas de clown, una propuesta emancipadora* intenta realizar una descripción del objeto de estudio, su vigencia en las reglas de oferta y demanda educativa locales, y una producción de textos inéditos de la autora que entiendo colaborarán en la comprensión de la poética de la cual se habla.

Focalizando el lenguaje del *clown* como herramienta emancipadora del educando, se describen las prácticas didácticas, sus ejercitaciones y una sección de obras breves que estimo necesarias para comprender la teatralidad del lenguaje del *clown*.

Si hablamos de técnicas de *clown*, debemos entender que por ser un arte no del todo codificado y sin embargo de larga data en la historia del teatro universal desde las atelanas griegas, tontos y caricatos, es necesario delimitar una perspectiva de análisis. En este trabajo el sensor estará en la capacidad de registro de la mirada del otro sobre las propias acciones. Dicho en otros términos el registro del público a quien le dedicamos con todo esfuerzo nuestro acto.

En todo saber científico hay un núcleo, de valor moral o ético, que intrínsecamente lleva la educación, la trasmisión de un saber o una experiencia; no puede describirse por la sumatoria de acciones mecánicas. Aunque se trate de ejercitaciones físicas. Veamos que cuando V. Meyerhold en sus investigaciones, busca un teatro constructivo, proletario, un teatro alineado con los principios de su ideología político-social, llega a formular la técnica de la biomecánica, no como la práctica física en sí misma, no pretende una ejercitación mecánica para la composición del movimiento escénico, sino para la elaboración de una estética constructivista. Su teoría de biomecánica, con la cual entrenaba a sus actores y llevaba adelante puestas en escena insólitas para la época, pretendía incluir la acción del espectador como acción determinante y constructiva del lenguaje teatral. Ninguna de sus experiencias artísticas, especialmente de su última etapa, se limitaban a experimentaciones fuera de contexto político social. Esas alteraciones del orden del statu-quo, provienen de una base ética y moral que las sustenta, su ideología. Aunque no hayan tenido el éxito de público o de reconocimiento por parte del Estado.

Entonces el lenguaje del *clown* puede articularse con una propuesta de ruptura del orden explícito en una época y lugar determinados, pero hay que entender que si no prospera es que le falta lo fundamental, la ideología del intérprete y el porqué se dedica a ser agente de cultura desde el escenario. No debe

ser un tema que se descuide en la preparación del intérprete, sino una constante preocupación por vincular los hechos artísticos y técnicos con su crecimiento como ser social y político.

La investigación y búsqueda de calidades nuevas acordes a lo que sucede en su entorno, tiene que revestir el compromiso de proyectarse hacia adelante, de adelantarse de algún modo a nuevas tendencias artísticas. De lo contrario se agota en sí mismo en una expresión amorfa, floja y no construye nada nuevo. Como el desafío no es de un día sino una postura integral en la vida del artista, es probable que muchas de las veces el intérprete de *clown* elija el camino del oficio y la inserción laboral, a través, ya sea de la enseñanza o de la pertenencia a estructuras productivas afines, como son las del circo. La raíz ética y política, en tanto que artista del espectáculo tiene que iniciarse, consciente o inconscientemente, a partir una genuina búsqueda en el campo del arte y la cultura que se evidenciará en una singular expresión, no narcisista.

Es preciso volver la mirada a este teatrista ruso que muere, fatalmente traicionado por el propio sistema al que apoyó en sus comienzos, y descubrir en su obra escénica y su metodología, elementos hoy vigentes en las tendencias contemporáneas.¹⁵

Si en algún momento el *clown* no tiene horizonte en donde fijar su vista para alcanzar metas debe recurrir al ejemplo, a la observación y estudios de creadores del siglo XX para emularlos y tenerlos presentes como referentes en su campo. Charles Chaplin, Buster Keaton, Los Hermanos Marx entre otros, conquistaron el podio de los exitosos personajes que parodiando realizaban denuncias sociales. Ellos fueron capturados por el sistema pero buscaron la manera de expresarse desde él y llegar a más gente. El artista aspira también a tener el reconocimiento de su público y para que esto ocurra debe existir en la estructura de su personalidad un profundo conflicto que trasciende las expectativas personales.

John Dewey, en su *Teoría del arte como experiencia* dice que el artista realiza un enorme esfuerzo y pone su voluntad al servicio de recuperar en una memoria muy lejana, una emoción que lo perturba y debe, a través de múltiples esfuerzos, sacarla a la luz por medio del proceso de creación de una obra bella.

Debo reconocer que a veces queda una gran distancia entre el ideal y el hecho concreto o la práctica. El conocimiento teórico y el práctico son, a veces, polos indiferentes entre sí en el dominio del arte, más precisamente del impulso creador, lo que concierne al mundo del artista y su obra. El creador hace y habla sobre su obra, tal vez, pero no explica cómo lo hace, quizás no lo sabe o no quiere saberlo, esto genera un misterio y a la vez una gran admiración. El artista proyecta su existencia en su realización y así permanece el culto al talento y a suponer la genialidad del artista como un bien unipersonal.¹⁶

Con una lectura social esto hace que una gran proporción de personas que aman lo que hacen con su arte sufran invocando un talento que no llega o un reconocimiento por su labor que no existe; fundados en una extraña promesa de genialidad o de autosuficiencia. El talento es un concepto que hoy debemos comprender como virtud de pocos y generar una metodología en lo que concierne a la educación, que apunte a construir con las herramientas singulares de cada individuo, otro camino para la expresión artística.

Cuando observamos el avance científico por ejemplo en ingeniería y vemos el esfuerzo del hombre por realizar puentes desde hace siglos y cómo el saber y la creación tienen que ver con compartir la información y con la integración de inteligencias para un mismo fin que hace al interés social, no pensamos en la obra de arte o en el grupo de hombres que trabajaron para que sea posible. Los puentes están, son bellos y a la vez necesarios, pero poco conocemos de sus creadores. La obra existe emancipada de su autor.

Quiero decir que pequeño es el logro del juglar cuando se centra en su protagonismo, las técnicas de *clown* deben reinventarse hasta lograr entablar con su quehacer puentes de conexión entre los hombres.

El *clown* está en cierto modo más cerca del anonimato, es un disfraz, surge de la reconstrucción del yo en un personaje con códigos que van en contra de una lógica utilitaria.

Mientras el estudiante continúe emulando a los divos pierde de vista su virtud más exclusiva, la modestia de su oficio, ser un *clown*.

Convengamos que el desafío es grande. Un personaje que parece de cartulina, cuya imagen se emplea para todo tipo de caretas y logos ingenuos, sin embargo debemos encontrar en ella la posibilidad de acercamiento a un mundo de poesía y de elaboración cuidadosa de los mejores ideales del ser social.

A mayor práctica mayor oficio y por lo tanto mayor investigación. El ritmo de trabajo a veces es tirano. Absorbe el tiempo libre del actor, quien trabaja para un espectador que se distrae. El actor busca insertarse en el mercado laboral de su área, es decir el espectáculo y le será una tarea contradictoria a la vez investigar o participar de seminarios y cursos de laboratorio para continuar con su crecimiento artístico. A principios del siglo pasado, cuando el arte produce movimientos y alianzas de contenido ideológico, los artistas al agruparse por pensamientos comunes producen espacios de reflexión y creación. Pero en la actualidad es poco común asistir a espacios de este tipo, todo parecería estar enfocado a la producción y no a la investigación actoral. Cosa que destaco como virtud y excelencia en los niveles académicos.

Podría promoverse una planificación más contenedora de estos espacios, donde los artistas formados caen en períodos de inacción profesional por falta de

trabajo y ofrecer la posibilidad de foros de debate y prácticas de entrenamiento para que continúen con su educación. Algo semejante a los actuales programas de educación continua para maestros en todos los niveles educativos.

A diferencia del artista plástico, que puede no vender una sola de sus obras y sin embargo continuar pintando, el actor si no está actuando o ensayando permanece inactivo. Lo que genera un grupo social deprimido en su más amplio sentido. La actuación debe encontrar la fórmula para convertir su saber en un proceso de conocimiento cada vez más técnico o científico y poder ofrecerle al actor con oficio la posibilidad de extender su sabiduría a los demás, mediante la práctica de espacios de investigación y desarrollo técnico.

Si bien la opción más frecuente para los actores ha sido desempeñarse como docentes de teatro, es una actividad en algunos casos que viene a paliar el desempleo como profesional del teatro, observando que cada actor que se aleja de las tablas y se refugia en su taller, no concientiza al gremio de la necesidad de enriquecer el proceso de crecimiento del arte de la actuación sino que se protege en un ínfimo circuito de producción teatral. A mi criterio sí lo hacen los teatristas que también en sus prácticas de laboratorio generan producciones escritas, ensayos, ponencias o entrevistas. Es de notar el esfuerzo de dos grupos de desarrollo artístico, el propio de las artes enmarcadas en el ámbito universitario y el propio de los hacedores del quehacer práctico escénico que con su experiencia quedan aislados de un proceso de conocimiento universal. La construcción de un pensamiento teatral que integre la experiencia y el saber de todos los que dedican su vida al arte escénico. El criterio de los cirqueros de construir a partir de la conservación o patrimonio de sus antecesores, conservando el estilo o la metodología para realizar tal o cual número; las familias de artistas y empresarios del circo son, a mi parecer, un modelo de integración de la experiencia de los más expertos para continuar hacia adelante con la renovación o el estilo de tal o cual compañía.

Vería con entusiasmo que en Argentina los artistas de la tablas, comprendiendo la importancia de construir para la humanidad, se abrieran al ejercicio de otra forma de comunicación de su conocimiento, con sus propias palabras y con sus propios estilos espontáneos, generando así un legado escrito que permita trazar lazos y redes entre todos lo que en el presente dedicamos nuestras vidas al arte teatral.

NOTAS

1. *Las múltiples caras del actor*, introducción.
2. Ley Nacional del Teatro, Ley 24.800 sancionada: 19 marzo 1997; promulgada parcialmente: 14 abril 1997.
A partir de la sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800, se crea el Instituto Nacional del Teatro como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país. Las amplias facultades que otorga la Ley al Instituto permiten la elaboración, ejecución y seguimiento de una política teatral en todo el territorio del país, y su carácter federal hace de las provincias las principales beneficiarias de la promoción y apoyo que realiza este Instituto.
3. Fui convocada para dictar talleres en el Instituto de Danza Contemporánea del ballet del San Martín, bajo la dirección de Ana María Stekelman. Se estrena el espectáculo *Blanco, rojo y negro* en el 50° aniversario del teatro San Martín, director general Kive Staiff. Desarrollo programa de seminarios teatrales en la Escuela de Mimo de Escobar y Lerchundy.
4. Feldenkrais, Rítmica Dalcroze, Danza contemporánea, Danza clásica, Tai-chí- chuan, Yoga.
5. Ver *Las múltiples caras del actor*, Cristina Moreira, INTeatro.
6. *Cervantes Abierto*, Cristina Moreira en su cuarta temporada, Publicación del Teatro Nacional Cervantes, revista por celebración aniversario, Buenos Aires, 2000.
7. Luego de fundamentar la inclusión de la materia Clown, como optativa, en el plan de estudios terciarios de Actor Nacional, del Conservatorio Nacional de Artes Dramáticas en 1996, se continúa con la transformación en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) hoy UNA. Advierto la necesidad y la posibilidad de concursar la cátedra de Clown en el Departamento de Artes del Movimiento (DAM), debido a que en el desarrollo curricular de las licenciaturas de Danza Teatro y de Expresión Corporal pertenecientes al DAM se establece el estudio del Clown como curricular. Paradójicamente no sucedió lo mismo con los programas del Departamento de Artes Dramáticas, donde actualmente sigue siendo una cátedra optativa, a pesar de haber formado parte del programa especial del SEU para la revalidación del título de Licenciatura en Teatro.
8. Los conceptos de capital simbólico e identidad, capital cultural, habitus están presentes en la teoría del conocimiento de Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, "*La reproducción*".
9. Término empleado en la teoría de Norbert Elías en su tratado "*Compromiso y distanciamiento*".
10. En el libro *10 años del IUNA DAM*, cita de Graffiti, extensión de la cátedra de Clown de C. Moreira.
11. *La gracia en el clown*, GETEA, 2004.
12. *La gracia en el clown, La voz del clown coctel de letras, El rol de la mujer en la commedia dell'arte*. Trabajos publicados por GETEA en Ed. Galerna.
13. Cuadernillo de la revista *Picadero*, INT, 2004.
14. *Las múltiples caras del actor*, recibió diploma, Premios Teatro en el Mundo UBA en la categoría Labor ensayística, 2009.
15. Meyerhold y su influencia en el lenguaje contemporáneo de danza, circo y teatro. Investigación en curso UNA.
16. Howard Becker *Los mundos del arte*, Prometeo Libros, 2008.

la presencia del *clown* en
la escena contemporánea

parte 1

Qué significa el estudio del clown en la vida de un actor

Actualmente podemos hablar de educación continua, existen programas para maestros y profesores, para directivos, en todos los campos, y esta tendencia hace que el actor también busque la educación permanente. Lo veremos con años de oficio sentado serenamente en el aula de un maestro al que admira y en el cual confía, también lo encontraremos en un período de dudas en los talleres de diferentes profesores estrella que llegan al país para ofrecer su criterio teatral, y muchas de las veces lo veremos dudando en inscribirse en uno u otro proyecto, por temor al ridículo, o a enfrentarse con la presión crítica de sus pares.

El estudio del *clown* desarticula esos temores, al proponerle de hecho una educación permanente para el actor, al partir de premisas nuevas que lo invitan a la experimentación de ejercitaciones comenzando con la sutil nariz de *clown*. Se revierten los principios fundamentales en pos de alcanzar un objetivo distinto. El ridículo, delante de los pares, no tiene peso alguno, no se espera que conozca las reglas de juego del payaso sino que no sepa qué hacer y realice los ejercicios desde un lugar ingenuo, para que su gesto resulte gracioso y espontáneo.

Pero esta actitud que promueve a posteriori una acción modesta, requiere un salto al vacío, un riesgo emocional, ante la exposición, arriesgarse a perder el control de su propia personalidad artística para dejar aparecer otros modos de ser ante los demás, que son estilos en la vida adulta, en la vida social. Hasta que no aparece alguna de estas gracias espontáneas, el trabajo es bastante arduo, solo comparable con la paciencia del que investiga en un laboratorio. No se trata de descubrir lo que se quiere encontrar sino de observar lo que aparece como una evidencia propia del objeto estudiado.

Si el docente de *clown* va corriendo el nivel de exigencia profunda que posee toda disciplina artística, hacia un nivel de impunidad, “todo lo que hace reír vale”, entonces será fácil enseñar *clown*, como si fuera un entretenimiento, que de todas formas aportará diversión. Pero si los talleres convocan alumnos calificados en el teatro, sean profesionales o jóvenes que obedecen a otras inquietudes, el compromiso de enseñar *clown* no consiste en dirigir una cantidad de ejercitaciones inconexas, sino en guiar al alumno hacia una relectura de su trayecto actoral, que lo lleve a un replanteo de principio, es decir que lo movilice.

El ser humano tiene frustraciones cuando no hace lo que quiere, pero también las tiene cuando lo hace, entonces siempre tiene frustraciones. El

inconformismo del artista que busca es necesario para no reducir su existencia a un oficio plano, a una actividad mecánica.

Hay un inconformismo bastante recurrente en la vida del artista tal vez debido al anhelo de encontrar siempre una mejor resolución de su expresión, la búsqueda de mayor reconocimiento, etc.

Y es en este punto donde cumple una finalidad la experiencia del estudio metódico del *clown*, buscando esos núcleos frustrantes en la memoria del actor para resignificarlos en un quehacer artístico y compartir con la risa del público una suerte de rito purificador o sanador.

Técnicas de identificación con el personaje

La ponderación de lo verdadero en la actuación, muchas veces orienta a los estudiantes en los comienzos, a buscar en la propia angustia una sustancia expresiva y convincente. Afortunadamente el oficio va moderando estos comportamientos.

Al estudiar *clown*, se encuentra otra manera de ser convincente y de jugar la ficción del personaje. Se parte de la carátula de la comedia y se practica *la gioia* que planteaba el pedagogo suizo Pestalozzi, como principio en la educación de los más pequeños. La alegría del espíritu del *clown* debe ser la piedra fundamental para entrar en la escena. Por cierto que coincide la metodología con el objeto al que se quiere construir, es decir un personaje al que clasificamos como *clown*, que sin ser vacío de contenido dramático y conflictos, presenta su cara más feliz en su *performing*, ocultando su rostro propio de la angustia humana. Al menos de forma explícita como lo podemos encontrar en el aria “Ríe payaso” de Leoncavallo, de su ópera *I pagliaci*.

La práctica de *clown* modera la relación entre pares, la alegría de los encuentros, la profesión se convierte en un ejercicio de salud mental o de alegría interior. No solo válido para la comedia, sino también para el drama, porque a mi criterio las grandes obras dramáticas, literarias, requieren de un intérprete que se ofrezca a interpretarlas pero no a que las use para descarga de sus miserias cotidianas, es decir su ego.

Hay actores que quieren indagar en técnicas de actuación y se entregan confiados a las propuestas de los ejercicios (debemos aclarar para aquellos lectores ajenos al campo del estudio del teatro, que estamos hablando de un estudio práctico, es decir un taller, podríamos compararlo con un deporte o con un arte culinario), el actor debe poner el cuerpo debe disfrutar de los sentidos y lo más extraño es que debe desprenderse de sí, por un momento mientras está en la

escena comunicando a través de un personaje. Ya conocido es el estudio del siglo XVIII *La paradoja del comediante* del filósofo francés Diderot, y si pensamos la actuación y el oficio del actor nada ha cambiado en su núcleo respecto de esa paradoja universal de la ficción que encarna el propio intérprete, donde su yo, su memoria colectiva y afectiva, sus frustraciones y sus aspiraciones se conforman en un sistema inteligente para realizar la mejor de las farsas, la impostura de un personaje, la actuación. El fingir es propiedad del comediante, pero hacerlo de tal manera que aun sabiendo que es mentira, se le crea, es un arte que activa una rara compasión del receptor a quien conmueve.

Para llegar a este salto, al mundo de lo desconocido, las escuelas tradicionales de actuación que tienen por eje didáctico el método de Stanislavski y otras dedicadas del mismo pensador han sido y siguen siendo hegemónicas, sin embargo la carátula de la comedia, a mi criterio, se enriquece con estudios de *clown*.

Debemos aceptar que cuando se habla de un conflicto humano, que mueve siempre a la acción, estamos en presencia de un drama o de una tragedia. Pero cuando se estudia el *clown* se realiza un salto al vacío desde el conflicto, buscando en un lenguaje poético, inasible, el mundo de la risa, de la simpatía, de la compasión de uno mismo.

El estudio de la máscara del *clown* no es un estudio de comedia dramática, ni de un sketch, es un replanteo del sitio que queremos ocupar en nuestra vida, como artistas.

El poeta chino Lao Tse en un aforismo de *El libro del sendero*, nos dice: "Acepta la gracia y la desgracia como una sorpresa". A mi modo de ver el estudio del *clown* es una invitación a mirar la vida desde las dos orillas, el personaje se crea a partir de la reconstrucción de su mirada interior de la vida y sus problemáticas, muy probablemente optará por flotar en medio de dos posibles lecturas de la misma realidad, por lo cual esta dialéctica le proporciona un nuevo conocimiento y un crecimiento. Con asombro se resigna a no poder responder a la pregunta profunda que el drama trata de responder, permaneciendo en un paso de comedia y ríe. EL *clown* no tiene respuesta, solo está en el problema, salta, brinca, muere.

En la vida del *clown* los sentidos, su intuición, y el amor de los demás, lo va llevando poco a poco a identificarse con su modesto oficio. Sabe que sus aspiraciones están distantes de su probabilidades de éxito en la sociedad. La historia del teatro tiene antecedentes en los bobos de las atelanas griegas, no debe sorprendernos por lo tanto que el *clown* sea tonto, o que no sepa disimular lo que le pasa o no tenga otros recursos para manifestarse y se encamine por el perfil del tonto o el payaso de cara blanca o del Augusto para defender la dignidad de su existencia y así crear su lenguaje, su poesía, que felizmente le dará su lugar en la sociedad.

El personaje *clown* será más acertado encontrarlo en la poesía que en la prosa, menos en la teoría que en la acción. Pero no podemos correrlo o quitarlo o taparlo, en suma negarlo, dentro de lo que es el mundo del teatro.

En la vida del actor, veremos el estudio del *clown*, como un momento de expansión hacia lugares antes no transitados, que potencia su conexión con el público, su capacidad de superar cualquier torpeza no premeditada (olvidar la letra, caerse en escena), como la experiencia necesaria para ir acercándose a la máscara que hará reír.

Querer actuar, qué contar, como contar, serán las mismas preguntas que ponen en marcha al intérprete del teatro, y en el que se inscribe el mundo del *clown*.

Ser actor, un oficio inquietante

Las búsquedas expresivas en el teatro están acompañadas de múltiples incertidumbres, una de ellas nace con la duda de no saber por qué se quiere estudiar teatro.

Generalmente es una vocación temprana, que se despierta en la adolescencia o primera juventud, aunque también puede ser una vocación tardía, que se enuncia cuando esta lo ubica rápidamente en la actividad. Como sucedió con el personaje cómico Cocoliche de nuestro circo rioplatense y actualmente con las ofertas de programas televisivos donde la convocatoria a jóvenes sin experiencia los puede lanzar a realizar una carrera meteórica a la vez que inestable, ya que en este último caso la búsqueda no comienza con un proceso interior sino que llega desde afuera más relacionada a la imagen y posicionamiento en el mercado de producciones televisivas que en la producción de obras de arte.

Otras veces se trata de la precariedad de la profesión, ya que no se sabe cómo hacer para permanecer en el medio de una sociedad que cambia rápidamente y sus valores se integran a propuestas de mercado y producciones mediáticas.

Se trata fundamentalmente de un oficio efímero, en el cual el actor con o sin experiencia debe conquistar un espacio de expresión para hacer teatro y estará siempre sujeto a la respuesta de esa construcción que vincula a una audiencia y un espectáculo.

Es un vínculo que no permanece fijo sino que debe renovarse constantemente a lo largo de la vida del actor, sin público no hay teatro.

Tenemos un factor estable, el del actor y su necesidad de hacer teatro y un factor improbable, el del público que puede querer ver ese teatro o no, es un *mettier* inquietante.

Se podría comparar a toda oferta comercial y en algún sentido lo es, pero la diferencia reside en la naturaleza de la oferta, si el cliente no compra un objeto en venta no afecta al producto, es decir la cosa en venta sigue existiendo. En cambio si el público no está en el teatro no hay hecho teatral, y se desvanece la ilusión, el efímero mundo de la actuación no tiene cómo manifestarse, y el oficio de actor se resiente en su propia naturaleza humana.

En el teatro hay un factor de exaltación por una renovación constante de la vida, al finalizar la representación muere y vuelve a nacer cuando se la vuelve a concertar.

Convengamos que lo que muere no es el intérprete, todos lo sabemos, lo damos por entendido, sin embargo cabe preguntarse ¿adónde va aquello que no sale a la calle, aquello que se esconde entre bambalinas hasta el día siguiente en que comienza la función? ¿Dónde queda anidado el misterioso mundo de los personajes?

El intérprete puede soñar con su papel, puede recordarlo durante el día pero no es el personaje que se dio a la luz delante de un público, ya no le pertenece al actor, tiene una energía cuasi metafísica. Solo podrá volverse a ver en determinadas circunstancias, el personaje vuela a aparecer en el cuerpo del intérprete, quien vive esta transformación como la mejor de las paradojas que tiene el comediante, para aparecer ante los ojos de los demás con una convicción inevitable. A mayor entrega del actor, mejores serán sus resultados, los de sus personajes.

Comprender así el misterio del teatro abarcando el fenómeno en sí mismo de la ficción y de la recepción de la misma, permite dotar de profundidad a las más modestas iniciativas actorales. Cuando señalamos que no hay que forzar la escena o la situación, que se requiere de mayor intuición para en el momento justo dar la emoción justa o cuando señalamos qué clase de ritmo debe tener la escena se está considerando el receptor como el verdadero destinatario de la actuación.

Advierto que no hay caminos más cortos para iniciarse en este gran arte que convive con nuestra historia social desde la Antigüedad. Hacer teatro (comedia o tragedia) es un espacio de búsqueda de una realidad más absoluta que solo se percibe durante la representación, es asumir este misterio propio al oficio de las artes escénicas.¹⁷

Difícilmente hoy veamos a un intérprete de *clown* que medite acerca del efímero momento de la vida de su personaje, prefiere aferrarse a rutinas de su escena para repetirla siempre igual, aunque sabe porque así son las leyes del teatro, que cada función es diferente, y que puede fallar.

El *clown* experimenta de manera directa el rechazo de su público, sin saber por qué no logra el *feeling*, el sentimiento de compasión de su audiencia. A veces

la ternura de sus expresiones, no son convincentes y por lo tanto pierde el apoyo de su público que permanecerá callado, en silencio. El público del *clown* es directo, silba, abuchea o se levanta, la falta de empatía y el silencio frente a sus demostraciones de saltimbanqui son suficientes para dejar a su intérprete de brazos caídos.

El pragmatismo de nuestra época nos confunde cuando queremos soñar con algo mejor, cuando queremos que los artistas confíen en sus valores espirituales. Parte del enfoque técnico reside en enseñar a confiar en lo que no se ve, y en la evidencia de esa verdad interior expuesta en acciones escénicas para el público. No se trata solamente de hacer las cosas correctamente, debe conquistar otra conducta del público que hará que se vinculen intensamente el personaje y su receptor.

Lo que sucede cuando se está en el teatro es que se va a presenciar un hecho único, podremos leer la obra en casa o podremos filmarla, pero la energía que un actor o *clown* desgrana de su vida para brindar carácter a su personaje es lo que nos convence en ese juego del fingimiento humano.

Por qué enseñar clown

Veamos entonces cuáles serían los principales logros del aprendizaje de este lenguaje y su didáctica. Principalmente asumiremos que la educación y el vínculo dialéctico entre quien aprende y quien enseña se coloca en el centro de la observación de una práctica social relacionada con la distribución de poder. Las investigaciones y teorías del campo de la sociología aportan valiosísimos enfoques acerca del manejo de poder por el que toda educación transita. La distancia entre el que sabe y tiene la información y quien no la posee y es receptor o aprendiz puede ser asumida de distintas maneras, algunas más dominantes que otras o con códigos de mayor control.¹⁸

Aparentemente la educación o práctica en talleres de *clown* ofrece una ejercitación jovial y divertida en la cual los estudiantes tienen la primera impresión de estar en un juego de niños. Sin embargo, y este es mi criterio, el código de enseñanza es fuerte. Es que no puede ser de otra manera, si se pretende movilizar la personalidad de quienes vienen a estudiar y no solamente a realizar cosas cómicas. Es necesario tener patrones firmes de referencia, de lo que corresponde, o de lo que es y de lo que queda en el intento, que el alumno tome conciencia y realice su autocrítica de todo lo que es innecesario, lo que no ajusta al principio ético antes señalado para ayudar a encontrar esa expresión liberadora y profunda del artista que requiere un maestro para encontrar su lenguaje. Ahora bien, el

maestro tiene poder pero debe trabajar con su capacidad de transmitir más que con lo que trasmite. Es decir permitir que el alumno adquiera de él lo que puede construir por sí mismo. Soltar al alumno, que dice no saber cómo hacerlo, a la pista de juego, que se confronte con su propia autonegación de su saber para que se descubra sabiendo y mucho.

Es habitual en los procesos de aprendizaje del *clown*, que los alumnos se sorprendan cuando conjugan un saber que tenían dormido o marginado de sus propias valoraciones. Y a la vista de su audiencia, su receptor le otorga la aprobación de su inteligencia, al ser un espectador satisfecho que comprende la creación innata. Es decir, el alumno de pronto realiza una escena excelente como si tuviera años en el oficio, con el valor agregado de ser un bien artesanal, siempre será singular e irrepetible, porque se podría decir que es un personaje “hecho a mano”.

Puedo definir a la enseñanza del *clown*, con el concepto de B. Berstein, como una práctica pedagógica con código fuerte. En la actual enseñanza del *clown* dentro de la currícula de estudios superiores se adquiere su reconocimiento, de igual modo que un estudio de danza clásica o cualquier estudio, en el que se involucra un pensamiento que principalmente considera variables expresivas y creadoras. Y ya no podríamos observarlo por fuera de la práctica universitaria o en su totalidad si no es dentro del sistema.

No podemos ver la realidad desde un solo perfil pero sí podemos pensar nuestra actividad a la luz de quienes elaboran sistemas de análisis e investigaciones profundas de políticas educativas para debatir con sus teorías nuestro presente.

Observaremos nuestra actividad educativa en movimiento constante, con la necesidad de responder a las nuevas demandas y las problemáticas del presente, pero integrando siempre en el marco conceptual la teoría social.

Y es aquí donde puedo aportar a quienes se interesan por las técnicas de *clown*, una mirada seria, que contribuya a diseñar el camino por el que los jóvenes y profesores de *clown* desarrollan su actividad.

El actor recorrió siglos de historia y debates, es considerarlo un agente de la cultura y reconocido como un trabajador necesario, por su contribución al capital simbólico.¹⁹

Me detendré en el punto de partida del educador, el porqué y el cómo el aprendizaje del *clown* se convierte en una propuesta emancipadora.

Tomaré por eje del discurso el pensamiento de Rancière en su trabajo *El maestro ignorante* quien se funda en las enseñanzas de Jacotot a sus alumnos de Ginebra. Se hace evidente que la enseñanza de *clown* sea tal vez la que más coincida con el principio emancipador, en el sentido en que Rancière lo describe, si provoca un quiebre en la estructura del pensamiento de la época en que se desarrolla.

Rancière, al proponer como posible que un ignorante puede enseñarle al otro que no sabe, y que este último puede aprender por sí mismo, está abriendo un debate que provoca una revolución en el pensamiento académico y en la formación del docente. Es un pensamiento social movilizador y tiene como propósito desarmar un sistema de reproducción²⁰ de estructuras de poder que justifican la educación desde el lugar de clase dominante. La clase que conoce más que el que aprende y por lo tanto tiene la verdad indiscutible por el poder mismo que se le otorga al que posee la información, es decir al que educa.

Haciendo por lo tanto un planteo de igualdad de inteligencia este pensamiento describe como posible enseñar lo que no se sabe, es decir enseñar a aprender y no la cosa, no parte desde una posición de poder sino de igualdad en el proceso de comunicación de un lenguaje o de un sistema de análisis o de un contenido; es ahí una posición emancipadora. Se postula la igualdad de las inteligencias es decir la posibilidad de enseñar algo que no se sabe pero que abre la posibilidad para que el otro lo descubra.

Es frecuente decir que se produce un aprendizaje mutuo entre el maestro de arte y el artista aprendiz, en ese vínculo de intercambio de conocimiento existe un principio emancipador que no hay que subestimar. Pero no basta con reconocerlo, también se puede avanzar en una actividad de enseñanza artística trabajando desde el comienzo para permitir que el que no sabe descubra por sí mismo y conecte con sus propios conocimientos previos, que ya posee, para lograr construir su nuevo saber.

Es de observar que quien aprende *clown* no sabe cómo hacerlo, y quien enseña debe esforzarse por conducirlo para que lo descubra por sí mismo, de esa forma funciona la comicidad del intérprete, es decir con hallazgos que tienen una complejidad interior difícil de explicar. Por eso no recomiendo bajo ningún concepto mostrar cómo hacer las cosas, sino confiar en que ante cualquier situación actoral que se le plantee, el otro la sabrá resolver. El principio emancipador de mi enseñanza de *clown* es confiar en que el otro sabrá cómo descubrirlo, solo precisa de mi permiso para que rompa esquemas que lo atan a modelos y mandatos, para que se interne en la búsqueda sincera de sus propias intuiciones artísticas y sus voluntades de expresión creadora. El modelo del personaje es interior, y singular para cada educando, el maestro no lo conoce hasta que el propio alumno lo manifiesta. La confianza que el maestro deposita en el alumno es la piedra fundamental en el intercambio de las partes.

Toda forma artística consiste en una búsqueda personal de la obra propia. En el caso del *clown* se agrega la necesidad de destruir todo lo conocido y aprobado antes de comenzar a buscar algo propio. Mi educación insiste mucho en lo interior de cada uno y en lo marginado de cada uno, desde la infancia, en

aquellos preceptos escolares de socialización que fueron frustrando al niño poco a poco hasta hacerlo a imagen y semejanzas de un sistema ejemplar, el dominante.

Lo que sucede con el aprendizaje del *clown* en mi experiencia, es que el joven se despierta a su propia voluntad de ser social. En la búsqueda del *clown* podemos atravesar por momentos de desconcierto que culminan con el revés de la personalidad madura del estudiante. Los opuestos y las contradicciones, el libre albedrío de exponerse sin prestar atención a los parámetros que marcan moda, sin un estilo determinado de conducta estética, provocan desconcierto. Se trata de encontrar qué es lo que quiere expresar el intérprete naturalmente, que su expresión sea convincente y de mayor compromiso consigo mismo más que otras interpretaciones. A ese personaje que reconoce como su propio *clown* le daremos un valor especial directamente vinculado con su proceso de búsqueda, nadie le indicará cómo hacerlo o cómo deberá ser, se trata de descubrirlo. El maestro solo puede guiar las ejercitaciones para que los alumnos actúen.

Podemos abrir el abanico de posibles personajes *clowns*, desde el triste al jocosos, el aburrido, el solitario, el sociable, el violento, etc. pero todos ellos surgen de su autocritica por lo que no quieren ser. Una desbastadora mirada de la construcción de su personalidad, es lo que tira abajo sus estanterías de modales y de conocimientos para volver a empezar, como si fuera posible hacerlo en la vida real. Así como un niño que juega en la arena y deja sus pies marcados en ella, pero no podrá retener esas pisadas, el tiempo borra las huellas, sin embargo están en la memoria más oculta de cada persona: la emoción del tiempo perdido, de su tiempo que se fue. El estudio de *clown* se instala en su memoria, la de su infancia, la de un mundo que le queda demasiado grande para él, pero que podrá riéndose de su propia debilidad expresar sus ideales, sus conflictos, sus satisfacciones.

Los juegos de *clown* del intérprete que se inicia, poco a poco le dan la confianza en que tiene mucho para decir y descubrir expresándose a través de la máscara de la nariz roja. De esta forma y totalmente irreconocible en su caracterización, el actor iniciará la verdadera búsqueda, aquella que lo llevará hacia una reivindicación con su paraíso perdido de la infancia. La posibilidad de ser tal cual es, la aceptación de sus defectos y la ponderación de sus virtudes, la confianza en la comunicación con el otro.

Aceptar, recordar, memorizar aquellos impactos que lo frustraron muchas veces, y tan poderosamente, en su comportamiento. La búsqueda del propio *clown* indaga en el proceso de crecimiento y socialización por los que todo infante atraviesa incorporando los códigos de sus mayores.

El *clown*, por ello digo, es marginal, se abre del sistema, como un payaso que nada sabe, como un ignorante, como un bobo. Sin embargo es una estrategia

para poder decir lo que quiere desde esa posición. Todo artista precisa de determinados elementos básicos para desarrollar su obra y esto es muy difícil de lograr en la precariedad de la vida, por lo tanto será una postura al margen de la corriente social pero buscará afanosamente insertarse en el sistema, lograr el reconocimiento.

Los argumentos de Charles Chaplin siempre miran al inmigrante en situación de marginalidad, al sin techo, al asalariado de la fábrica que apenas tiene unos minutos para comer su bocadillo del día porque la plusvalía de la sociedad industrial lo convierte en una pieza más de la maquinaria productiva, como lo retrata en *Tiempos modernos*.

El discurso del *clown* ha estado siempre mirando a los que menos tienen, o a los que son discriminados, o a los que son señalados por su poesía, por su lucha por la paz. Sin embargo Chaplin, el grande, supo defender su arte con la creación de un personaje Charlot, y producir y competir en la industria cinematográfica.

Actualmente podemos encontrar pequeños manifiestos singulares de *clowns* o *performers* de artes de circo que construyen un universo de su lenguaje.²¹ Por lo tanto ese carácter marginal es troncal en la posición ideológica para poder levantar la voz. Así como el bufón del rey en otros tiempos era necesario al lado del poder, en nuestra sociedad global es el mascarón del payaso, el que nuevamente se hace presente para recordar de manera no violenta, ni panfletaria que el hombre necesita del reconocimiento entre pares, que el contacto de la mirada directa a los ojos del otro es una señal de amistad, que como lo hace un poeta, le canta con su gesto ingenuo a la amistad y el amor.

El bufón del rey en su cuerpo deforme señala con el índice los daños y miseria que el poder genera en su pueblo y el rey lo escucha, porque escucha a un loco, a uno que desprecia su vida y no le teme a la muerte. Entonces el rey se cree sabio al reírse del bufón.²² Obras de Shakespeare siempre agudas en el entendimiento humano lo retrataron, no podemos en este trabajo obviar la presencia de *clowns* y bufones en su obra: Roque de Piedra en *A Vuestro gusto*, *El rey Lear*, *Rigoletto*.²³

Cuando el *clown* se sale del sistema, nadie le da importancia, es su mejor momento pero, como sabemos, el sistema no permite perder el control de algo, el sistema funciona para autoperpetuarse y sus mecanismos de cohesión y control social tienden a incluir todo aquello que puede desestabilizar.

La propuesta de un artista se fortalece y reproduce, si su pensamiento se multiplica y se difunde, la educación tiende a integrarla para su control. Un saber que se reproduce por fuera del sistema sin su control debe ser considerado y es así que prosperan hoy las cátedras y materias de *clown* en el sistema educativo, y planes de recreación municipales, cuando en verdad es desde la marginalidad que

el estudio de *clown* brindó mayores herramientas para el cambio. Entonces estudiar *clown* pasa a ser un código que debe integrarse en los sistemas educativos. Es previsible, que un conocimiento específico y nuevo, aspire a los niveles más elevados de educación, pero también existe el riesgo mayor de perder su verdadero valor, que es el de provocar un shock en el pensamiento de quien lo estudia.

El *clown* busca la mirada del otro, se disfraza hasta ser irreconocible para que el otro pueda imaginar cómo es verdaderamente ese hombre o mujer que desaparece bajo la máscara del *clown*.

Todo para poder acercarse de forma más anónima a las cosas, no desde la pretensión del que sabe hacer el show sino del que no lo sabe, del que se sube a escena sin tener la más mínima idea de lo que va a hacer, en ese desafío mortal nace el *clown*, porque asume su ignorancia y la gente ríe, y ahí reside su valor, su modestia, su ternura.

Por todo lo dicho es conveniente no proponer un modelo sino inducir a que el alumno descubra desde el no saber. Es una tarea poco probable, pero significativa, intentar al menos en un principio de la enseñanza colocarse en el margen del conocimiento, en aquellos lugares insignificantes que no merecen ninguna atención. El educador debe intentar rescatar y valorar las cosas menos llamativas del estudiante, descolocar un poco en cuanto a lo que espera de sus resultados, ir mostrándole un camino en el que el valor está puesto en otro lugar. El *clown* puede y debe revalorizarse en las grietas de su conocimiento, allí donde se fuga el poder, por eso la máscara le permite tropezar, se puede quedar sin decir una palabra, puede llorar en la escena por no saber qué hacer o decir, etc., una payasada.

El principio emancipador que tiene el aprendizaje del *clown* es aplicable a todo educador, que se coloca en la otra orilla, que se pasa del otro lado para comunicar. Realizar un aprendizaje del *clown*, de la búsqueda de su propio *clown* es una vivencia individual de reflexión sobre los imperativos de poder con los cuales se forjó el carácter de cada cual. Y a partir de una comprensión mayor o menor de esas coacciones existe la posibilidad de que el personaje libere ciertas normas que lo molestan para un desarrollo creativo.

Cuando hablo de creatividad me extiendo en el concepto hacia la actividad que un hombre puede realizar, ya sea esta en el campo del arte y la cultura como también en el complejo entramado de lo social. Toda función social implica un ajuste de voluntades y acciones que van marcando logros y fracasos, el *clown* insiste en resinificar los fracasos y ponderar los logros.

Un referente de nuestra cultura es René Lavand, el gran prestidigitador argentino que desde temprana edad se enfrentó con la dificultad de haber perdido una mano, y logró hacer de su vida un camino absolutamente único, verdadero,

apreciable y singular. No solamente porque desarrolló una destreza y superó la frustración que conlleva a todo ser humano tener un *handicap*, sino porque dotó al arte de la prestidigitación de una poética singular con la cual se ganó el lugar de prestigio indiscutible en el mundo entre las más exigentes audiencias del espectáculo.

Quiero decir con esto que el estudio del *clown*, debe orientar su aprendizaje a cuestiones profundas del desarrollo de un individuo y no a las apariencias. Se puede ser un excelente profesional o ama de casa, pero el estudio del *clown* permite a unos y otros igualarlos en el mismo espacio en un presente de vida que como ser humano tenemos, un tiempo para conocernos, para compartir, un tiempo para meditar y comprender algo más de la existencia, que pueda ser traducido en un hecho espectacular, singular y concreto, es decir que es una disciplina que nos acerca de manera horizontal. Nos predispone a generar un nuevo enfoque de vida libre de pensamientos ajenos y coercitivos, a encontrar propias convicciones y verdades manifiestas sin buscar el beneficio personal sino el bien común.

El *clown* sabe perder, y pone en primer lugar el valor del otro, el valor de su mirada sobre lo que uno hace o prepara. El *clown* dice desde un yo ajeno a las normas de conducta, desde la memoria de su infancia. Es el valor más atractivo del estudio, luego viene lo demás, lo esperable, la construcción de un espectáculo, o de una escena con ese contenido.

Si nos detenemos a pensar por un momento en el pensamiento de Guiddens, quien nos describe lo social como un cuerpo globalizado en lo que él llama la “aldea global”, rápidamente veremos a un conjunto de hombres y mujeres que deben adaptarse a una comunidad mucho más grande y más compleja pero a la vez perteneciente a un común denominador de aldeano, es decir un común denominador que despersonaliza al individuo y sus esfuerzos de afirmación. El que vive en la aldea nunca llega a la ciudad de las luces. ¿Y cuál es hoy esa ciudad global?... Ni la vemos.

El *clown* parece haber comprendido esto desde principios del siglo XX donde también las crisis y las guerras quebraban el orden establecido y ponderado como la utopía del estado protector.

Hoy la problemática es otra, y debe ser necesario para el estudio tener al menos la inquietud de conocimiento de por dónde vamos, tener una intuición del destino de esta construcción de interrelaciones y tecnología que produce generaciones de jóvenes y viejos que permanecen, sociedades con índice de natalidad decreciente. El *clown* no puede estar ajeno a la inquietud de comprender su presente. Su máscara no es un escondite, la humanidad en la que le toca vivir y producir su obra lo interpela. Es por el contrario un refugio para poder pensar y decir aportando sus mejores intenciones en la obra.

Si en la Rusia zarista, Stanislavski proponía la formación del actor con

exigencias de cultura enciclopedista y de un humanismo maravillosos, el *clown* en la actualidad ya es parte de los estudios de grado de diferentes disciplinas artísticas, por lo cual trae consigo el aporte de lo social, el aporte de la reflexión para una mejor calidad de vida, el criterio de una máscara de humor para superar la injusticia que ve y que sufre o tal vez el desconcierto.

“La enseñanza universal”, que proponía Jacotot, y que inspira a Rancière a formular su teoría expresada en *El maestro ignorante*, me permite realizar una lectura diferente de las prácticas de enseñanza y aprendizaje del *clown*. Desde el educador hacia el educando, desde el creador hacia sus receptores desde sus receptores hacia sus realidades.

Pensemos por ejemplo en la producción artística del *clown* suizo Karl Valentín (1882-1948) en uno de sus monólogos, el teatro de los Giardinier, al finalizar el relato en el que cuenta su experiencia de asistir por primera vez a una ópera acompañado de su madre, se duerme pensando que se compromete a no volver a ir al teatro a no ser que al día siguiente se despierte soñando con lo que vio. No solamente existe un juego con el tiempo y las realidades de pasado y futuro, sino que exige para seguir siendo espectador que la obra deberá impactarlo en su sueño una vez más.

Rancière propone en su ensayo *El espectador emancipado*, un teatro en el cual el espectador deba intervenir en la historia, una mirada política sobre el teatro que también destaca la obra de Brecht en la propuesta técnica del distanciamiento en escena.

Para Ortega y Gasset, el teatro es un lugar al que hay que ir, no hay teatro sin espectador y no hay espectador sin actuación; el escenario que diferencia las dos realidades la de la ficción, el universo mágico de la alteración del tiempo y la naturaleza, y la del patio del espectador donde la oscuridad calla a la audiencia para comprender lo que sucede en el escenario, son una sola cosa a la que llamamos “teatro”.

Qué es lo que veo en el actor o en el hecho de actuar

En esta oportunidad me dejo cautivar por la cosa llamada “teatro”, y dentro de ella integrar a todos los personajes ya sean inscriptos en la dramaturgia de alguien o sueltos como el caso del *clown*, que se escapa del yugo de su autor. Estoy pensando en la universal necesidad del hombre de hacer teatro pero también en la compleja razón de comprender por qué hacerlo, o en realidad por qué hacer un personaje como es el payaso, o bien por qué no dejar de hacerlo.

Existe en esto una mirada que me atrae desde muchos años atrás que es el mundo onírico que exige el teatro. Partimos de convenciones, de irrealidades, de imaginario y de la fuerte capacidad de crear lo increíble. Bajo la expectativa de jugar al teatro, está el deseo de iniciarse en el mundo de lo desconocido, de lo soñado.

Estos márgenes entre la realidad y lo irreal es tal vez una de las fortalezas que cautivaron mi vida imantándola a la escena y a la creación de personajes. Y es desde este lugar intangible de lo fantástico de lo esencial que pienso el teatro y al *clown*, como un personaje perteneciente a la ficción que requiere de la materialidad del hombre.

Una máscara en el teatro griego o una máscara en el vodevil francés²⁵ nos están planteando la esencia de lo teatral, el payaso al preguntar a cuál de los tres ama la espectadora quiere decir que es una irrealidad a la que nunca podrá asir. Así como es la anécdota legendaria del gran *clown*, actor melodramático y director Garrick, cuando le responde a su médico que su pesar no tiene cura porque “Yo soy Garrick”, es una vez más esa misma frontera de lo incomprendible del teatro, y de sus personajes.

Somos lo que hacemos pero, como dice Ortega, somos aquello que deseamos ser y que se expresa con intensidad en la ficción del teatro.²⁶

El miedo es el elemento de acción más poderoso que tiene el *clown*; se construye desde el temor a lo desconocido y eso lo hace explorador de su saber, de vivenciar una experiencia frente al público, con su apariencia diferente a la de su vida real, será como un ritual de sacrificio, el temor será a la vez un instrumento técnico para sus muecas de asombro, de susto o sorpresa pero especialmente un desafío de la estructura de su personalidad. En la escena frente al público es él quien debe provocar una catarsis, sin escenografía, sin grandes aparatos, solamente él con su grotesca figura, conseguir la emoción de la audiencia, la risa, la sonrisa y la carcajada. Es un desafío abismal si se considera que no hay una maquinaria que ponga en funcionamiento algo para producir este efecto, sabemos que hay formas dramáticas para generar contrastes y probablemente sean escenas humorísticas pero el *clown* lo sintetiza todo, lo imagina y produce algo diferente, hasta el llanto del payaso puede ser valorado para quebrar en carcajadas a los espectadores.

El circo y el espacio de sacrificio

En el *clown* lo previsible es que el intérprete ya se ha decidido a ser otro que hace reír a los demás y desde esa tonta idea se presenta para que lo coman vivo, es decir, lo devoren; tal como en el circo romano, se expone al fracaso, a la pérdida de la valoración, se expone al descrédito, para lograr, en el mejor de los casos, el éxito de su aventura, ser diferente.

La diferencia entre estudiar *clown* o el oficio del *clown* es muy parecida a la de cualquier actividad humana cuando ingresa en la competencia de la producción. Generalmente por falta de tiempo para la investigación se debilita el interés en el proceso de descubrimiento y se desarrolla una actividad u oficio artístico exitoso que se puede convertir en mecánico.

El payaso más creativo puede ir perdiendo su condición de buscador de riesgo y se acostumbrará fácilmente a ser el intérprete de un producto comercialmente aceptado en determinado espacio, es decir adquirió su oficio.

Ese payaso probablemente, en sus ratos libres, se lamenta de haber extraviado algo de su libertad, pero también se sentirá conforme con su estilo de vida, en el espacio adecuado, el circo.

La forma de vida del circo es muy sacrificada. No todos los intérpretes se adaptan a un estilo de vida que les exige estar siempre en forma y dispuestos a viajar y cambiar de países.²⁷

El circo responde a grandes inversiones de productores, mientras que el teatro se construye como una sociedad que va adquiriendo el apoyo gubernamental. El teatro es reconocido como un bien cultural mientras que el circo, nómada es siempre motivo de una marginalidad del sistema, y los integrantes hasta el siglo pasado lo padecían. Son numerosos los argumentos que dieron origen a producciones cinematográficas.²⁸

El payaso se adaptó a esa forma social de vida profesional, de vida trashumante y circunscripta a la carpa en los períodos de esplendor de los grandes circos que daban vueltas por el mundo. Pero cuando otros espacios captaron gran parte de la atención del público y la empresa del circo cayó al perder el caudaloso público, viven una etapa de escasez de contratos para todos sus integrantes. Solo los grandes circos pudieron mantener sus artistas y su herencia, empresa que perdura hasta el presente como es el caso del emblemático circo de Moscú^{29,30}

La formación de los intérpretes

El universo del *clown* es el mismo de cualquier artista que se destaca en su lenguaje, es decir que la tarea a la que se enfrenta es muy exigente porque deberá hacerlo solo, libre y sin seguir un patrón determinado. Aun después de haber alcanzado reconocimiento en su oficio, la exigencia debe perdurar en la constante preparación espiritual y cultural. El *clown* no puede ser un disfraz para los holgazanes o un rincón del vago, debe ser el espacio de mayor exigencia propia pero a la vez de mayor libertad, como ya he dicho, propio del autodidacta.

Su ángel o su carisma radican en su preparación personal. En cuánto hace por cultivar su saber.

El *clown* a mi parecer es una criatura de ficción que media entre el tú y el yo. Ni es el intérprete ni es el receptor: es el que se acerca hacia el espectador pero abandonando su yo, ese personaje, esa construcción es una postura política. Cuando los payamédicos avanzan en los hospitales públicos con sus marchas de la alegría y cuando desarrollan una terapia del cariño del *clown* en las habitaciones de los enfermos, esta medicina alternativa no es otra cosa que esta criatura interpuesta en la formalidad del sistema y la humildad paciente del enfermo.

La forma de acercarse nunca puede ser más explícita que en la labor de los payamédicos. En la escena sucede algo semejante, solo que el receptor no está enfermo y puede elegir muchos espectáculos para ver que no sea el espectáculo de un *clown*, pero vale la pena difundir las realizaciones de los *clowns* y payasos que conmueven al público en el mundo entero, porque ellos han sabido conquistar ese misterio que moviliza a quien los espera. Y al salir del teatro más de uno se preguntará ¿qué estoy haciendo de mi vida, también puedo elegir ser alegre, porqué estoy vivo, porqué no estoy solo, porqué veo al otro que está cerca de mí?.

Es decir no se produce una identificación con el *clown* de manera catártica, se produce más bien una reflexión brechtiana, se produce un fenómeno raro, todos se ríen de quien hace todo lo posible para que esto suceda. Es decir salen al ruedo como los toros para el sacrificio. Y a su vez esa risa es sanadora para el *clown* y para el espectador, porque no comparte una historia sino una forma de ser libre.

Existe una sola regla en esta libertad para que no se convierta en el recreo de los anárquicos o de los destructores, y es que el *clown* siempre decida por el bien común, aunque tenga muchas ganas de gritar debe reprimirse y buscar una manera de decirlo que no sea hiriente, y ofrecerle el hombro para el cambio. El *clown* dejémoslo en su verdadero terreno que es el de la atemporalidad, no pretendamos descubrir el truco de magia, sino disfrutar del arte de la magia.

Así como la música embellece el alma y emociona, el *clown* puede lograrlo si en él existe la comprensión de su máscara. Si toma conciencia de su capacidad para participar en la conciencia social. Es decir que no es un disfraz para hacer cosas sencillas sino una máscara para acercarse al otro desde la ingenuidad pero llevarlo a descubrir otra mirada de sí mismo, y de la vida.

Tal como un actor se prepara también asistiendo a ver espectáculos y leyendo obras dramáticas hasta poco a poco construir su imaginario simbólico y su horizonte artístico, el estudiante de *clown* deberá cultivarse viendo y analizando las obras del género que existen para poder definirse y tomar un camino comprometido con sus propósitos y objetivos. No puedo entonces dejar de citar en este capítulo la creación de Charles Chaplin en la escena de *El Gran Dictador*

cuando juega con el globo terráqueo y conjuga una escena frágil y a la vez siniestra, una escena elocuente, una gran metáfora acerca del poder político y del hombre en su ambición por dominar al mundo.

Cuando asistimos a la obra *Ícaro* de Finzi Pasca,³¹ confirmo con seguridad estos pensamientos expuestos. En su charla al finalizar el espectáculo nos encontramos con un hombre sencillo que se preocupa filosóficamente por el *clown*. No importa que ese espectáculo dé vueltas al mundo conquistando a la audiencia más entendida, en las conversaciones con la audiencia tolera toda clase de preguntas nimias, pero en determinado momento se decide a decir de viva voz que lo que más le importa a él es la búsqueda de la belleza, y no podemos negar que lo consigue. Basta con ver el espectáculo *Corteo*, del Cirque du Soleil, del que es el responsable de la puesta en escena y dirección, cuyo comienzo es de deslumbrante belleza, o valorar los espectáculos que ofreció en Buenos Aires, *Donka* o *Ícaro*.

NOTAS

17. Ver parte tres en Plan B pág. 146 le Grand Guignol.
18. Basil Bernstein, *Pedagogía, control simbólico e identidad*, Morata, 1998.
19. P. Bourdieu: “No alcanza con que un discurso sea gramaticalmente correcto sino que debe sobre todo ser socialmente aceptable”.
20. P. Bourdieu: “La reproducción” plantea el análisis de un sistema educativo que tiende a reproducir las estructuras de poder, y la dificultad de revertir el esquema.
21. “Le Guillerm”, en Festival Polo, Circo 2014.
22. Norbert Elias, en *Compromiso y distanciamiento*, se refiere al plano del individuo, al del grupo y al de la sociedad. Nos explica que el conocimiento se produce como un movimiento continuo entre dos límites a los que llama “compromiso” y “distanciamiento”. Estos conceptos no deben ser tomados como unidades aisladas sino como fronteras o límites en medio de las cuales el saber se produce en un continuo ir y venir y en proporciones a veces mayores o menores de “compromiso” o de “distanciamiento”. Solo los niños y los locos actúan con una gran cercanía al compromiso, y los locos también pueden hacerlo con extremo distanciamiento, cuando no tienen idea de su entorno y están en su mundo ajenos al espacio en el que habitan. Según el grado de desarrollo social el comportamiento de cada individuo o del grupo de individuos se manifiesta con mayor o menor proporción de estos dos límites o polos.
23. *Comedies of William Shakespeare*, The modern Library Edition New York, 1994.
The two gentlemen of Verona, Character: Speed, a clownish servant to Valentine.
Love Labour’Los, Character: Costard, a Clown.
The Merchant of Venice, Character: Launcelot Gobbo, a Clown, Servant to Shylock
As you Like it, Characters: Touchstone, a Clown.
All’s Well That Ends Well, Character: Lavache, a Clown in her household.
Twelfth-Night or What You Will, Character: Feste, a Clown.
The winter’s Tale, Character: An old Shepherd, reputed Father of Perdita, Clown, his son.
24. Basil Bernstein, *Pedagogía, control simbólico e identidad*, Morata, 1998.
25. Teatre du Grand Guignol, “L’appel du clown” de Régis Gignoux, Ed. Robert Laffont, París, 1995.
26. José Ortega y Gasset, *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, edición Antonio Tordera, Biblioteca Nueva, 2008.
27. Los Ringling Brothers. Los humildes orígenes de los hermanos Ringling se pueden remontar a un circo pequeño que empezó en 1884, casi al mismo tiempo en que Barnum y Bailey se colocaban en la cima de la popularidad. Similar a las docenas de circos que viajaban al Cercano Oeste y Noreste por dichas fechas, los Ringling trasladaban su circo de ciudad en ciudad a través de pequeñas pero llamativas caravanas con dibujos de los animales del circo. Su circo creció rápidamente convirtiéndose en el más grande por dichas fechas y pronto pudieron trasladar su circo en tren, lo que les permitió convertirse en el espectáculo móvil más grande de su tiempo.
28. P. T. Barnum. El animador-presentador estadounidense P. T. Barnum (1810-1891) es mejor recordado por sus entretenidos espectáculos tipo hoax y por fundar el circo que eventualmente se convertiría en el Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus. Barnum intentó retirarse del negocio del espectáculo en 1885, pero pronto tuvo que volver a entrar para pagar algunas deudas. En 1871, Dan Castello y William C. Coup convencieron a

Barnum para prestar su famoso nombre y foro financiero al circo que ya habían creado en Delavan, Wisconsin. Así, fue creado P.T. Barnum's Great Traveling Museum, Menagerie, Caravan, and Hippodrome, que fue el verdadero principio del continuo funcionamiento de la encarnación actual del circo. Él pronto añadió, The Greatest Show on Earth como subtítulo a su show.

James Bailey. James Anthony Bailey formó equipo con James E. Cooper para crear el Cooper and Bailey Circus en los años 1860. El circo de Bailey pronto se convirtió en el principal competidor de Barnum. Bailey fue el primero en exhibir la lámpara incandescente en 1879, un año antes de que Thomas Alva Edison la patentara. También exhibió a Little Columbia, el primer bebé elefante en nacer en un circo estadounidense.

Barnum intentó comprar al elefante, pero Bailey rechazó la oferta. En lugar de continuar como competidores, cada hombre reconoció el trabajo de la compañía de espectáculos del otro y decidieron combinar sus shows en 1881. El show combinado gozó de gran éxito con actos tales como Jumbo, "el elefante más grande del mundo" en 1882.

Barnum falleció en 1891. Bailey compró el circo de su viuda. Organizó muchos tours exitosos por el este de Estados Unidos hasta llevar el circo a Europa el 27 de diciembre de 1897, empezando un tour que duraría hasta 1902.

La gira europea de Bailey les dio la oportunidad a los hermanos Ringling de traer su show al Cercano Oeste por el litoral oriente. Haciendo frente con la nueva competencia, Bailey ingresó el espectáculo al oeste de las Montañas Rocosas por primera vez en 1905. Murió al año siguiente y el circo fue vendido a los Ringling Brothers otro año después.

29. El 20 de octubre de 1880 el circo abrió sus puertas con cinco filas de asientos, palcos, un círculo de vestir, de madera, bancos sin numerar y una galería de pie.

En 1884, se construyeron puestos de venta de ladrillos y, en 1889, añadió una piscina. En ese momento el circo comenzó a ampliar su repertorio con pantomimas, y actuaciones especiales para los niños. En 1919 el circo fue nacionalizado en conformidad con un decreto de Lenin para convertirse en el primer circo de Moscú. Durante la Segunda Guerra Mundial (1941-1945) el circo funcionó sin interrupciones.

30. El Circo Ruso fue oficialmente fundado el 26 de agosto del 1919 por el decreto de Lenin, según el cual todos los circos de toda Rusia pasaron a ser propiedad del gobierno. Más tarde (en el año 1957) se creó una instancia administrativa SoyuzGosTzirk que regula todos los asuntos relacionados al Circo Ruso. Después de la caída de la Unión Soviética esta instancia se convirtió en RosGosTzirk que tiene completa autoridad sobre todas las compañías de circo en el territorio de la Federación Rusa excepto:

- el Gran Circo de Moscú
- el Circo de Nikulín
- el Circo de San Petersburgo en Fontanka
- el Circo Estatal de Kazán

los cuales mantienen su autonomía. El 28 de febrero del 1995 por el decreto del gobierno de La Federación Rusa N° 196 la instancia administrativa RosGosTzirk se convirtió oficialmente en la Compañía Estatal de Circo Ruso. Quedándose con la misma abreviación RosGosTzirk.

31. Daniel Finzi Pasca, *Ícaro*, en Buenos Aires, en el marco del Polo Circo 2012, teatro 25 de Mayo.

estudio y ejercitaciones
del *clown*

parte 2

Podríamos diferenciar dos grandes grupos de preparación y capacitación para el lenguaje del *clown*, uno que comprende todas las ejercitaciones y áreas de competencia teatral, afines con la formación de un comediante, que se aprende en talleres, escuelas e institutos de arte escénico y el otro de origen no académico que se conserva por transmisión directa dentro de las familias de circo, de carácter hereditario, familias de cirqueros que transmitan a sus hijos y familiares un saber de oficio.

Mi estudio se centra en la observación y transmisión de una saber que pertenece al grupo de estudio del *clown* inserto en la preparación del comediante, es decir en el Teatro.

Nuestros lectores teatristas saben que los hermanos Podestá fundaron una tradición en el teatro nacional³² dentro de los espectáculos de circo criollo con obras cortas, sainetes y melodramas que se representaban en la segunda parte del espectáculo, también llamado por ello “el circo de la segunda parte”. Sus interpretaciones carismáticas y populares, motivaron a los productores y escritores a promover un teatro nacional y así quedó más distanciado el juego específico de los actores populares rioplatenses del ámbito circense, diferenciándose entonces dos campos, el del intérprete-payaso y el del intérprete del teatro nacional.

Esta distancia se pronunció cada vez más durante el siglo XX, en parte debido a la fuerte influencia de los programas académicos con los que se crearon los conservatorios nacionales de artes en distintas provincias del país.³³ Los programas del Conservatorio de Artes Dramáticas mantuvieron en su currícula durante gran parte del siglo XX el estudio de nuestro teatro nacional y se sus primeras obras, pero el fuerte perfil lo marcaba la tendencia de vanguardia, que integraban los criterios de las academias americanas fundadas en la corriente de pensamiento ruso de Stanislavski. La influencia de una dramaturgia de fuerte resonancia y valor literario que por primera vez se impone ante la ya universal literatura europea. En la primera mitad del siglo XX asistimos a una producción extraordinaria de teatro de distinto origen en términos de obras y autores dramáticos, los europeos ubicados en la vanguardia, el existencialismo y el expresionismo, mientras la literatura dramática americana de carácter psicologista y realista retrataba el mapa social con las penurias de los inmigrantes en búsqueda del sueño americano. Obras de fuerte crítica a la sociedad emergente de valores burgueses y capitalistas influenciaron la creación de programas de estudios de actuación que formarán actores con herramientas interpretativas afines a nuevas dramaturgias. Eugene O’Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams eran traducidos

a nuestro idioma y formaban parte de la bibliografía de rigor de programas de estudio dramático durante buena parte del siglo XX. Como también nuestros dramaturgos y poetas, Roberto Arlt, Oliverio Girondo, R. Güiraldes, iniciando una estética única y propia, que presenta dificultades interpretativas que le exigen al actor alejarse de lo popular y de la comicidad.

Payaso de circo y actor cómico

En el campo del teatro surge la necesidad de ofrecer una formación actoral dramática para la interpretación de obras en gran medida representativas de dramas psicológicos. El realismo y el simbolismo tuvieron fuerte repercusión en el lenguaje teatral, abriéndose paso entre las corrientes costumbristas, saineteras y del grotesco nacional, marcándose desde entonces dos orillas de una misma carátula. Así en la comedia, el payaso de circo y el payaso de teatro o actor cómico seguirían por caminos diferentes.

Actores comediantes que aspiraban a formar parte de las producciones, debían seguir los códigos del teatro elaborado como naturalista y no ceder ni un ápice a la conciencia del teatro popular que lo antecedía. Como si lo popular fuera un signo de teatro de menor valor, antiguo o de falta de compromiso. Se impuso entonces una formación de culto que permitió interpretar y reflexionar sobre los grandes dramas de la sociedad de corte psicológico y la interpretación de los clásicos.

Al actor popular lo fueron arrinconando, y tal vez no hubo posibilidad de reivindicarlo hasta que con el estudio del *clown* se comienza a ver un cambio en los escenarios, buscando mayor acercamiento al público a través de pequeños giros interpretativos propios del teatro popular.

Entonces todo el acervo cultural con el que se había creado el teatro popular nacional argentino, perdió fuerza con la transformación de la sociedad que seguiría otros patrones de cultura.

Es necesario comprender que un teatro popular y a la vez literario propio, será tarea a reivindicar, desde la enseñanza y desde la programación de las salas oficiales que miren por una propuesta cultural y no efectista.

Hace al menos más de una década que podemos celebrar a jóvenes actores premiados por su interpretación teatral que confirman en su formación haber realizado estudios y actividades de *clown*, así como una formación tradicional en actuación les ofreció las herramientas para crecer artísticamente. Es decir que el estudio del *clown* ha contribuido en el inicio de una nueva etapa de restablecimiento de un actor nacional, que llega al público local con excelencia de su ejercicio.³⁴

Entonces podríamos entender que la formación a la cual me refiero está más ligada a la preparación del actor que a la del payaso de circo. Teniendo en cuenta esta marcación de escenarios voy a describir técnicas que alimentan el estudio y ejercicio del *clown*, como un intérprete de escenario teatral, capaz de ser popular y a la vez manejarse con los códigos de la escena teatral.

No voy a ahondar en los criterios clásico o contemporáneo de la actuación, pero sí en señalar cómo un *clown*, a diferencia de un payaso de pista, es aquel que se ha formado en ambos ámbitos y que posee la cualidad de ser flexible para ambos espacios, es decir, tanto puede ser un saltimbanco de varietés como un *performer*, o un integrante de un espectáculo teatral. *Clown* es entonces, a diferencia del payaso, aquel que por su formación puede integrarse al juego teatral, a la representación de una obra de teatro, sin perder su capacidad adquirida de comediante *clown*, es decir que es un comediante que al manejar las técnicas del *clown* puede también crear otros personajes de requerimiento teatral.

A un actor en cambio, le estar faltando un ejercicio propio que aprende el *clown* para que pueda acortar las distancia entre estar en la escena a la italiana o encontrarse con una pista circular, donde los efectos de humor son las señales en el camino de lo que va a suceder dentro de la pista. Por ejemplo, un actor o comediante que se cae en el escenario teatral es un signo de torpeza que difícilmente se recupera en la acción, es decir no puede el actor que tuvo esa caída inesperada revertir el hecho en algo cómico, porque está sujeto a un diseño teatral en el cual no se espera de él un error sino una excelencia de calidad y dominio de la escena. En tanto que un *clown* a quien le sucede esto en la escena sabrá cómo expresarse de tal modo que simpatizará con la audiencia y lejos de ser un error quedará signado como un *blooper* ex profeso o como una habilidad del intérprete que sabe salir airoso de la situación. En parte porque el estudio del *clown* integra una serie de ejercicios de caídas y recuperaciones, de escenas ruidosas, de palizas y corridas de unos con otros, que son el clima disparatado propio del ambiente de pista, a veces innecesario en la escena pero que forma parte de las técnicas de estudio, que caracterizan en gran medida al género del *clown*.³⁵

El mundo del clown

A mi criterio enseñar *clown* consiste en la búsqueda de una estética, que tal vez pueda parecer anárquica y contradictoria, según las épocas, pero que significa definitivamente una puesta en cuestionamiento del intérprete, sea donde sea que se encuentre en el proceso de su carrera artística.

El *clown* se estudia en lo concreto pero moviliza lo abstracto, es decir que

el replanteo de la ideología del artista lo llevará a descubrir su mundo poético, y a darle, a partir de las prácticas, la posibilidad de elegir algo nuevo para él, algo inesperado fuera de los valores adquiridos. Podríamos compararlo por momentos a un deporte, ya que la cantidad de inscriptos de distinta procedencia, que se afanan por los talleres de *clown* nos habla de que es una actividad agradable que mejora muchas características de intercambio social.

¿Pero cómo enseñar un lenguaje singular sin elementos constantes?

La pregunta tiene una respuesta obvia: enseñar las características tradicionales para permitir luego quebrar las reglas.

¿Cuáles son aquellos signos tradicionales del mundo del *clown*? Comprender que es un personaje carismático y feliz, que trasciende la vida de su intérprete, todos recordamos a Totó, a Ramper, a Grock, a Ms. Hulot, a Mr. Bean, etc., pero no sabemos quiénes son debajo de su máscara, y muchas veces no conocemos su verdadero rostro o su nombre real.

Esto no es por casualidad, el *clown* se vuelve a nombrar y quiere vivir una existencia plena desde su ficción de payaso, sabe que en la realidad es un hombre común, pero en la pista es un grande.

Por lo dicho se desprende que el vestuario, la elección del mismo de manera artesanal y la máscara de su rostro es una creación muy específica que surge del propio intérprete.

Podríamos entonces comenzar por dar la consigna técnica de la necesidad de encontrar el *clown* a partir de encontrar cómo se viste, cómo camina, cómo es su rostro maquillado con su máscara que es una nariz colorada. ¿Qué lleva por tocado o sombrero? ¿Por qué esa flor plantada en su galera, etc.? Diríamos que la característica más tradicional es que no es naturalista, sino un arquetipo de payaso y siempre tiene estrafalarias melenas colorinches o algún detalle llamativo que lo ridiculiza como el bombín extremadamente alargado del Flaco.

De esta manera diremos que el personaje aparece como un dibujo, como una intención de caracterización del intérprete. El maquillaje no responde a necesidades arbitrarias, la nariz que ilumina el rostro deberá ir acompañada de detalles de peinado y color del contorno de la cara, su peluca o peinado, su gola o corbata, y su diseño que destaque su mueca más significativa. Por ejemplo un *clown* triste, o con tendencia a estar ausente es probable que se inspire en la cara blanca del Pierrot de la *commedia dell'arte*, mientras un *clown* eufórico y alegre se dibujará una gran boca por debajo de su nariz, que le permitirá mantener la máscara durante su interpretación sin perder esa expresión grotesca de carcajada.³⁶

Esta exigencia en la búsqueda del *clown*, podrá ser variable, cuantas veces lo necesita hasta definir una característica estable. Y podemos hacer una lectura más profunda en esta tradición, y es que en un mundo donde todo cambia es un tanto

maravilloso permanecer idéntico a sí mismo. De ahí que la forma externa del personaje no es la tarea de una vestuarista, o una tarea ajena a la creación del personaje.

Indumentaria

¿Cómo se crea este dibujo, esa imagen de su propio *clown* cuando aún no sabe hacer de *clown*, cuando surge sin tradición o herencia recibida, como si pasaba con los de circo, que además de haber crecido en el mundo del circo recibían de sus mayores la indumentaria y también los trucos o números cómicos? El estudio propone una búsqueda progresiva:

- trabajar con una nariz roja de *clown*;
- definir el tocado, y el marco de la cara, peluca, sombrero, gola, moño o corbata, como si se tratara de posar para una foto carnet, determinar cuidadosamente el detalle de toda el área visible en ese marco;
- elegir una canasta o bolso o valija o mochila o cartera, algo que sea significativo para él. Siempre entrará a la escena a improvisar con su valija, significando con ello que es un personaje que está en la calle, de viaje o de paseo, que en definitiva es nómada, el escenario es su territorio donde nace y muere cada vez que aparece;
- buscar el resto del vestuario partiendo de sus capacidades corporales (si es hiperkinético y acrobático, un vestuario que le permita realizar sus destrezas) de sus características físicas (si es alto o pequeño destacar su diferencia) y sus anhelos, como haber soñado con ser cantante de ópera, o haber deseado ser cajero en un banco o desear ser el panadero del barrio, etc. Todos los deseos auténticos podrán darle al personaje la justa medida de su atuendo;
- comprender durante las ejercitaciones si está vestido como lo necesita o si debe cambiar algunas prendas, y deberá modificar su vestuario tantas veces como sea necesario hasta sentirse comfortable. Su vestuario teatral debe ayudarlo a presentarse en la escena, y que a nadie le quepa la duda de que él es un *clown*;
- desarrollar una paleta de colores en la composición de su traje;
- definir el calzado de acuerdo a la profesión elegida. En el caso de haber pensado un boxeador, el calzado debería ser el propio de los boxeadores, pero con el tamaño propio de las chalupas de payaso. es decir confeccionados por artesanos para que sean flexibles al caminar pero también visiblemente grandes. El calzado grande nos habla de muchas cosas, como ya lo he dicho en “La gracia en el

clown". El *clown* camina, no anda en coche, ni en tren, camina y da pasos muy grandes para llegar a todas partes. También le da una base a la composición, como una estatua que necesita apoyo, firmeza, y llama la atención en sus pies. En la escena se verán claramente sus zapatos enormes y su destreza para realizar con ellos toda clase de acrobacias piruetas y danzas;

- se buscarán accesorios propios de la actividad o el número que realice el personaje, por ejemplo una caña de pescar y elementos de pesca en su valija de pescador, si su número cuenta una historia en el contexto de un *clown* que salió a pescar;³⁷

- en la valija o bolso tendrá prácticamente todos los recursos escénicos de los que se sirve para realizar su número. Puede encontrar dentro de su equipaje, una escalera desmontable, un libro de poemas, el retrato de su novia, un sándwich, y también un instrumento de música.

Puede cargar en la escena con partes del entorno escénico que requiere para su número, por ejemplo una alfombrita arrollada bajo el brazo.³⁸

Puede ser un *clown* acróbata, por lo tanto podrá sustituir su valija por su monociclo o por su aparato, podrá entrar caminando encima de su pelota, o podrá entrar con el diábolo para realizar sus malabares.

El traje del *clown* es una caja de sorpresas, puede llevar en el bolsillo de su chaqueta una bocina de bicicleta, un miniventilador, una cajita de música, etc.

Si el personaje tiene habilidades musicales probablemente elija el estuche de su instrumento para entrar con él.

Al finalizar un taller de *clown*, realizaremos un ejercicio de imitación de la imagen de cada personaje. Colocamos un panel en el escenario al fondo, paralelo a la línea de proscenio, con espacio suficiente para que circulen los intérpretes, entrando y saliendo a escena desde atrás del panel.

Les proponemos a los alumnos que intercambien el vestuario del *clown* y salgan a la escena a reemplazar al actor original, con la consigna "en ausencia del intérprete debe salir otro con su ropa a reemplazarlo dado que siempre el código será *the show must go on*".

Este ejercicio cierra el proceso de un taller permitiendo comprender cuán importante es la caracterización. Cuanto mayor es la caracterización más atractivo es el juego de intercambio, que también precisa de la observación de los comportamientos actorales de cada cual, su lenguaje, sus movimientos característicos, etc.

A los alumnos se les sugiere indagar en su memoria, en la etapa de su infancia y recordar qué es lo que admiraban. Puede ser una profesión u oficio (cartero, plomero, portero, directivo de empresa, profesor, director de orquesta, doctor...). Se les pide que recuerden el sentimiento de admiración y respeto por la actividad de un familiar, por algún detalle de lo que hacían. Por ejemplo puede destacarse la profesión de médico, porque lo veía con el uniforme blanco; el *clown* podrá usar algo similar aunque no le interese la profesión del médico, solo el uso del uniforme, y trabajar la prenda como símbolo.

El vestuario no es arbitrario sino que tendrá que ser la resultante de una búsqueda en el pasado de su niñez.

Ejercicio

Al propio *clown* se lo busca por muchos caminos, uno es el las ejercitaciones que consisten en la improvisación libre sobre un tema, otro consiste en la creación de su vestimenta y máscara como lo he descripto.

Un ejercicio que contribuye a encontrar la imagen, consiste en disponer de varios trajes, vestidos y accesorios, que se ubican en el escenario; el alumno se enfrenta con la consigna de improvisar “Qué quisiera ser cuando sea grande”. No tienen que hablar como un pequeño, solo pensar que aun no es grande y comenzar la improvisación con las prendas. También se pondrán elementos neutros como cubos de gran tamaño, esferas, puede haber escaleras y alguna silla.

Deberá comenzar por situarse en el espacio, observando los objetos, la ropas y tomar la decisión de cambiar la cosas de lugar mientras habla sin detenerse, asociando libremente su pensamiento. Es probarle que en medio del trabajo de manipulación y traslado de los objetos se olvide la consigna de qué quiere ser cuando sea grande. El maestro deberá recordárselo, el alumno comenzará a decir cualquier cosa en relación a lo que hace, tal vez apila las cosas y dice querer ser matemático o tal vez separa y tapa todo y dice querer ser sastre. Es infinita la cantidad de variables por asociaciones libres que tiene el alumno adulto. Le proponemos consignas precisas donde improvisará con libertad pero bajo la mirada del maestro quien estará atento a destacar los atisbos de verdad en su expresión. Cuando el maestro cierra la improvisación, el alumno tiene una vaga idea de lo que hizo, entonces el maestro lo orientará recordándole algunas de las acciones y expresiones de pensamiento más significativas que realizó y ayudará a que pueda recordar cuál es su verdadero anhelo. La menor manifestación verdadera de su deseo, debe ser tenida en cuenta como un hallazgo para crear el personaje.

Cuando se está en un proceso más avanzado, se busca el nombre del personaje. Este trabajo puede partir del recuerdo de determinados sobrenombres y apodosos de la infancia personal, o también del recuerdo de algún juguete con el cual se encariñaba de niño, o la búsqueda de un nombre por conexión con el sabor de alguna comida o fruta. Muchas veces al encontrar el nombre al personaje crece en confianza, el actor entra en la escena vestido de *clown* y se presenta con un nombre quizás impactante, causando gracia por solo darlo a conocer. También puede diseñarse el nombre con algunas de las sílabas o parónimos de su nombre verdadero. El estudiante debe trabajar sobre este tema hasta estar convencido de nombrarse así, como su nombre artístico, que será original, que formará parte de las carteleras y no podrá tomar un nombre que ya existe.

En clase se ensayarán rutinas para experimentar con el nombre artístico que han seleccionado:

- correr hasta una línea donde al llegar se detienen y gritan su nombre propio;
- sostener una soga entre dos alumnos, que la hacen girar en círculos envolventes, al pasar corriendo por debajo, sin tocar la soga, el *clown* grita su nombre;
- realizar corridas en diagonal y saltar un obstáculo, cuando el *clown* está saltando en el aire grita su nombre;
- dos alumnos, A, detrás del panel esperando para darle un susto, B pasa distraído y es sorprendido por A, se asusta, temblando y gritando como una hoja deberá decir su nombre en el momento de sorpresa y susto;
- la carta de amor, que escribe un *clown* lleva repetidas veces su firma, que dirá en voz alta.

En este pequeño juego de energías corporales y expresivas los alumnos irán encontrando cuál de todas las posibles versiones de nombres de *clown* es la más apropiada a su imagen, la que más le gustó a la audiencia, y quedará así nombrado.

Seis pautas para un número de clown

Podemos generalizar y sostener que el equívoco y la ingenuidad constituyen características distintivas de un número de *clown*. Pero también existen seis pautas necesarias para decir que es un número de *clown* y no es una escena de teatro. La caída, el soplo, el golpe, la mueca, la sorpresa, la picardía, a las que estudiaremos en detalle, considero que son las responsables de categorizar a una escena de *clown*.

1-La caída

Consiste en que durante el acto o escena el *clown* se cae accidentalmente, esto debe ser practicado acrobáticamente pero interpretado de tal manera que mantenga la apariencia de accidental. Estas acciones con música y percusión, son articuladas como un efecto cómico. En ninguna obra de teatro el actor puede mostrar que se cae, si llegara a suceder deberá disimularlo de algún modo. En el mundo del *clown*, este puede andar por el piso y sentarse en medio de la escena, puede acomodarse en el suelo como si estuvieran en medio de una playa... la comodidad que trasmite el *clown* en su escenario es el signo de mayor madurez interpretativa. Sus capacidades acrobáticas le permitirán incluir caídas, que estudiará a la perfección para no lastimarse y para que tengan el buscado efecto de comicidad. Por ejemplo, el personaje pasa dos veces cerca de una piedra, la esquiva, y la tercera vez se tropieza.³⁹

2-El soplo

Se refiere a todo aquello que el payaso recibe en la escena sin quererlo, esto puede ser un chorro de agua que cae desde un balcón, sugiriendo que la causa fue una señora que al regar sus macetas, volcó sin querer el agua.

Puede tratarse de una salpicadura de barro en su traje nuevo, provocada por un supuesto coche que pasó por delante, en un día de lluvia.

Puede ser un papel que viene volando en el viento y se posa en la cara, etc.

Este tipo de efecto cómico requiere de utilería y fundamentalmente de ritmo y precisión. No es el efecto en sí el gracioso si no la expresión con la que el *clown* describe este soplo que recibe.

Por ejemplo, la escena cinematográfica en que el Gordo y el Flaco están sentados en un café, juntos, hombro a hombro, esperando y tomando un pocillo cada uno. Cuando el Gordo le pregunta al Flaco: "Qué hora es?". Este, al girar la mano para ver la hora, le vuelca el café. Lo gracioso es que se repite tres veces y en las tres la expresión del intérprete hace que la situación sea risible.

Vamos a denominar soplo a toda acción que llega al cuerpo del *clown* desde afuera, puede ser una ráfaga de viento que le vuela el sombrero o le da vueltas el paraguas o una tormenta que lo levanta por el aire sosteniéndose de un poste para no salir volando. La más tradicional de estas acciones de *clown* es la torta de crema en la cara, en medio de una disputa. No sabemos cuándo apareció este gag por vez primera pero sabemos que es efectivo.

Tal como las luchas de almohadas o el accidente en una mesa de restorán⁴⁰ cuando alguien exprime un limón y, sin querer, salpica al comensal. Cada una de estas acciones que están presentes en la vida cotidiana son interpretadas con el

humor y las pantomimas que integran las habilidades artísticas de un *clown*. Es esto lo que las hace risibles.

3-El golpe

Se trabaja la clásica trapisonda que suele ser motivo de risa para el público mientras los *clowns* se dan de narices en la pista de arena, entre saltos, acrobacias y patadas en el trasero, bofetadas o empujones, desarrollan una escena de pelea totalmente ficticia. Es una de las técnicas de *clown* más emparentadas con el circo, la pista de arena les permite jugar con agua y luego no dejar el escenario resbaloso para los siguientes intérpretes. Estas peleas burlescas generalmente finalizan con persecuciones, debido a que el ritmo del circo exige un dinamismo especial para poder conducir la variedad de números, que son unidades cerradas, es decir que no guardan entre ellas relación argumental. La transición entre un número y el siguiente debe ser sostenida por un presentador del espectáculo; o pequeñas escenas graciosas de *clowns*, o por diálogos entre el *clown* y el presentador acentuando el contraste de ambos roles.

El *clown* muchas veces resuelve las transiciones de los números en los espectáculos de circo, entrando como equivocado o fuera de tiempo, pero cuando se trata de su número y no tiene quien lo cubra, es posible que entre corriendo o dentro de algún objeto traído por mozos de pista. El trayecto desde el centro de la pista hasta la fuga suele ser muy largo y por ello generalmente los payasos entran y salen corriendo y nada mejor que una persecución para que esas carreras no resulten arbitrarias.⁴¹

Las entradas al escenario o pista de circo que cumplen la función de nexo deben tener una simpatía especial; les enseñaremos a los alumnos que su manera de mirar al público, de ubicarse en el espacio escénico, el ritmo con el cual entran en la luz debe contribuir en la narración de pequeñas perlas, de lo contrario con tantos nexos, el espectacular esfuerzo de los números se vería debilitado cada vez que a continuación aparece un *clown* o un dúo de personajes.

Se debería tener en cuenta el entremés de comedia o los pasos de comedia del Siglo de Oro o los *lazzi* de la *commedia dell'arte*. Se recurría en este último caso, al *lazzi* de uno de los más cómicos personajes del elenco, para reunir las partes del relato que no tenían continuidad durante un mismo acto. También los números musicales o madrigales españoles pueden ofrecernos un panorama de cómo construir un espectáculo, con la posibilidad de intercalar pequeños módulos de conexión que revistan un interés y a la vez una distracción particular en la propuesta total.

El alumno podrá ejercitarse en llegar a la escena grupal variando el tiempo

de ingreso a la situación. Por ejemplo, se trata de un trío, los dos personajes que ya están en la escena esperan por él y definen el tiempo en que este debe llegar, pero nunca lo hace de la misma manera, a veces retrasado, otras adelantándose a la situación, y otras puntualmente cuando todos creen que no va a llegar. Esta improvisación puede ser motivadora de la expresión del carácter del *clown*, displicente, ansioso u obsesivo.⁴²

Clacks:

Estas escenas en el estudio del *clown* representan un eje temático que se llama *clack*. Se denominan *clacks* porque tienen el sonido parecido a su fonética. También se les suele decir *slaps*, que es la raíz del término inglés *slapstick*, palabra compuesta que se refiere a un instrumento de madera, que al batirlo hacer ruido, y es empleado en la escenas ruidosas, también llamadas *slapsticks*.

En un dúo de *clowns*, uno de ellos, el que recibe el golpe o bofetada está atento a marcar con sus palmas el sonido necesario para hacer más creíble el golpe. Estas escenas son coreografiadas. En ningún momento los golpes son verdaderos. Se tiene mucha precisión para evitar accidentes. Se ensayan las escenas de golpiza o *slapstick* para que tengan efecto cómico y no dramático. Es decir, que son decididamente ficticias, pero con la gestualidad del *clown* se convierten en escenas efectivas de comicidad, características del lenguaje del payaso.⁴³

Para enseñar las escenas de golpe y porrazo, comenzamos por ubicar en el espacio a cada alumno a distancia suficiente uno de otro, y todos mirando hacia un mismo frente.

Se les debe indicar que siempre el simulacro del golpe que es recibido, es decir la reacción del movimiento debe ser siguiendo la dirección del golpe; se tomarán cuatro focos de referencia para el ejercicio, la mejilla, el estómago, el trasero, la cabeza, y el pie:

- si la supuesta cachetada va en la mejilla derecha, el giro de la cabeza del *clown* deberá ser hacia la izquierda (ej. un payaso reta al otro a duelo con un guante);
- si el porrazo va a la cabeza, el *clown* deberá meter la cabeza entre los hombros, o caer sentado (ej. el *clown* recibe un ladrillo en su cabeza);
- si el puntapié llega por la espalda será despedido hacia adelante (ej. un payaso se metió en medio de un partido de hockey y recibió una golpiza);
- si el golpe llega al estómago saldrá despedido hacia atrás (ej. dos payasos discuten frente al trabajo de cargar bolsas de carbón, uno se enfurece y le arroja una bolsa al estómago);

- si el golpe le llega al pie hay dos opciones a ejercitar: el pie queda debajo de la pisada del otro o saca rápidamente el pie debajo de la mesa y se lo agarra con las dos manos.

Se estudiará la interpretación de la *clack* o golpe como reacción tardía o anticipada, y también la *clack* accidental. Estas consignas podrán ser experimentadas posteriormente cuando el intérprete ya incorporó los códigos de escenas ruidosas. Requieren de mayor compromiso en la interpretación y en el desarrollo del efecto por movimiento. Lo propio del estudio es ubicar la parodia de los golpes de tal manera que siendo acrobáticos fundamentalmente deben ser interpretadas de manera graciosa, es decir no contienen violencia sino sentido del ritmo y creatividad disparatada en las reacciones.

Un ejercicio que indica este concepto consiste en proponerles el juego con el hombre invisible. El alumno debe improvisar en la escena un ataque de golpes y porrazos que le propina un hombre invisible hasta dejarlo *knockout*. Veremos cómo funciona el efecto cómico al ver al payaso recibir los golpes por diferentes frentes y estar a la defensiva de algo invisible que finalmente lo derrota. Es un ejercicio que pone en evidencia la responsabilidad de la escena cómica en la acción teatral del *clown*, ya que al hombre invisible no lo veremos, por lo cual el alumnado entiende que al realizar escenas ruidosas con un compañero deberá actuar evocando este ejercicio para crear la comicidad y no intentar cargar de fuerza y violencia entrambos, porque no resultaría cómica la pelea sino dramática. También se destaca en este ejercicio que el papel del débil, es decir el *clown* vencido, es definitivamente el gracioso, ya que en la escena había solo un actor y la escena fue cómica.

Las escenas de golpizas de los payasos son emblemáticas, porque en ellas subyace la relación dominante-dominado. Una vez comprendida la mecánica de estos ejercicios les propongo a los alumnos que encuentren vínculos y relaciones personales de estas características, es decir jefe y empleado, doctor y paciente, madrastra e hijastro, hermano mayor y hermano menor, entrenador y deportista, patrona y mucama, etc.

Respuesta tardía:

El actor deberá permanecer insensible al golpe, no pestañar siquiera, ningún reflejo que demuestre su reacción y como quien quiere disimular lo que le sucede se retirará de la vista del público y desde el foro pegará un grito de descarga por el dolor. A continuación volverá a entrar a la escena como si nada le hubiera sucedido.

Respuesta anticipada:

Del mismo modo la reacción anticipada puede ser entre dos que levantan ladrillos para cargarlos en un camión, uno recibe algunos ladrillos en el pie por lo cual esquivará los siguientes saltando, el ladrillo caerá al suelo, siguiendo el ritmo de la acción, terminará divirtiéndose con una danza saltarina mientras el otro sigue arrojando los ladrillos sin verlo, ya que está agachado y concentrado en su trabajo de manera mecánica.

Accidental:

Es el golpe que se produce sin querer, por ejemplo un trío de pintores en el andamio, los tres tienen un balde de pintura y un largo palo con el rodillo de pintar. Mientras realizan su trabajo comienzan a tener ritmos diferentes por los cuales en algún momento el ubicado en el medio de los dos, al agacharse a cargar pintura en el rodillo, de espaldas a sus compañeros, con el extremo saliente del palo del pincel le dará un golpe al levantarse y dar la vuelta a la pared para seguir pintando. Esta escena se repite y va cobrando cada vez mayor rapidez, el que prepara esta *clack* debe actuar la sorpresa al volverse y encontrar a su compañero tendido en el suelo. El caído se volverá a levantar, volverá a suceder la misma acción, repitiéndose hasta el máximo de veces posibles. Son escenas de caída y recuperación de los dos compañeros que deben ser muy acrobáticos para poder darle dinamismo y espectacularidad a esta suerte de *blooper*. También comenzarán a batirse entre sí terminando en una escena de batalla campal en el espacio reducido del andamio, simulando con pantomima que están colgando en el aire en el frente de un edificio y realizando una escena acrobática virtuosa.

Musicalización en escena ruidosas:

Se acostumbra emplear una panderetea o un redoblante y un platillo para marcar las escenas ruidosas. El toque de redoblante que se conoce como rulo (con bordona), y el golpe final en el platillo será el identificador del ritmo de la escena. Muchas veces el percusionista sigue a los actores y otros los actores se guiarán por la propuesta del músico. Se establece un código por el cual cada vez que el percusionista realiza el rulo se prepararan para el ataque.

Cuando trabajan en dúos; el que golpea frena el golpe justo a tiempo para no llegar a tocar al compañero y este está preparado para realizar con sus manos una palmada fuerte, de tal manera que simula el sonido de recibir el cachetazo en su cara, la escena es un simulacro entre el movimiento y el sonido de sus propias manos.

Al estudiar estas escenas, como ya se ha dicho, se ubica a los alumnos mirando hacia un mismo frente y a distancia suficiente unos de otros para ejercitarse; si existe una pared de espejo es conveniente tomar ese frente para que cada alumno pueda observarse.

Al toque de redoblante, todos mirando hacia el espejo ensayan la reacción, como si recibieran un golpe en su mejilla derecha, todos moverán su cabeza bruscamente hacia la izquierda a la señal del platillo. Progresivamente se repiten las secuencias agregándoles consignas:

Repetición del gesto más:

- agregar un acento al inicio del gesto brusco;
- llevar su propia mano a la mejilla al final del movimiento;
- agregar la expresión de dolor con el gesto y la voz: ¡Ay!;
- mantener la mueca de dolor (boca abierta, expresión de llanto, etc.);
- sincronizar el gesto de recibir la cachetada con un golpe de palmas de su propias manos.

El juego del débil:

El personaje débil, como se ha dicho, es el más gracioso en el código de escenas cómicas, es decir es el torpe, el más vulnerable pero también el que recibe el mayor afecto del público. El débil deberá fingir el suspenso de que algo le está por suceder y que no será agradable, como cuando no queremos que el dentista nos saque una muela y padecemos ese momento aunque sabemos que nada lo podrá detener. Este ejercicio debe trasladarse luego a múltiples situaciones escénicas de juegos de *clown*, por ejemplo está por recibir una mala noticia, un balde de agua, una llamada que lo compromete, está por leer su cuenta del restorán y ha perdido la billetera. Desarrolla el momento de la angustia, debe imaginar una situación en la cual se siente culpable, avergonzado y a la vez miserable. Esta es la mayor virtud que tiene el *clown* al hacer reír con algo tan poco amable, sin embargo son escenas más aplaudidas y simpáticas porque lo vemos sometido y a la vez queremos rescatarlo, poniendo en evidencia toda la fragilidad humana en un estar sin poder cambiar las cosas. Es decir que pone en evidencia la debilidad de carácter.

La escena resulta cómica por la actitud de juego con la que el débil triunfa ante su público. Por ejemplo se les pide a los alumnos que realicen una improvisación interpretando los vínculos de dominante-dominado como los sugeridos, jefe-empleado, patrona-criada, y que como *clowns* interpreten esta tensión que existe entre ambos hasta llevarla al golpe y porrazo; el resultado será totalmente hilarante mostrando una parodia o una farsa de una relación humana

cliché. Sin embargo el alumno descubre en este ejercicio una cuota de sensibilidad que estimula el personaje del débil, quien se convierte en el niño mimado de la escena y polariza a su contrario. Sabemos que los contrastes tienden a ser fuente de comicidad, el gordo y el flaco, el alto y el petiso, el sabio y el tonto, el rápido y el lento, el gritón y el tímido, etc.

El músico trabajará con los *clowns* en estas escenas ruidosas. Es fundamental el apoyo de efectos sonoros para construir una escena verdaderamente de payasos, puede haber todo tipo de efectos especiales y sonoros. El percusionista será en las escenas de golpe y porrazo tan protagonista como los dos payasos.

Golpes de puño:

Del mismo modo que se trabaja la cachetada, se trabajan los golpes de puño en el estómago, generando un salto hacia arriba y atrás y también la patada o empujón en el trasero, esta última por la distracción del que recibe el puntapié.

A le dice a B que recibirá el golpe en el trasero

A: Mira eso que hay ahí abajo, fíjate (*señalando con el dedo algo en el piso*).

B: (*Mirando*) No lo veo.

A: Ahí no ves, mira más cerca.

B: No veo nada (*agachándose más*).

A: Pero sí hombre, agáchate más y verás las estrellas del revés (*se coloca en la posición más adecuada para su golpe*).

B: ¿Dónde? (*lo imita*).

Dicho esto, el *clown* B se agachará repitiendo la misma postura mientras *clown* A se aleja para tomar cerrera y darle un puntapié con su chalupa. *Clown* B, al recibir el golpe podrá hacer un rol hacia adelante, una caída de panza y continuar saltando y rebotando en todas partes, como si se tratara de una pelota de caucho etc.

Estas escenas de palizas entre payasos requieren de interpretación en movimiento es decir acrobacias con piruetas singulares, que deben ser graciosas y no violentas. Es una parodia de la actitud belicosa y pelea entre pares. Se recomienda el estudio detallado antes de proponerles improvisaciones grupales, que lejos de ser violentas deberán ser cómicas.

Se debe comenzar por pequeñas escenas para luego crear escenas ruidosas, en las cuales se producen situaciones accidentadas (una pelea en un bar donde se

incorporaran objetos que vuelan por el aire, cortinados que se caen, mesas que se parten, etc.). Estas escenas requieren utilería especial que sea funcional a los efectos cómicos, se compone la escena como si se tratara de una danza. Para ello es conveniente dibujarla primero y luego trabajarla en *slow motion*. Lo que hará risible la escena será la actitud de los *clowns*, no la rotura de los objetos. Se enseña a los alumnos a trabajar con cajas de zapatos o con bandejas y plásticos descartables para practicar el gesto cómico.

Se estudian las actitudes y los movimiento del *clown* que da el golpe, que interpreta el arquetipo del bravucón, del mandón, al que le diremos dominante y las características expresivas del ingenuo, débil, como su compañero de pista. El dominante posee elementos en su vestuario que agrandan su gesto: manoplas o guantes de gran tamaño, al igual que sus zapatos llamados chalupas.

Se deberá estudiar la posibilidad de realizar una escena de golpiza si existen características propias de los intérpretes que colaboran con la comicidad, como es el contraste de energía y de *physique du rol*. Una pareja de *clowns* en donde ella es pequeña y él es grande, o una pareja donde él es muy inquieto y el compañero es muy lento, etc. Componer la escena teniendo en cuenta los opuestos, alto-bajo, gordo- flaco , rápido-lento etc.

A mi entender la comicidad surge de la parodia y la exposición de un vínculo entre pares, donde la tensión está porque hay uno que sometiendo al otro queda también preso del vínculo. Se pone en ridículo sin explicación dramática, es decir de forma plana y explícita la relación dominante-dominado pero en el código del *clown* además siempre vence el débil, por su astucia, por casualidad o por picardía, con lo cual el dominante queda frustrado.

4- La sorpresa

Indica que una escena tiene que presentar un momento de sorpresa en el relato, es la incoherencia entre lo que se espera y lo que sucede, es la sorpresa para el personaje y para el espectador.

- El *clown* se prepara para salir, se abriga, se pone el sombrero, los guantes, y se mete en la cama a dormir.
- El *clown* está contratado por horas para trabajar de mecánico de autos pero no sabe cómo hacerlo. Comienza a desarmar todo, dando la idea de que está rompiendo el motor, pero finalmente vuelve a tirar las piezas dentro del motor como si fuera una bolsa y el auto arranca.
- El *clown* está trabajando de ayudante de cocina y realiza a espaldas del chef toda clase de trampas, hasta comer a cucharones toda la

preparación. Luego tratará de rellenar con algo que encuentra por ahí. Cuando el chef le pide que traiga del horno el plato por sorpresa, se encuentra mejor de lo que era.

- Está por entrar a su vivienda y no encuentra la llave por ningún lado, de pronto intenta abrir y la puerta estaba sin llave.

5- La mueca

Consiste en realizar un gesto con el rostro de manera intensa, de extrema tensión y fijación del rictus para expresar algo, asombro, tristeza, alegría o enfado, etc. y siempre el personaje *clown* empleará la misma mueca. No solamente la mímica que lo caracteriza, en tanto es un lenguaje emparentado con el arte de la mímica, sino descubrir el gesto personal que se destaca de lo previsible. Casi como si fuera un concurso de muecas asombrosas (tocar la punta de la nariz con la lengua, mover las orejas, descolocar la mandíbula, mover los ojos de manera disociada, etc.).

La mueca en particular de cada actor deberá ser puesta en valor por la actitud del cuerpo, los brazos y manos, y también el sombrero o peluca, y el sonido de su voz, es decir su onomatopeya, que ayude a destacar ese momento especial.⁴⁴

6- La picardía

El personaje *clown* es un pícaro que tiene la habilidad y la inteligencia necesarias para salir airoso de alguna travesura que haya cometido, o bien se da a la fuga o por el contrario se anticipa a la acción que lo inculpa y se victimiza de tal manera que consigue que se apiaden de él. Como sus principios éticos lo hacen siempre actuar en función del bien común, es un personaje solidario. No estamos en presencia de un mensajero de la impunidad sino por el contrario de una ejemplo de solidaridad, las picardías del *clown* están aplicadas a congeniar y a buscar de alguna manera el sentido común de los espectadores.⁴⁵

Unidades de estudio

Podemos ordenar el estudio del *clown* en unidades para identificar las ejercitaciones y prácticas que desarrollen sus contenidos: el lenguaje, la corporalidad, la manipulación de materiales y objetos de utilería, la relación entre pares, la presencia de la música como protagonista, la composición de escenas breves.

Pero también es necesario decir que los objetivos con los cuales se enseña requieren de un desglose muy pormenorizado de prácticas que pertenecerán a estas unidades de forma integrada, por ejemplo al trabajar el ritmo se estarán ejercitando valores musicales, al trabajar con la manipulación de objetos se estará practicando en la composición de escenas, etc.

Lenguaje

Se trata de dotar de voz al personaje que a la vez debe resultar cómico. Esto quiere decir que jugando con la sonoridad de la voz del actor se crea una manera de decir, de pronunciar, que acompañará para siempre al personaje, al igual que su máscara.⁴⁶

A veces la voz natural del actor es apropiada y no necesita cambiarla, solo interpreta, pero muchas veces la voz del actor, aún interpretando el número deseado, se presenta como un obstáculo, parecería que se contradice con lo que hace, hay algo que no coincide entre su verdadera voz, la del personaje y la de la ficción.

Por ejemplo un *clown* debe decir: “Ay, ay, ay, me estoy quemando el dedo”.

Es un hecho ficticio, él no se está quemando nada, pero quiere demostrarle al público que se está quemando de verdad, entonces lo que dice debe resultar convincente y cómico a su vez, es decir ficticio, de una comicidad que coincida con su relato, su actitud corporal y su temperamento, es decir quiere demostrar que no tiene el reflejo instintivo para sacar su mano del agua caliente pero quiere instalarse allí para la risa del público. El actor lo hará para que parezca real, verosímil, pero no cómico, en tanto el *clown* debe lograr una acción cómica. Debe investigar la posible sonoridad de su voz como lo hace un cantante, hasta encontrar su registro. La voz de su *clown*. puede ser nasal, aguda, grave, puede también tener características con sonoridades o acentos que recuerdan a otros idiomas, como veremos más adelante.

Se recurre a ejercicios mínimos en donde se imitan sonidos de animales, sonidos de instrumentos de música, sonidos ambientales, etc., sin articular un idioma, solo se ejercitan los sonidos posibles con la voz.

Se trabaja con la evocación de conceptos y su imitación de sonidos como el agua de río, como rugido de león, como loro parlanchín, etc. Es una ejercitación que sorprende al estudiante en el lugar del ridículo y a la vez del regreso a la infancia por el juego de realizar sonoridades libres de conceptos.

Se realizan ejercitaciones de imitación de las sonoridades y ritmos de diferentes idiomas, se balbucea el inglés, se trata de captar en la memoria y traerlo al presente el impacto de sonoridad de esa o aquella lengua extranjera. Otra vez

nos acercamos a la memoria de cuando éramos niños, antes de comenzar a hablar, el mundo en el que estábamos, hacíamos sonidos y gestos y nos rodeaba un universo de signos que no entendíamos pero finalmente hablamos por imitación de nuestros adultos.

Se trabaja la voz con ejercicios teatrales de imitación de distintas actividades que hace el hombre, como gritar en un partido de fútbol, o presentar un festival folclórico, o el relator de una carrera de caballos, o el pregón de quienes cantan los números de la lotería, etc. Se coloca al estudiante en la posición de imitar cuanto se pueda con la voz, sin decidir a priori el color de la voz de sus personajes. Se amplía el repertorio de sonidos que habitualmente hacemos en nuestro lenguaje y se juega con la voz y la palabra lo necesario como para que en algún ejercicio de improvisación el actor intuitivamente hable de una manera nueva para su personaje *clown*.

Ya quedaron superadas y agotadas las tradicionales formas de hablar de los payasos de principios de siglo que en ausencia de micrófonos empleaban el megáfono o simplemente hablaban a los gritos y con una voz decididamente nasal. Hoy el *clown* puede recurrir a la tecnología y con micrófonos desarrollar una escena de sonidos en acción, como si se tratara de los efectos especiales de los programas de radioteatro. Hay una tendencia a expresarse con mímica, puede ser que se exprese con la combinación de mímica y algunas onomatopeyas o interjecciones.⁴⁷

Corporalidad

Se entiende por corporalidad todo lo que el actor construye para su arquetipo, el trabajo que debe partir de la naturaleza del intérprete, para descubrir aquellas características de su infancia que quedaron abrumadas por su educación o por sus experiencias de crecimiento en un mundo de adultos.

Se debe trabajar tanto en la exposición de la forma física como en la construcción de un movimiento y actitud corporal definida.

La forma física es inherente al *physique du rol*, cada actor y actriz deben potenciar su naturaleza, esto quiere decir resaltar aquellas características ya sean de talla o de imagen, y esto lo harán con la ayuda básicamente del vestuario y caracterización de su máscara de *clown*.

La vestimenta del *clown* debe ser una minuciosa búsqueda de la imagen, la que corresponde a la comicidad que el actor desarrolla o descubre de forma artesanal. Una vez definida la imagen el *clown* no cambiará el diseño de su vestimenta para guardar en cierta manera un arquetipo de sí mismo. Así recordamos a Chaplín con su bastón, bombín y su saco y pantalón de medidas

distintas, o a Ramper con su traje ajustado rojo o Charly River con su camiseta larga hasta los pies. Todos los artistas que encontraron su imagen la mantienen como un diseño de autor. Pueden variar por cierto los tejidos y algunos colores pero en general protegen su imagen de *clown* como una identidad adquirida que debe respetarse por tradición.

Si el actor es movedizo y acrobático, su vestuario debe ser funcional a su temperamento, si por el contrario es un actor que se apoya más en la palabra y en el lenguaje buscará otras opciones más serias, como los vestuarios del antiguo payaso, con gola y bonete, con pantalones de lamé, y cara pintada de blanco. El acrobático suele ser más parecido al Augusto, con grandes ropas holgadas para facilitar sus destrezas. Esta referencia es tradicional, en la actualidad los escenarios del Cirque du Soleil, del Slava Snow Show, del Finzi Pasca, del Cirque d'Hiver revolucionan la imagen con la producción de vestuarios de una imaginación y estéticas innovadoras y deslumbrantes.

Esquemas y ejercitaciones

Consideraremos que el personaje *clown* debe adquirir en principio conciencia de su esquema corporal en el cual encontraremos la cabeza, que es responsable de los movimientos propios del pensamiento y los sentidos que allí se encuentran, en las manos, el ejercicio de demostración en la acción, el pecho como centro de expresión de las emociones, y los pies y piernas para expresar el tiempo, en relación a las formas de andar, entrar o salir que puedan significar ritmos y tiempos de desplazamiento.

- en la cabeza tendremos localizados los sentidos, la vista, el olfato, el oído, etc.;
- en el pecho las emociones, de aceptación o de rechazo fundamentalmente y también de indiferencia;
- en las manos la expresión de querer, de agarrar o de separar, de señalar o de negar;
- en los pies tenemos múltiples expresiones, que destacaremos con el empleo de chalupas o zapatones enormes que suelen completar el vestuario de un *clown*. Los pies y la manera de andar narran el tiempo, es decir el movimiento, un personaje que corre o un personaje que camina tranquilamente o bien que se queda estático, refiere a situaciones de prisa o de lentitud.

El *clown* siempre se expresa con todo su esquema corporal, en él nada está censurado, puede adquirir posturas torpes y ridículas adrede, para ser más cómico,

y deberá potenciar su esquema corporal para destacar perfiles de su personalidad. Tal como un actor se caracteriza de viejo o joven con la ayuda del maquillaje y postizos, el payaso *clown* ha aprendido a rediseñarse para una mejor imagen. Pero su caracterización no solo afecta a su rostro donde lleva su máscara de nariz roja sino a todo su cuerpo, con la ayuda de su elegido vestuario, zapatos, guantes, bolso o valija, accesorios, sombrero, colores, etc.

Espíritu, corazón y mano

El estudio de la corporalidad comprende variados ejercicios. Uno de ellos consiste en diferenciar en el esquema corporal núcleos, por la capacidad de movimiento y las variaciones de expresión que con ellos se pueden realizar. Convenimos en definir un gesto comenzando el movimiento de la cabeza, luego se le suma el tórax y finalmente las manos y los pies.

El ejercicio parte del concepto de “espíritu corazón y mano”, principio de la pedagogía de Pestalozzi (1746-1827),⁴⁸ un concepto de educación y crecimiento en la enseñanza de los pequeños. El payaso entonces, cual si fuera un niño, cultivará su mente, sus emociones y realizará acciones.

En la cabeza se encuentran los sentidos, el oído, la vista, el olfato etc. por lo cual le pediremos que elabore imágenes; estas imágenes le recuerdan una sensación visual, auditiva, olfativa, gustativa, que debe expresarse por el movimiento de su cabeza, de acuerdo al sentido al que compromete la imagen de manera más directa. Por ejemplo imagina que ve algo horrible, abrirá los ojos muy grandes como si se asustara. A su vez esta actitud de la mímica de su rostro y movimiento de su cabeza lo conecta con una emoción que va a representar con los movimientos de su tórax. A veces hundido, a veces envalentonado, a veces temblando o sollozando. En el caso de ver algo desagradable muy probablemente tienda a cerrar el plexo, a hundirlo o desplazarlo hacia atrás, o darle la espalda, taparse los ojos. Finalizando el triángulo espíritu, corazón y mano, se dará definición a la acción con el gesto de sus manos y brazos para finalmente y siguiendo este orden secuencial (sentidos-cabeza, plexo-emociones, manos-acción) será acompañada por los pies para trasladarse, dar un paso, un salto, correr, etc.; podríamos determinar pies-verbo de movimiento en el caso de imaginar que ve algo horrible, al gesto de la mímica y del tórax le agregará el movimiento de las manos y brazos que puede ser taparse la cara o protegerse y finalmente la movilidad de ir hacia o el encuentro de aquello que lo impresiona.

El actor primero ve algo o huele algo o escucha algo notoriamente, luego expresa en el torso la emoción que le produce aquello y concluye con los

movimiento de sus manos y brazos en relación a demostrar si desea y toma aquello que ve o si rechaza, se tapa la cara, o se espanta.

Finalmente debe construir una manera de marcar el tiempo; el payaso puede resolver salir corriendo o quedarse en el lugar o simplemente pasearse con grandes pasos, exageradamente, puede demostrar dubitaciones y hesitar con movimientos de vaivén en el lugar.

Para poder entender estas ejercitaciones, si no se tiene conocimiento previo del lenguaje del cuerpo (danza, mimo, teatro), es conveniente crear ejercitaciones que lo lleven a que empiece a jugar con la imitación de lo que observa, por ejemplo: observen el comportamiento de alguna mascota, analizando sus distintas reacciones y la expresividad de las mismas. Veremos cómo, en la aplicación de la imitación de esos comportamientos, el payaso resulta muy cómico y a la vez está realizando un trabajo de construcción de un gesto particular.

Los actores lograrán construir un gesto natural y realizar una expresión exaltada que irá poniendo en evidencia una corporalidad graciosa. Les propongo frases que evoquen sus sentidos:

- pueden imaginar que escuchan el canto de los pájaros. “Los pájaros cantaban dulcemente en primavera junto a mi ventana”;
- pueden imaginar que escuchan un avión que pasa, lo miran, señalan, saludan. “Un avión a chorro escribe en el cielo: ‘Cuánto te amo’”;
- pueden imaginar que huelen el pan caliente al pasar por una panadería, son atraídos por el olfato, se detienen en la vidriera, hinchando el pecho y con las manos abiertas y los brazos extendidos hacia allí, inician una marcha grandilocuente hacia el interior de la panadería decididos a comer. “La panadería de la esquina tiene un olor a pan recién horneado que me inspira a levantarme temprano”;
- pueden imaginar que escuchan una pelea en la habitación de al lado, en casa del vecino, se asustan, se llevan las manos a la cara y deciden accionar, golpear la pared para calmarlos o bien salir al encuentro. “Mi vecino de la puerta de al lado está en problemas, qué puedo hacer?”

Si se respeta el orden secuencial, este ejercicio expresivo: espíritu, corazón y mano, permite ordenar la emoción, el relato de la emoción y concentrarse en el gesto exagerado del payaso, pero construido artísticamente. Realizar un diseño para describir su emoción y poner en marcha sus acciones. Por supuesto que debe ser entendido como una ejercitación que en algún momento podrá ser integrada a la improvisación de una escena, o bien elegir el momento para destacarlo en una situación. De ninguna manera se debe caer en la falacia de realizar una marioneta

al servicio de una idea. Pero en la enseñanza considero fundamental ofrecer variedad de prácticas, ejercicios y propuestas de experimentación para que vaya surgiendo en los alumnos su personalidad de *clown*.

El ritmo

Se trabajarán ejercitaciones variadas para que el alumno comprenda el valor del stop. El stop, o punto fijo o también llamado “actitud”, es una pausa, una instancia en que se detiene la acción, se frena el movimiento en el momento de mayor expresión.

Por ejemplo después de varias piruetas el bailarín detiene sus giros como si se tratara de una foto. Ese control del cuerpo ayuda a contar la escena de *clown*, propone un ordenamiento en las frases compositivas. Es el equivalente al signo de puntuación, al punto al finalizar una frase.

Ejercitaciones para el stop o punto fijo:

- juego de persecución, todos los alumnos corren y uno persigue a los demás; cuando atrapa detiene su gesto y el atrapado también, creándose una escena escultórica, punto fijo en el espacio, todo su cuerpo y mímica facial, detienen el movimiento y mantienen la actitud.
- se forman en línea al fondo de la sala, contra la pared, en posición de correr una carrera. A la señal del maestro salen corriendo con la idea de competir y llegar primero al otro extremo de la sala en línea recta, cada uno por su senda, al llegar toman un pañuelo de una caja y levantado el brazo en señal de triunfo permanecen en punto fijo-stop.
- se lanza una pelota de vóley reiteradas veces, un compañero la ataja como asistente fuera de la escena y se la devuelve. El que realiza el ejercicio de lanzar debe acompañar el gesto con la voz diciendo su nombre, o diciendo alguna palabra, verbo o pequeña frase con la misma energía con la que lanza la pelota. Seguidamente se le pide que lance la pelota, lance su voz y siga a la pelota con dos o tres pasos hasta que su compañero la agarra, en ese momento debe detener la acción y mantener un punto fijo, su actitud, su gesto, la acción queda como si se tratara de un modelo de arte plástico, en pose, pero con la energía con la que inició el lanzamiento, es decir, no es un punto fijo neutro, sino cargado de vitalidad y también de acción interior, especialmente referida por el texto que elige decir; “vamos

al cine” no genera en su interior la misma emoción que decir “te quiero”.

En cada una de estas ejercitaciones, se intenta que la coincidencia entre el movimiento y la palabra tengan una interpretación sensible en el intérprete de tal manera que el stop no sea vacío de expresión teatral.

El *clown*, debe poner en funcionamiento su mundo interior, sus emociones y adquirir la técnica necesaria para jugar con ellas al servicio de una escena de comicidad elaborada y precisa.

No es la escena lo que provoca la risa sino las acciones interiores del intérprete que llevan a que ese hecho sea gracioso.

El stop en el relato

El stop puede emplearse para destacar acciones mínimas, y delicadas; se le propone al *clown* que escriba una carta de amor. El intérprete estará solo en la escena y se le destaca la circunstancia de escribir con algunos pensamientos en voz alta, puede utilizar lápiz y papel o una computadora, pero de utilizarla, para que sienta la libertad de hacer lo que quiera sin tener que preocuparse por el objeto, el *clown* encontrará, rápidamente que se trata de una ejercitación que pone en riesgo su pudor, porque delata sus pensamientos acerca del amor y sus memorias. Se le explica que para que resulte cómico generalmente el *clown* muestra su interés en una relación, como si desnudara la generalidad de las relaciones humanas. Este contraste les ofrece la posibilidad de distanciarse un poco de sus verdaderos sentimientos, y llevarlos a un nivel más ridículo.

Durante el ejercicio de escribir la carta el *clown* debe destacar la puntuación del idioma en el que escribe y también las pausas cuando piensa, si dice algo de una manera o de otra, a imagen y semejanza de la escena en la célebre obra de Molière, *El burgués gentilhomme*⁴⁹ en la cual Monsieur Jourdain recibe la lección de filosofía.

Otro ejemplo está en la escena de *Arlequín servidor de dos patrones* de Carlo Goldoni. Arlequino junto a Colombina no saben leer, coquetean con la pronunciación de algunas letras como si se tratara de signos de escritura de lo femenino y de lo masculino.

Con estos ejemplos orientamos el estudio del *clown* hacia la elaboración teatral, será a partir de lecturas literarias seleccionadas que permitirán enriquecer el imaginario expresivo y revalorizar la palabra.⁵⁰

Partitura del clown

Se debe practicar el ritmo de la escena de un *clown* como si se tratara de una partitura musical.

Se enseña a reconocer el compás de una música, un ritmo, se propone un tema de improvisación que deberá ser hecho al compás de la música, si es una música ligera la escena deberá seguir el ritmo y marcarlo con algunas acciones. Luego se cambia la música a una lenta y dramática y deberán repetir la improvisación pero esta va siguiendo el compás lento y el modo más dramático que sugiere la música.

Ejercicio. El *clown* que está en su pieza, preparando una cena romántica, esperando a su amor.

Los *clowns* deberán jugar como niños realizando acciones que sigan el ritmo y descubrir en el movimiento que realizan la coincidencia en la medida musical y la de la acción. Por ejemplo girar, tirar el sombrero al aire y embocarlo en la cabeza en el ritmo preciso en que la música concluye, abrir la puerta, saludar, arrimar la silla, sentarse, brindar... todo en sincronización con la música.

Signos de puntuación en la escritura de un idioma

Se proponen ejercicios con la consigna de imitar signos de puntuación de la escritura; comenzaré por explicar que el punto final, punto y seguido, la coma, los dos puntos, los puntos suspensivos, los signos de exclamación, de interrogación etc. son signos que nos ayudan a escribir, a trasladar nuestras ideas al idioma escrito, de tal manera que el que lee comprende mejor nuestra idea expresada en la escritura. Permiten agregarle una intención a la palabra o frase de manera precisa, es decir no veremos una frase escrita con dos signos a la vez, (¿Cómo te va?!) no existen para la ambigüedad, sino para determinar una emoción y darle el sentido que realmente el escritor quiere dar. Sin los signos sería muy difícil comprender el sentido que su autor quiere dar, podríamos hacer más de una interpretación.

- cuando hacemos un listado para hacer compras en un mercado difícilmente lo hagamos con signos de puntuación, sin embargo es un buen ejercicio de imaginación que el alumno ejercite la consigna de estar leyendo una lista de compras de supermercado, donde podrá jugar con la monotonía de la enumeración e ítems y algunos ítems decirlos como si estuvieran subrayados o como si tuviera un

signo de duda. Es la manera más sencilla para familiarizarse con la ejercitación;

- a continuación se les pide que representen sin palabras, es decir con gestos, las frases que se les proponen: vuelvo más tarde, ¡se me derramó el café! ¡qué sol radiante! ¡lloverá? me parece que me está engañando... ¡cuánta comida, se ve que vienen visitas! Devolvédme todo: el cuadro, la vajilla y el perro.

- luego se les pide que solo interpreten los signos que el maestro les va pidiendo, por ejemplo el signo de exclamación, luego el de pregunta, y los demás, siempre en coherencia entre el gesto y la palabra. Ellos dicen considerando la escritura: ¿a qué hora vas a venir? ¡cuánta plata derrochada! ¡qué lindo estar frente al mar! etc.

- luego se les pedirá que solamente se expresen con frases que preguntan, exclusivamente. Veremos cómo surgen de esta consigna monólogos casi absurdos, que algunos actores sabrán desarrollar en una versión más profunda de las preocupaciones existenciales del personaje. Veremos cómo comienzan a aparecer las pausas en el relato y la dramática por la falta de respuesta ante un mar de interrogantes dichos por un payaso.

Proyección escénica

Así como se enciende un foco de una linterna para alumbrar, el alumno podrá aprender a generar esa luz en sentido figurativo y proyectarla desde el escenario. Las ejercitaciones irán puliendo la expresión, deberán comprender que existe una diferencia entre proyección escénica y fuerza indiscriminada. Si un alumno grita, proyecta su voz pero no es artística, un grupo de manifestantes pueden estar gritando, pero no por ello realizan una proyección artística; una persona que llama a su perro que se soltó de la correa pone energía y definición en su intención, emoción, etc, sin embargo no construye una acción artística, es decir que la “proyección” es el término que emplearemos para que el estudiante aprenda a generar una expresión que llegue al público, luego de una elaboración interior del gesto, de su voz, de la palabra, de la entonación, de la acción, del ritmo.

La proyección del *clown* no está en un argumento, tiene que ver con su trabajo interior permanente, es decir que puede bien ser un personaje que proyecta una energía cálida o fría, una proyección intensa o dulcemente tierna, puede ser vibrante o melódica, y la tarea del maestro es señalar cuándo no está presente. Al

entrar al escenario el *clown* proyecta su interior, creando un clima para su representación, como si tuviera un magnetismo especial que marca su territorio. La única forma de comprender la experiencia de la proyección escénica es por lo tanto visible en la escena, es el público el que irá de algún modo templando su aparato expresivo, su personalidad.

Sin embargo, no podemos poner al público en condición de receptor de ensayos, el actor debe ejercitar la proyección a partir de las tres áreas que tiene para expresarse, la música, la acrobacia y el texto mediante ejercitaciones y prácticas de taller o laboratorio, es decir en su espacio de estudio.

Ejercicio: colocar dos biombos al fondo de la escena, uno a derecha y otro a la izquierda. Los alumnos deberán asomarse de a uno a la vez, con cuidado pero con determinación y confianza, y con paso decidido imaginando que salen a dar una vuelta a la pista, prestando atención a la reacción del público. Mirándolo y percibiendo que en su andar, en su ritmo al caminar, su entrega sencilla, en su exposición, en el paseo por la escena circular, capturan la atención sin sobreactuar, y consideran siempre en esa vuelta única lograron la conexión con su audiencia. Aunque no se dialogue con la audiencia el *clown* aparece en la escena para buscar el diálogo, explícito o implícito por su actitud. Será receptor de la respuesta del público, será tan celoso de ese vínculo que es capaz de parar el espectáculo si percibe un rechazo y podrá optar por improvisar otra cosa que logre revertir la falta de atención.

Es necesario que no se apele a búsquedas vulgares para llamar la atención, ni salir del escenario por donde entró sin mirar al público, el concepto que rige en este ejercicio es el del deseo de estar con los otros.

Cuando alguien se va en tren y es despedido por sus seres queridos la mirada, aun con el tren en marcha, persiste a lo lejos hasta último momento, de igual manera la idea es que el espectador es un conjunto de seres queridos por el *clown* y este sale a su encuentro y hasta último momento los mira con ternura porque le cuesta mucho despedirse.

Ejercitaciones rítmicas a partir de la percusión

Tomaremos por estímulo musical tres ritmos bien diferentes en velocidad y en modalidad. Por ejemplo un candombe, un vals y una marcha. Los alumnos pasan de a tres, se colocan tres sillas en la escena y a la señal de acción entran en escena siguiendo el código anterior de dar la vuelta a la pista y luego se relacionan con la silla como quieran, se sientan a esperar o se paran en ella o debajo de ella, se esconden, siguiendo el ritmo.

Luego volverán a realizar el ejercicio y el músico acompañante tocará de manera alternada los tres ritmos, podrán vincularse entre sí a partir del ritmo de la escena, su corporalidad, su danza, el manejo del espacio y las actitudes alrededor de la silla, deberán variar conforme la percusión cambia el ritmo, alternando sorpresivamente los mencionados.

El principio de contraste que es siempre afín a la comicidad lo ejercitamos como términos musicales del mismo modo que en la enseñanza de la comedia del arte.

Las músicas elegidas deberán ser muy estimulantes para guiar a los intérpretes en su improvisación, porque el ejercicio consiste en percibir los tiempos fuertes dentro del compás y poder hacer coincidir sus acciones con los acentos musicales, y los tiempos fuertes, enfatizando su teatralidad y acompañando los finales y cadencias musicales con sus determinaciones escénicas en la construcción del relato.

“Preparar mi valija”

Deberá sacar del armario, doblar, guardar, buscar, etc. las prendas pero todo en forma de ejercicio rítmico escuchando los acentos musicales y subrayando con los gestos que realiza. Lo hace bailando con las acciones que veremos están al compás.

“Cena romántica”

Se le propone al *clown* que prepare la cena romántica en su habitación con los pocos recursos que tiene; cuando llega la pareja siguen la escena rítmicamente, danzando, sus gestos irán subrayando las intenciones, tratando de concordar con el ritmo de la música. Como es una escena de improvisación en dúo, surgirán variables entre ambos, cuyo conflicto será técnico, es decir coincidir en articular sus expresiones con el ritmo.

“En el tren”

Se propone el contraste rítmico en la personalidad de dos *clowns* a los que llamaremos A y B. A será muy lento y B muy rápido. El ejercicio propone un diálogo de dos *clowns* en un tren, el ritmo del traqueteo del tren estará siempre manifiesto por el comportamiento corporal de los actores y también la escena deberá estar acompañada por un grupo de percusión en vivo que guiará la improvisación y la interpretación corporal de los alumnos. Durante la escena deben simular el traqueteo del vagón con los movimientos constantes de su cuerpo. Colocar su bolso arriba, en el portaequipaje, sentarse, leer

una revista, preguntarle a su compañero cuál es la próxima estación, etc, todo esto se hará manteniendo el vaivén propio del viaje en tren. Por su parte el compañero adoptará una variable de ritmo eligiendo ser extremadamente lento para las respuestas como si estuviera en otra frecuencia, leyendo un diario o mirando por la ventanilla, será lento y pausado. Estas actitudes antagónicas instaladas en un ritmo de base (el traqueteo del tren) convierten a la ejercitación en una improvisación musical.

“No hay salida”

También podemos realizar ejercicios de gimnasia como el de trotar o el de saltar a la sogá y mientras clown A y clown B entablan una conversación absurda. A pregunta sobre la temperatura del campo en la medianoche, B le responderá siempre “está bien, bastante bien”. Es decir dando vueltas a cualquier asunto, sin decir nada. Podrán registrar momentos de pausa o silencio en que se interrumpe el salto y el movimiento de la sogá, ambos pueden quedarse sentados en el piso o recostados uno contra la espalda del otro, para volver a comenzar y conversar lo mismo. En este ejercicio se registrarán especialmente los silencios y las miradas perdidas.⁵¹

Para los alumnos que están habituados a escuchar música y a expresarse con ella se trata de ejercitaciones bastante sencillas, saben escuchar la música y percibir en ella la medida, el compás o la forma en que está escrita. Sin embargo no es así para el actor en general, pedirle que además de su intuición y su verdad siga la música que escucha en la escena, especialmente que se adapte al ritmo de la música. Por eso es necesario detectar rápidamente cuáles son las mejores habilidades de cada estudiante y fortalecerlas. Si en el trabajo rítmico no encuentran la expresión y el juego de improvisación de escenas, se los entrenará de a poco con prácticas de banda rítmica, para iniciarlos en este trabajo dándoles a todos la misma oportunidad.

Banda rítmica, el director de orquesta

Todos los alumnos se sientan en ronda y cada uno tiene un instrumento de banda rítmica y algunos instrumentos melódicos.⁵² El personaje que realiza el ejercicio de director de orquesta vestido de *clown* deberá comunicar con la

expresión de su cuerpo, el movimiento de sus brazos y manos, y también su mímica, cuáles son los ritmos que deben ir realizando los alumnos que estarán sentados a su alrededor.

El *clown* imagina una música y tratará de transmitirles a los demás cómo realizarla, no se servirá de un pentagrama o de la palabra cantada, todo deberá ser comunicado con su expresión corporal.

Poco a poco irá generando un clima musical de banda rítmica que podrá dirigir en términos de intensidad y de velocidad, y seleccionar algunos sonidos en respuesta de otros. Cuando logra el clima musical se produce una explosión de alegría, el *clown* y su banda están haciendo música y por un momento dejará en libertad la banda y bailará, expresando el júbilo por el logro, como si la música fuera una red en la cual él salta y brinca. Finalmente deberá volver a la conducción del conjunto y marcar un cierre, un final que sea preciso, será la evidencia de que el ejercicio está logrado. Cuando el *clown* supo integrar y dirigir hasta el último momento al conjunto heterogéneo de participantes, el cierre tendrá el valor de detectar que ha realizado una muy buena conducción.

Bocetos, ritmos psicológicos

La búsqueda de los ritmos a partir de conductas psicológicas consiste en el desarrollo de la capacidad de observación e imaginación de conceptos con los cuales habitualmente nos referimos al comportamiento de las personas. El *clown* podrá realizar bocetos de personaje con el ritmo de estas características sin centrarse en la problemática psíquica.

La diferencia entre un actor que está interpretando un personaje obsesivo y un *clown* es que el primero siente y sufre esa afectación mientras el *clown* solo imita las probables acciones de un personaje por ejemplo obsesivo y las recrea entrando en una narrativa rítmico-espacial y no psicológica.

En grupos de pocos alumnos se comienza la improvisación desde el suelo; estarán acostados en el escenario para comenzar a jugar libremente con su cuerpo según cada una de las consignas que se les ofrezca. Con cada propuesta que se les da deben expresar el ritmo con pequeños movimientos, comenzando por articulaciones moviendo los pies o las manos, hasta comprometer todo el cuerpo mientras se van incorporando. Poco a poco su memoria va recordando imágenes

y personas con esas o aquellas características y se dejarán llevar por su imaginación rítmica realizando algunas acciones.

Pasarán por distintas alturas; es decir sentados en el suelo, de rodillas y de pie, recién entonces con el ritmo en el cuerpo que refleje su estado y característica psíquica trabajarán en todo el espacio. Las consignas serán el estereotipo del ritmo del histérico, del psicópata, del eufórico, del síndrome de lipotimia, del paranoico, del ciclotímico, del hipocondríaco, etc. Se debe precisar muy bien que no se trata de interpretar el estado psicológico del personaje sino solamente realizar una suerte de boceto o de caricatura de este comportamiento, es decir tomar su característica principal y poner el cuerpo en movimiento al servicio de ese ritmo en particular.

El ritmo del pregón

Se ejercitará a partir de improvisaciones individuales a partir del procedimiento de la imitación. Se propone imitar el pregón del canillita, del vendedor ambulante, del rematador, martillero, del canto de la lotería, del comentarista de carreras de caballos, del comentarista del fútbol, del discurso político, del locutor de un festival folclórico, etc.

Se realizarán ejercitaciones de improvisación de escenas en tríos para investigar el ritmo del personaje en la narrativa dramática, cómo se comporta el personaje en relación al otro personaje que está delante del público, es decir se dilata la acción o se anticipa o se realiza con precisión.⁵³

Se realizarán improvisaciones de ritmos opuestos en dúo, por ejemplo se plantea la circunstancia de esperar un tren en el andén. *Clown A* estará sentado tranquilo, y todos sus movimientos para acercarse al borde del andén y mirar a lo lejos para divisar la llegada del tren serán superlentos, deberá tener una música interior lenta para que a su vez su narración no resulte monótona, y tratará de realizar sus acciones mínimas y grandes en relación a su música interior, como si se tratara de un adagio o de una danza lenta. Mientras el compañero *clown B* que entra después en la escena, se comportará con un ritmo muy vivaz, un allegretto, irrumpirá, su trabajo consistirá en continuar una música o un ritmo interior allegro. Ambos permanecen esperando, poco a poco se registran el uno al otro en determinadas actitudes y se observarán, por momentos se copiarán, o intercambiarán sus ritmos para volver a sus propias identidades.⁵⁴

La búsqueda de la voz del clown

Se realizarán ejercitaciones con la emisión del sonido de la voz a partir de consignas de imitación, de sonidos de animales: mugidos, balidos, ladridos bufidos, silbidos, etc., imitación de instrumentos musicales; el alumno deberá producir esos sonidos con su voz a partir de la memoria auditiva del mismo, de una melodía y también de un ritmo.

También se realizarán ejercitaciones imitando la musicalidad de los lenguajes, aunque no se los conozca, sonoridades de la voz con la intención de comunicar algo.

“En el aeropuerto”

El alumno debe proponer un anuncio en el aeropuerto, imitando un mensaje, un saludo de bienvenida en diferentes idiomas, el anuncio de embarque, etc.

“En una sala de espectáculos”

El alumno propone en diferentes idiomas no tomar fotografías o filmaciones durante el espectáculo y apagar los teléfonos celulares, etc. aunque no conozca el idioma, la ejercitación lo confronta con la necesidad de recordar sonoridades de otros idiomas palabras sueltas y fingir que habla correctamente.

“El bochinche”

Se debe ejercitar intensamente la imitación de sonidos de objetos que caen o que explotan o que hacen ruido, es decir imitar todos los registros que tenemos en nuestra memoria de sonidos con los que estamos habituados a convivir. Se comenzará por los recuerdos más cercanos, los de la vida cotidiana y para luego convertirse en un atento observador de la vida, la memoria auditiva, la variedad de acciones realizadas con artefactos domésticos, como la aspiradora, la lavadora de platos, de ropa, la licuadora, etc. serán el texto del *clown*, al igual que la imitación de los sonidos urbanos: motores de autos, de motos, los choques de vehículos, el camión de basura, sonido de la ambulancia, de los bomberos, etc.

Avanzando en estas prácticas se realizan ejercitaciones de imitación de los sonidos en determinados ambientes y espacios:

- la actividad de un recreo en el patio de la escuela primaria hasta que toca el timbre de entrada a clase;
- se imitan los sonidos de un parque de diversiones hasta subir a la pista de los autitos chocadores;
- se imita el ambiente de un café, mirando en la televisión la transmisión de un partido de fútbol internacional;

- se imitan los sonidos del ambiente durante una fiesta de boda;
- simular los efectos de sonido de un radioteatro;
- evocaciones de películas de terror.

Esas ejercicios promueven una expresión rica en sonoridades y matices, que pueden permitir que surja una expresión característica del *clown*, como fue por ejemplo el “cheee” de Marrone o el “patapúfete” de Pepe Biondi, etc.

La modalidad de la media lengua como dice Osvaldo Pellettieri en su estudio publicado en *De Totó al actor nacional* proviene de los tiempos en que el circo y el teatro estaban reunidos en la pista. Es posible entonces, considerar al lenguaje del *clown* contemporáneo, como continuista y a la vez renovador de un teatro popular, insertándose poco a poco en la escena teatral a partir de los ‘80⁵⁵ con una forma de hacer teatro donde se incluyen los efectos y estilos propios de la teatralidad de origen, es decir latiguillos, expresiones elocuentes de silencio, la mirada al público como señal de desconcierto y complicidad, el morcilleo, características del actor nacional de principio del siglo XX.

El *clown* con su media lengua, con una búsqueda de un lenguaje anterior al lenguaje, como es el *grammelot*, los morcilleos del teatro porteño, los chistes y las adivinanzas propias del varieté, vuelve su mirada al actor popular, el estudio metódico del *clown*, abre las perspectivas de indagar en un actor con características propias de un actor popular. El desafío no es fácil y seguramente para muchos resultaría inconsistente ya que no podemos volver para atrás y lo mediático ha venido, a mi criterio, a ocupar ese espacio de popularidad que antes los intérpretes se ganaban a puro talento y singularidad, por su arte y su carisma.

No es impropio orientar la formación de un comediante que no elige la popularidad mediática como medio de acceso al escenario hacia una renovada interpretación de nuestros autores.

Dentro de la línea del lenguaje el *clown* debe perfeccionarse en diversos tipos de diálogos teatrales, algunos propios del sketch de pista de circo, como son los publicados en *El libro de oro de los payasos*.⁵⁶

Desde mi espacio en la docencia presto especial interés a las prácticas de humor absurdo que requieren de un acercamiento a la literatura y al teatro. Sin embargo es necesario ofrecerles el repertorio de los diálogos que figuran en el *Libro de oro de los payasos* para que experimenten al interpretarlos la distancia que media entre los payasos de principio del siglo XX y los diálogos que deberían producir hoy ellos mismos en la actualidad en circunstancias circenses.

Clown en el circo

En el Cirque du Soleil, estamos habituados a ver el proceder del *clown* solista que dialoga con el público a partir de sonidos y pantomima, es un *clown* que invita al público a subir al escenario. En la misma época podemos apreciar un circo tradicional francés, el de la familia de los Buglione, que nos presenta un espectáculo de igual nivel de excelencia y refinamiento con un formato tradicional renovado. En el espectáculo *Fenomenal*⁵⁷ presenta un número de intervención con el público y el payaso un número de payaso tradicional.

Daré una breve conceptualización de uno y otro. A mi parecer, el Cirque du Soleil es una empresa absolutamente posmoderna, es decir un emprendimiento que comienza clásico con una pista circular y números que se suceden unos a otros, y va transformándose hasta lograr la industrialización de su estética con la cual podemos coincidir en su slogan: “Hemos reinventado el circo”. De algún modo lo han hecho al prescindir de los animales por completo, algo que es central en el espectáculo de circo desde el antiguo circo romano a la actualidad. Y también porque fueron logrando una estética novedosa con el empleo de máscaras y vestuarios como también el empleo de maquinarias escénicas que cumplen finalidades espectaculares. No solo hay destrezas, hay escenarios móviles, espacios aéreos y espacios verticales, han reinventado el espectáculo del circo con el valor humano o valor del artista y también la posición integradora de creativos que en conjunto se proponen nuevos desafíos. Cada espectáculo, una nueva aventura. Y cada espectáculo, un nuevo asombro para el público.

El Cirque tradicional de la familia Bouglione presenta una renovación del circo y mantiene la estructura clásica, una pista circular, la relación del hombre y la bestia o fieras, las escenas de *clowns* que se intercalan siempre después de una escena extraordinaria como era desde los inicios del *clown* inglés en las demostraciones ecuestres de Phillip Ashley.

Con respecto a lo que nos ocupa, el *clown* del Cirque du Soleil es un personaje anónimo, integrado en el gran espectáculo de la empresa. Mientras que en el circo tradicional, el *clown* es la cara del espectáculo, tal como lo fue en los comienzos, cuando el payaso o la dupla de payasos (*clown* y Augusto), fueron las atracciones más divertidas del espectáculo, en el circo moderno presenciamos una fusión de artes escénicas más relacionadas con una gran demostración espectacular de alto nivel de performance.

En el Cirque d’Hiver en Paris, actualmente podemos apreciar un espectáculo de circo tradicional, donde cada número de volatineros, acróbatas, magos etc., no guarda relación entre sí. Hay una sola estética en toda la propuesta

que identifica el rigor y la excelencia de la familia empresaria, los Buglione, de larga y reconocida trayectoria en el circo. Su estilización y refinamiento son perfiles coincidentes con las compañías ambulantes de los cómicos italianos del Renacimiento destacadas compañías de *Comedia dell'arte*.⁵⁸

En el Cirque du Soleil los números se suceden dentro de un relato indefinido colocando al espectador en una atmósfera constante de *rêve* (ensoñación), como si todo fuera parte de un mundo mágico y onírico.

No ha sido una conquista inmediata, si observamos cronológicamente sus primeros espectáculos—con recursos totalmente bajos en relación a las producciones de última generación— ya tenían la iniciativa de desestructurar la jerarquía de los artistas de circo, nunca hubo presentador o referencia de poder o verticalidad en la propuesta.

El renovado circo tradicional de la familia Bouglione mantiene el rol de un presentador. Un *clown* oficia de nexo para los cambios de escenografías o aparatos, para el armado de los mismos, y también es el *clown* quiene tendrá varios números de relación con el público, y fundamentalmente mantiene su idioma original, es decir el francés, para un público francés. Mientras, en el Cirque du Soleil el *clown* tiene un solo número y participaciones corales y el idioma. Podríamos decir que en tanto el grammelot tradicional guarda cierta verticalidad en sus relaciones: un director de pista y los artistas, un *clown* que está sujeto al director de pista etc., en la reinención de un circo sin animales todos guardan una estructura narrativa horizontal, es decir no existen personajes que tienen más poder sobre otros. Y si los hay forman parte de la integración de estructuras de poder que han sido descolocadas de sus estrados y juegan situaciones dramáticas, escenas que atienden a una composición sin sentido explícito, pero que logran una armonía de partes. Sus obras son *perpetuum mobile*.

Vemos cómo las técnicas de *clown* requieren de originalidad para conjugar los elementos simples del mundo del *clown* o del payaso tradicional en la pista de circo o en el escenario.

Clown en el teatro

Continuando entonces con el área del lenguaje se debe iniciar al alumno de *clown* en el humor absurdo dimensionando así su alcance a la interpretación actual de autores que se inspiraron en la figura del payaso o del *clown* de su época, leyeron en ellos el perfil atónito y desesperante de seres marginales, de seres frágiles e indefensos, me refiero a la obra *Esperando a Godot* de S. Beckett.

Para iniciarnos en el absurdo debemos primero leer y estudiar algunas obras

del género, sean dramáticas o poéticas o también cuentos y narraciones, ya que se trata de estimular la imaginación del estudiante.⁵⁹

Recurso frecuentemente, en los niveles de estudios más avanzados en el lenguaje del *clown*, a realizar interpretaciones de algunos de los textos del *clown* Karl Valentin. Un ejemplo será la “Carta de amor” citada anteriormente⁶⁰ que en esta oportunidad no solo será referencia de un ejercicio de improvisación sino una propuesta de interpretación del texto.

Los diálogos de Karl Valentin son definitivamente crueles, en un sentido nihilista. Artista de entre las dos guerras del siglo XX, su cabaret era frecuentado por artistas de vanguardia, contaba con la aprobación de intelectuales que seguían de cerca su manera tan singular de hacer reír, y a partir de su personaje de escuálida figura y nariz respingada, más parecido al hidalgo caballero de la triste figura que a un *clown* despertó el interés de Bertolt Brecht.⁶¹

Su personaje estaba expresando, en cada una de sus escenas, la desolación del existir en medio de dos guerras por las que atravesó su vida. Prolifera producción de escenas y escenarios teatrales de los más variados. Al ser músico y acróbata, en sus escenarios se distingue esa totalidad expresiva que abarcaba tanto el humor de las acciones físicas como el sentido del lenguaje en el cual Valentin, alterando el sentido lógico del mismo, generaba el mejor de los desconciertos, con frases como: “No recuerdo si fue ayer o si fue en el quinto piso...”.

La investigación del lenguaje o la voz del *clown*⁶² no se agota con los juegos de imitación de sonidos, lo que se está haciendo con esas ejercitaciones es reconstruir una memoria auditiva y producir sonidos que exijan nuevas articulaciones a nuestra voz. Se trata de descubrir también un estilo o género de lenguaje propio a cada artista. Como si se tratara de encontrar el estilo literario. Por lo cual no hace falta añadir que llevará tiempo, el taller de *clown* debe ofrecer los incentivos de investigación y práctica para que el artista investigue en su propio lenguaje artístico.

Recordemos que en los orígenes el *clown* de pista era principalmente parlante. Vestido con su traje de luces y gola de tul, elegante, con bonete y pompones, se servía de un megáfono para ser el maestro de pista, el presentador y el conductor del circo, con algunas escenas artísticas, en general acompañado por el augusto o payaso torpe, con traje de remiendos y más servidor de pista que artista de espectáculo.

Es entonces necesario reconocer en el *clown* de hoy a estos dos perfiles de comicidad del payaso de circo de finales del XIX y principios del XX, para entender que en la actualidad no debemos hacer diferencias entre el *clown* y el payaso, dado que se trataría de una integración de esos dos caracteres opuestos que desarrollaban

la comicidad por contrastes. Podríamos decir que en tanto el payaso de cara blanca y gola es menos corporal y tiene una actitud más tradicional como presentador o como actor de pista, el *clown* es imprevisible. Cada artista crea su personaje a su manera y se instala en el medio por puro talento, con nariz o sin ella, con maquillaje o sin él pero siempre singularmente cómico, de una ternura y originalidad indiscutibles: Charly Riever, Popof, Avner, René Bazinet, Fumagali, entre otros.

La búsqueda de la comunicación en el discurso

“La clase”

El ejercicio consta de cuatro pasos, se realiza de manera individual.

Primer paso

Imaginamos una audiencia en un aula universitaria, entonces el *clown* elige una disertación sobre un tema que verdaderamente le interese, por ejemplo si alguna vez quiso estudiar astronomía y no pudo seguir o si sabe algo de arquitectura, etc. Debe ser un tema en el cual sea experto o haya deseado dedicarse a ese campo. El *clown* entra a escena con la idea de enfrentarse en un claustro superior, entonces comienza a dar una clase maestra, y puede exagerar el tono de su discurso con sentido pretencioso o muy rico en vocabulario. Puede lograr una cómica contradicción entre el deseo de comunicarse y el recurso de su idioma lleno de expresiones técnicas, lo que convierte a su expresión en hermética para el público receptor. Su actitud lo llevará a expresiones exaltadas y cada vez más extrañas para su auditorio, por eso es necesario que tome un área de conocimiento que en verdad forme parte de su saber profesional, he ahí la raíz, la energía de su discurso, la convicción de sus palabras y de sus invenciones al respecto.

Segundo paso

El mismo alumno intentará volver a entrar imaginando que la audiencia es un grupo de alumnos adolescentes de la escuela secundaria, y buscará con la misma lección acercarse a sus alumnos adolescentes por la manera en que les habla, y no por el contenido, imitará los gestos que hacen los jóvenes, la manera de caminar, intentará acercarse al código adolescente en el lenguaje y también en la actitud corporal. Repetirá algunas de las expresiones que más impacto tuvieron en su discurso anterior, hermético, y buscará explicarlo con las muletillas y expresiones jóvenes ya que siempre, como dice Inés Bordelois,⁶³ son los jóvenes

quienes enriquecen con sus invenciones el idioma, aportando sus expresiones idiomáticas propias de su época y siempre renovadoras.

Tercer paso

Volverá a entrar a clase y se imaginará que está delante de un grupo de niños de jardín preescolar, entonces del mismo modo adaptará su forma de hablar según su receptor. Si bien continúa con el absurdo de darles una clase a niños de preescolar, de contenido académico, como en el primer paso, descubrirá durante su improvisación que la consigna le exige maneras originales de desentrañar el sentido del lenguaje con una cantidad de gestos y pantomimas que harán de su clase a la supuesta audiencia menuda, un lenguaje de *clown* tierno y por demás hilarante (dado que la audiencia real no es preescolar).

Cuarto paso

Volverá a entrar a escena imaginando que está delante de la cunita de dos bebés gemelos a los que él les hace marimónas, y les habla de cualquier cosa en relación a su contenido principal. Durante la improvisación se dará cuenta de que se irá alejando del contenido inicial, es decir del tema de clase, hasta casi abandonarlo e ir imaginando las respuestas de los bebés a sus gestos, comprenderá que para hacer algún sonido con su voz no le hacen falta palabras, sino sonidos suaves y repeticiones, comprenderá que se deberá acercar mucho con su rostro a la cunita y especialmente estará más al servicio de la observación—de su imaginación de bebés gemelos— que de su clase. Cuando el intérprete está seguro, es decir que tiene un imaginario fuerte que lo guía le pediremos que traslade esos bebés a la audiencia que lo está mirando como si se tratara de unos superbebés.

Conclusión del ejercicio

Cada estudiante advertirá que fue más expresivo y creativo, que fue más comunicativo y gracioso en un paso que en otro. Es entonces una buena señal para recordar la actitud y la referencia de una audiencia determinada que deberá imaginar antes de salir a escena a improvisar en otros ejercicios. Si se trata de dúos o improvisaciones en grupo no será necesario que todos imaginen la misma audiencia, es un trabajo creativo individual y resultará muy gracioso el contraste, si lo hubiera, entre pares.

Podríamos considerar al ejercicio como un ensayo de comunicación de diferentes enfoques ante una probable recepción, imaginaria, que será funcional a la particularidad de cada actor.

Luego de realizar los cuatro pasos comenzaremos nuevamente desde el

cuarto hacia el primero. Ejercitando otra vez la versatilidad del actor en modificar la actitud que asume en cada una de las instancias.

Preparación de un número de clown

La preparación de una escena o también llamado número es una instancia avanzada en el proceso de aprendizaje del *clown*. La diferencia entre número y escena es que el número tiene características propias como las del cuento, desde el punto de vista dramático es breve, y no tiene que estar asociada a ninguna otra escena u obra, tiene una consistencia y una madurez en sí misma, y se precipita rápidamente en el núcleo de la trama sin tener divisiones en actos o escenas. Otra característica es que no necesariamente debe haber un argumento, puede tratarse de un número de magia o de un número de acrobacia o un número musical etc.

En tanto que una escena⁶⁴ tiene un desarrollo cuyos componentes son los propios de la dramaturgia literaria, puede ser una escena de *clown* en medio de una obra dramática o puede ser una escena con unidad dramática propia que le permite al intérprete realizarla en diversos espectáculos Su función será semejante a la de un número vivo o un divertimento según su composición. Las escenas de *clown* en los circos tradicionales son más extensas, pueden incluir números musicales, de acrobacia y malabares, pueden desarrollar una historia entre dos o más personajes. En propuestas no tradicionales el *clown* está como referencia del acercamiento a la audiencia pero no tiene un protagonismo central, por lo tanto sus números son más breves. Quizás esta sea una de las modificaciones que lanzaron a los artistas del género a realizar sus espectáculos como solistas en las propuestas del *paracultural*, del *off*, o del *café-concert* y *varieté*. También por ello, si bien ganan un espacio unipersonal pierde en cierto sentido la raíz de pertenencia al circo. En la actualidad existen múltiples festivales y reuniones de *clowns* internacionales y nacionales, y muchos *clowns* aspiran a entrar en grandes compañías de circo o de teatro circo, o de danza circo, es decir la misma autonomía da una vuelta, buscando insertarse en espacios modernos donde los lenguajes se funden o al menos sus límites se difuminan.

En alerta

El número de *clown*, puede construirse con la suma de experiencias de muchos años de trabajo. Depende de la inspiración y la casualidad con la que de pronto el intérprete está deseando hacer una composición y sin quererlo se enreda en una cinta o en un tul o se golpea con algo, entonces la tarea de composición

puede comenzar por definir qué es lo que se puede contar a partir de ese hecho casual. El *clown* debe estar en actitud de alerta y atención al mundo que lo rodea y a cómo él se ubica en el mismo.

Composición a partir de enunciados

- la torpeza que lo caracteriza;
- la distracción (está siempre pensando en otra cosa);
- todo es cuestión de un destino (como si tuviera a todas las cosas en contra suyo);
- las consecuencias de estar mal dormido.

Las acciones de *clown* que representan una situación embarazosa deben ser rápidamente observadas como un investigador en el tubo de ensayo, registrarlas y anotarlas, volver a probarlas y estudiar sus consecuencias en el relato.

Composición enfocando las dificultades

- se le propone la dificultad del personaje *clown* cuando quiere encontrar las llaves de su puerta de casa y debido a la noche de fiesta que pasó, tiene la vista borrosa y el equilibrio inestable;
- se trabajará en la búsqueda de acciones referidas a la incapacidad de enfrentarse a la autoridad;⁶⁵
- la dificultad de finalizar una tarea en determinado tiempo;
- la dificultad de expresar los sentimientos en una carta de amor;⁶⁶
- la dificultad de abrir la boca en el dentista o aplicarse una inyección.⁶⁷

Temáticas del lenguaje del clown

Escenas de situaciones laborales: la búsqueda de empleo, la competencia en el trabajo, las jugadas sucias entre colegas (referencia con sketch clásicos del *Libro de oro de los payasos*)

- la agresividad en el *clown*, parejas emblemáticas de principios del siglo XX.
- el *clown* nueva síntesis del hombre desclasado en el siglo XX.
- la marginalidad elegida como espacio de libertad, fuera del alcance del sistema.

Convengamos que el lenguaje del *clown* es elemental, desea ser comprendido y busca la sencillez de su relato para recibir la conexión con su audiencia, el humor no reside en la pirueta o en la dificultad de abrocharse los cordones de los zapatos sino en la actitud con la cual actúa esa acción. El intérprete debe mostrarse torpe y para ello deberá recurrir a pensamientos mayores que le exijan quedar anonadado, absorto, asombrado y absolutamente pequeño. Es desde un lugar de reflexión que no puede explicar determinadas cuestiones morales o afectivas donde puede instalarse la búsqueda del lenguaje del personaje. Por ello la dramaturgia debe ser propia, solo el individuo sabe cuáles son los resortes que le harán quedar perplejo ante las cosas de la vida.

La torpeza

Podríamos sintetizar el estudio de *clown* en la búsqueda de su corporalidad, su caracterización, el ritmo de su personalidad, y una aptitud específica y distintiva.

El *clown* juega a no saber cómo hacer lo que en verdad sabe, aparenta ser más torpe de lo que en verdad es. Por lo cual el proceso de estudio consiste en primer lugar poder desandar, desarticular lo que sabe, y luego construir un cierto modelo de personalidad no del todo maduro. Se concentrará en alguna habilidad específica, puede ser artesanal o artística y de esa forma comenzaremos a construir el relato. Si es *clown* violinista, podrá jugar a que es un torpe que no sabe ni usar el instrumento de manera adecuada pero finalmente tocará como un violinista profesional.

La diferencia radica en que el *clown* no hará esto o aquello para demostrar que lo sabe hacer muy bien sino para crear su escena cómica de *clown*, atolondrado o sonso, es decir será una sorpresa dentro del número que finalmente cante como un gran tenor, será una sorpresa que finalmente luego de hacernos reír realice un salto mortal etc.

O si fuera una actividad artesanal podría ser globología, en la cual veremos a un personaje que pretende no saber lo que hace mientras nos divierte con sus ocurrencias y finalmente realiza un excelente pájaro con globos de colores.

Lo inalcanzable

En mi concepto de la poética del *clown* debe existir un indicio de angustia por algo superior al que no puede acceder, desde donde resulta que cuanto más

modesto es el personaje más cerca se encuentra de identificarse con este pensamiento.

Así, cada intérprete de *clown* debe también indagar en sus más íntimos recuerdos sensibles de expresiones artísticas, o de la belleza misma en la naturaleza o de los sentimientos que no pueden expresarse libremente etc.

Es decir, deberá construir un relato característico a su identidad como personaje que lo identifique con aquellas cosas que admira profundamente y que por algún motivo no ha podido alcanzar. Deberá ser coherente con su criterio, deberá mostrarse en esa distancia que lo separa del objeto deseado y a la vez lo dignifica en su expresión apasionada.

Ejercicio

Se propone a los alumnos recordar un hecho que los impacte de cualquier índole, puede ser deportivo, artístico, político, industrial, etc. y una vez focalizado se realizará una improvisación individual en la cual el *clown* se exprese desde esa imagen. Podrá imitar, podrá cantar o bailar o parodiar pero siempre en vinculación con el deseo de ser aquella cosa u objeto de amor o admiración. En este sentido el ritmo del intérprete deberá ir y venir entre dos extremos: el deseo de estar ahí, de ser parte de eso, y el alejamiento absoluto de lo inalcanzable; esto le dará movilidad en la escena, veremos las tribulaciones del *clown* por las dudas frente al objeto deseado y también su nostalgia, su melancolía y su esperanza.

Esta no es una ejercitación de grandes logros o de efectos, es una ejercitación de búsqueda y de indagación en el imaginario inconsciente del intérprete, él deberá dejarse llevar, amparado por su disfraz de *clown*, por el verdadero sentimiento que le despierta la imagen de aquello que focalizó como deseado y siempre anhelado.

Es una ejercitación que puede ser recurrente en diferentes etapas del desarrollo del personaje, es tal vez la mejor forma de entender su dramaturgia, y muy probablemente afloren diferentes actitudes y posturas ante la vida y sus frustraciones.

En estos ejercicios que tienen un componente importante de memoria emotiva, el intérprete de *clown* no es en nada diferente al intérprete de teatro, quiero decir que a un actor sensible al arte dramático le corresponde la sencillez, la sinceridad de sus emociones y la convicción de sus acciones. De igual manera a un *clown* le corresponde la modestia, la humildad de su carátula y la sinceridad de su relato.

Hay una cierta paradoja en la actividad del actor, que ya en el siglo XVIII observó el filósofo Diderot, y es la habilidad que posee para desdoblarse su espiritualidad y poder fingir una gran cólera y a la vez estar disfrutando alegremente de la misma, es decir a mayor destreza en el oficio, mayor sorpresa de esa extraña

manera de fingir y hacer pasar por cierto y verosímil lo inexistente. El *clown* generalmente disfruta de su actuación pero puede suceder que se encuentre triste y angustiado y deba saltar con el espíritu a otro lugar de su memoria para poder actuar y transmitir alegría a su audiencia. Es decir el fingimiento es una extraña virtud que se hace presente frente al público.

Algo característico del artista es la necesidad de crear, recrear, innovar, transgredir y transgredirse, es decir, la búsqueda permanente por el deseo de concebir en una obra expresiva teatral, una mejor comunicación de sus ideales.

El *clown* debe aferrarse a esta búsqueda casi como lo hace un compositor con su música, por más simple que sea la melodía. Y es ahí donde reside el verdadero entusiasmo por el cultivo del género del *clown*; no es exactamente por el oficio sino por el estilo de vida en el que se sumerge el artista que avanza en la comprensión de sí mismo y de los valores que elige para su vida.

Tengo que destacar que coexisten como siempre en la historia del teatro, aquellos intérpretes que buscan la fama y por lo tanto su valor radica en conseguir la repercusión de su obra, y otros más cercanos al devenir del poeta que escriben por el fin en sí mismo de hacerlo. La poesía es una excelsa forma del espíritu, en ella no encontraremos efectos, el que es poeta durante su vida no puede hacer otra cosa, más que esa sutil manera de transcribir el mundo, sus vivencias, en metáforas, ritmos, imágenes, comparaciones, sin pensar adónde lo conducirá su labor. Del mismo modo considero que la enseñanza del *clown*, intenta darle al actor esa visión poética del *clown* y no ya de su oficio.

Pero por cierto existe una forma en la poesía y también un lenguaje cuidado y exclusivo de cada poeta, en todo esto podemos entender que el *clown* es una práctica poética, es una conjunción de gestos, sonidos, ideas y acciones que sintetizan un poema, más que un número de pista.

Dejemos entonces la categoría de payasos de pista para los que hacen un oficio rentable y mantengamos el concepto de *clown* para la libertad del poeta. Para todo aquel que necesite decir algo de algún modo que no logra decirlo en ningún otro arte.

En este sentido, el *clown* es un ejercicio, un espacio y una práctica emancipadora.

Diversos enfoques para la composición

Movimiento y espacio

Es conveniente concebir el escenario como un espacio geométrico; en él

podemos ver líneas paralelas, diagonales, puntos, curvas, líneas verticales y horizontales, etc. Intentaremos realizar una comprensión valiéndonos de un esquema parecido al *story book*, al que le agregaremos el boceto de movimiento, como si se tratara de un registro coreográfico. En una hoja de diseño creamos dos figuras, una puede ser una puerta ubicada en un lugar de la hoja y la otra el personaje *clown* al que consideraremos con posibilidades de movimiento y cambios de ubicación espacial.

De acuerdo a la distancia de la puerta pensaremos una historia (alguien llama a la puerta y no sabemos qué hacer por algún conflicto, por ejemplo vienen a cobrar una deuda, etc.), imaginaremos como si se tratara de un juego de fichas, mover el personaje solo por los casilleros que están figurados en el espacio, es decir rombos o cuadrados. Convenimos que los movimientos en líneas curvas y círculos nos indican estados de ánimo, por ejemplo la duda. En cambio los movimientos en líneas rectas y en diagonal nos indican estados de ánimo como la determinación y la toma de decisiones del personaje. O sea las curvas, expresan que el personaje está dubitativo, las rectas expresan que está decidido. También se puede convenir que ir y volver en la misma línea, de aquí para allá expresa otro estado más alterado que la duda es decir la crisis ante una circunstancia.

De acuerdo a este diagrama, se realiza un *story book*, en varios cuadros se narra, se diseña el desplazamiento en el espacio. Claramente el alumno verá que no puede hacer todo a la vez, que debe planificar movimientos que a su vez cuentan una cosa en cada desplazamiento de punto a punto. Tomando la situación entre el personaje *clown* y la puerta.

1° Alguien llama a la puerta, el *clown* teme que vengan a cobrarle el alquiler y no tiene con qué pagar.

2° Se escuchan golpes en la puerta cada vez que el *clown* cambia sus desplazamientos.

3° Sospecha que puede ser el consorcio.

1-Primero caminará en una línea recta hacia la puerta (decidido a dar explicaciones).

2-Va y viene en una paralela (temeroso, no abre considerando que lo pueden desalojar).

3-Después un círculo o un serpenteo ondulado por el proscenio (medita en alguna estrategia).

4-Finalmente una diagonal determinada hacia la puerta (toma coraje y va a dar la cara).

5-Abre la puerta y es su amigo.

El *clown* sube a escena y va siguiendo el orden de su diagrama, ensaya primero los pasos en líneas rectas como si se tratara de una danza. Cuando memorizó la jugada debe desarrollar la expresión de cada trazo (lo que figura entre paréntesis).

Encontraremos que en cada movimiento el intérprete descubre rápidamente emociones que lo llevan a desplazarse, deberá sintetizar las emociones ya que los movimientos en sí mismos dicen cosas.

Comienzan a surgir variaciones sutiles entre las direcciones del movimiento en el espacio y los pasos, es decir el ritmo.

El ejercicio plantea el ordenamiento para la composición de una escena que comienza en la mesa de trabajo es decir con la escritura del *story book*, o también podríamos llamarlo diseño. Será necesario que recuerde siempre el mismo, como si se tratara de un pentagrama donde se escribe música. Podrá ir y venir sobre la escena, realizar cambios pero siempre en un trabajo entre la acción en vivo y el diagrama que realizó. Este método le permitirá repetir las secuencias en las cuales no encuentra la verdad de su acción o tal vez se encuentra fuera de la intención del personaje, es decir podrá volver puntualmente a determinados movimientos para enriquecerlos en su expresión o también para modificarlos. Se convierte en un estudio casi musical de una partitura y podrá trabajar la escena por frases.

Este enfoque también tiene su aporte en la interpretación activa, cuando el *clown* que es un personaje que surge de las situaciones conflictivas, o digamos en medio del embrollo, deberá atenerse a registrar y seguir las pautas que él mismo diseñó, podrá darle un impulso para encontrar un estado de ánimo que caracteriza a los personajes cómicos, es decir estar atrapado en una situación sin saber cómo salir.

Es decir, las técnicas para que surja el *clown* y para componer cumplen la doble finalidad de estructurarlo y a la vez permitirle mostrar su conflicto en la estructura.

“La rayuela”

Haremos un diagrama escrito, podemos crear un espacio con dos personajes: Matilde, que se asoma por la ventana y Berni, que le lleva las flores por su aniversario.

Diseñar un espacio en diagonal potenciando la ventana al fondo a la izquierda y dejando una diagonal a proscenio derecha para el lugar de Berni. La escena puede comenzar cuando Berni llega con las flores y en medio de sus dudas de cómo hacer para acercarse a Matilde, comienza por dibujar en el suelo una rayuela donde el cielo está debajo del balcón de Matilde. Cuando está por

terminar su dibujo quedará ubicado en proscenio derecha. Levanta la vista y al ver el público se percata que su novia y el balcón le quedaron a su espalda entonces vuelve a comenzar hasta llegar al balcón pero realizando un dibujo en el suelo al lado del anterior

Allí levanta las flores del suelo y se prepara para arrojar la piedrita y llegar a la ventana de su novia.

Matilde, se había asomado por la ventana a observar lo que estaba haciendo y entre risitas contenidas se mostraba entusiasmada por los preparativos de Berni. Sin embargo cuando Berni tira la piedrita para saltar, Matilde saca un libro y se pone a leer displicente y mantendrá esta doble acción disimulando su interés en Berni.

Berni al igual que en la rayuela va y viene en el espacio sin lograr acercarse con rapidez, y buscando siempre llamar la atención de quien se refugia en su libro cada vez que B se aproxima. Finalmente Berni tira con tal fuerza la piedrita que le golpea la cabeza a Matilde, quien suelta su libro y tomando la piedra con fuerza la devuelve con fuerza. Berni esquiva una piedra y la segunda cae en un espacio cercano al cielo de la primera rayuela. Entonces furiosa toma el libro y se lo arroja de tal manera que cae en el cielo de la primera rayuela, es decir cerca del proscenio. Berni se queda parado en un cuadro de la rayuela mirando volar el libro y sin saber qué hacer, Matilde aparece en la escena y salta hasta tomar su libro. En ese momento entra caminando por proscenio de izquierda a derecha un personaje que al ver el libro se detiene a levantarlo y lo mira leyendo su título. Matilde salta rápido la rayuela para encontrarse con su libro y con el transeúnte con quien entabla una conversación amistosa; después salen caminando por proscenio, hablando de literatura, Berni en medio de la rayuela deshoja las flores, viéndolos pasar. Mueca final del Berni perdedor.

Escenas de película ⁶⁸

Se propone a los *clowns* seleccionar alguna película que les guste mucho, por sus paisajes o acción o argumento o por alguna razón bien definida.

Luego se les solicitará describir la escena. El siguiente paso consiste en reunir a un equipo de actores para representar al menos una de las escenas de la película, intentando reducir a arquetipos los caracteres originales, es decir si se trata de un villano, una dama, un viejo, etc. no buscar demasiados detalles psicológicos sino rasgos distintivos. El ejercicio consiste en adquirir la capacidad de realizar un esquema de acciones teatrales, posibles de transmitir con precisión para que los actores convocados las realicen, mientras el *clown* director entusiasta

con su película recreará la escena más atractiva. Se debe tener en cuenta que los actores no sabrán qué hacer y deberán repetir lo que el director les marque, por ejemplo, sacarse la gorra, o ponerse el saco o sentarse o arrojar una pelota, etc. Todas acciones precisas con el empleo de algunos objetos necesarios para identificar el sentido de la acción. El director deberá representar primero cada uno de los movimientos y gestos que indica para que el actor los realice, como si se tratara de un comic o dibujo animado; se destacará el ritmo de cada personaje, es conveniente que lo haga todo con gestos, sin palabras, puede ayudarse con un silbato pequeño en su boca con el cual articulará diferentes sonidos de aprobación y de decepción.

La escena debe ensayarse una sola vez y luego se presenta. Todo se realiza frente al público es decir la improvisación consiste en mostrar el armado de la escena y la acción de dirección del *clown* que evoca su película. Cuando esta etapa está cumplida se musicaliza con efectos de sonido cada una de las acciones hasta obtener un cuadro activo con los personajes que responden exactamente a las acciones y sus sonidos.

Los *clowns* sin experiencia en el manejo del público pueden comenzar por escenas de dos personajes en las cuales solo invitan a una persona y realizan el mismo ejercicio pero a dúo. Si la comunicación con la audiencia es muy buena podrán intentarlo con dos o tres personajes más.

Lo más atractivo que tiene este perfil del trabajo del *clown* es que comparte su escena con otros para lograr entre todos un momento de diversión desarticulando el lugar central que tiene el intérprete respecto del receptor.

“La trampa”

Circo de los Bouglione, París, 2013 ⁶⁹

Un trío de *clowns* entran en la pista y van levantando de las butacas a un espectador por vez, los llevan al centro del escenario, deben ser hombres, los eligen y los sientan en el centro, luego les van indicando un truco por el cual se sostienen cada uno en las rodillas del otro armando una silla entre todos, de la cual no es posible salirse y los *clowns* se van de la pista dejándolos entrampados en sus propia pirámide. Cuando advierten que ellos no volverán, ante las risas del público, alguno se da por vencido, cambia su postura y todos se derrumban unos sobre otros quedando en ridículo ante la audiencia, es una escena muy efectiva de interacción con el público.

La troupe de los *clowns* anteriormente ya ha realizado su número de parodia de acróbatas del siglo XIX, sin llegar a realizar el salto mortal final. Lo cómico en el grupo es su actitud corporal, la recreación de los tipos físicos de la

época, su caracterización, el ritmo y complicidad con el público.

De esta manera los personajes de la troupe entablan un vínculo con la audiencia de extrema confianza. Entonces es posible llevar adelante esta estrategia para llevar de la mano a cinco hombres y colocarlos en la trampa acrobática antedicha por la cual quedan expuestos en el juego, que será bien visto por todo el público y también por los participantes.

Ejercitación para la síntesis del relato

El cuento es una de las formas literarias más cercana al lenguaje del *clown*. Se debe investigar en los cuentos de carácter folclórico, cuentos cortos propios de la literatura infantil, que son los que poseen una excelente síntesis de personajes. Se realiza una selección de cuentos para la bibliografía del programa de estudios.

Se pide a los alumnos que elijan un cuento para realizar una descripción de cada personaje de la historia indicándoles obviar las ilustraciones que suelen acompañar a los cuentos infantiles, para que el intérprete pueda librarse a su imaginación a partir del texto.

Seguidamente se presentan los personajes de a uno a la vez, colocando un bastidor negro en el centro de la escena; los alumnos se asoman por la derecha haciendo mutis por la izquierda, es decir circulando alrededor del bastidor, irán presentando cada personaje, considerando que los cambios deben ser muy rápidos, podrán tener atrás del bastidor algunos objetos de caracterización, un sombrero, un pañuelo para la cabeza, una capa, una espada, una canasta, y algunas medias máscaras. Ya que la nariz de *clown* es una máscara en sí misma, no es conveniente perder la identidad del personaje *clown*, por lo cual las máscaras nunca deben anular a la del payaso, por ejemplo un antifaz es una forma de jugar a la doble máscara comprendiendo que al estar expuesta la nariz roja nadie creará su enmascaramiento y quedará descubierto, a excepción de que dramáticamente sea necesario doblar un personaje, es decir interpretar dos personajes, el *clown* y otro más.

La opción de cubrir totalmente la cara como si se tratara por ejemplo de un animal, un lobo o una oveja, es más efectiva porque se sabe que el payaso está jugando a ser un animal y no se anula una máscara con la otra, sino que se duplica el juego de la ficción que realiza el payaso.

Con cada cuento que se estudie se intentará llegar a la síntesis de sus personajes o sus arquetipos. Por ejemplo todas las brujas son malas y feas y hacen cosas con pociones mágicas etc. No cuenta en este trabajo complejizar sino por el contrario diseñar de forma plana cada personaje y también su manera de caminar,

sus actitudes corporales, sus ritmos, su ubicación en el espacio, su estatura, el movimiento característico de sus manos, sus gestos con los pies etc.

Deberá seleccionarse aquellos personajes centrales del cuento pero también los rasgos de mayor contraste entre ellos. Por ejemplo a una bruja le confrontaremos un hada buena, a un príncipe, un mendigo, etc. de esta manera el cuento pasará a ser una recreación de caracteres en los cuales el *clown* podrá desarrollar su imaginario, su pensamiento en esa historia y probablemente encuentre un dinamismo especial en la representación de la historia al tergiversar los finales del cuento, generando el efecto sorpresa.

La presentación de estos caracteres circulando alrededor del bastidor, y haciendo aparecer a cada uno de los mismos, permitirá que el *clown* realice un test de aprobación, es decir algunos resultarán mucho más elocuentes y cómicos que otros.

Cuando los personajes ya han sido definidos por su características principales, entonces, sin el bastidor de por medio, se desarrolla la escena pasando por cada uno de los personajes, es decir el relato secuencial. Para esto es conveniente recurrir al método antes explicado del *story book*, diagramando los espacios de la escena.

Por lo general si se desarrolla en una pista con público alrededor, no habrá tiempo de integrar escenografía pesada. Consideraremos los elementos mínimos necesarios para contar la historia.

Cuando el relato del *clown* con todos sus caracteres resulta cómico, y convincente entonces podrá pasar a realizar este mismo relato integrando algunos personajes del público, a quienes les indicará lo que deben hacer, es decir la coreografía. Estas escenas mimadas y acompañadas de juegos de palabras y sonidos, o un lenguaje *grammelot*, son escenas que resultan muy sencillas a los ojos del público pero llevan un largo trabajo de composición y ejercitación para que en la improvisación con el público funcionen.⁷⁰

El *clown* tiene que haber realizado todos los personajes de manera precisa para poder indicarle al participante, con energía y definición, qué debe hacer y en qué momento preciso.

El monólogo

El *clown* puede también monologar y dialogar con agudo sentido del humor, definiendo sus rutinas parlantes dentro de la búsqueda de monólogos cómicos que no hagan perder su sentido ingenuo. Podemos tomar como antecedentes la producción de monólogos de Karl Valentin (1882-1948), los

diálogos de los hermanos Marx y de Abbott y Costello, entre otros.

Las ejercitaciones que propongo para encontrar un monólogo de *clown* parten de improvisar con las escrituras del lenguaje, por ejemplo signos de exclamación, signos de pregunta, puntos suspensivos, etc. Cómo interpreta el signo de pregunta, cómo interpreta el concepto de la pregunta, se debe integrar la mímica, el sonido de su voz, una pregunta dicha con determinada entonación como si estuviera dando una clase elemental de idioma.

De la misma manera con cada uno de los signos que todos conocemos. En estas ejercitaciones se destacará una característica del personaje, algunos estarán más inclinados a las interrogaciones otros a las exclamaciones, otros a las frases no concluidas o dichas en suspenso. El monólogo se puede ir creando a partir de esta improvisación.

Empleando solamente preguntas, o solamente exclamaciones, veremos que al jugar con los signos de puntuación, el tema subyace en la necesidad del intérprete de articular, de darle un sentido a aquella cantidad de preguntas que enuncia, una tras otra, hasta descubrir en su improvisación algo que decir, que realmente lo compromete.

La imaginación lo hará discurrir sin llegar a decir nada lógico pero sin embargo encontrará el sentido en la manera en que vuelve a practicarlo una y otra vez, improvisando. El alumno debe descubrir su monólogo en la práctica de laboratorio, un público que es la vez partícipe de las ejercitaciones, el monólogo nace de su absoluta ausencia de sentido, nace de su desesperación de estar solo en el escenario hablando de algo con entusiasmo pero sin saber por qué. En algunos casos se convierten en una verdadera duda existencial y otras veces, según el temperamento del intérprete, en expresiones sugerentes de distintos pensamientos comunes.

Cuando aparece un discurso elocuente el alumno podrá escribirlo y trabajarlo como se trabaja un texto o una narrativa, y también deberá modificar en algo su vestimenta de *clown*, buscando acercarse más al contenido de su monólogo. Este ejercicio aporta para la definición del personaje, es necesario atravesarlo para buscar un poco más en el discurso del *clown* y no quedar en la capacidad de su comicidad, corporal y gestual. En el monólogo del *clown* podemos llegar a ver qué es lo que piensa como intérprete, es decir podemos llegar a construir un distanciamiento del personaje, y también desarrollar un pensamiento, una ideología que será propia de cada artista. Cuando interviene la palabra, tarde o temprano el intérprete deberá ahondar en el marco teórico es decir en el pensamiento ya sea político o social de su discurso.

La búsqueda del monólogo del *clown* la encararemos como un proceso, hasta encontrar aquella manera y temática que sea la más apropiada para su

intérprete. Muchas veces al encontrar su texto el *clown* se fortalece, crece, ya no se conformará con escenas en las cuales queda resguardado en su propio estilo cómico, sino que se arriesgará a contar de viva voz su dramática.⁷¹

Composición a partir de la música

Tomaremos los signos de escritura musical y analizaremos sus características, el signo del calderón indica que se sostiene el sonido, los silencios, cada una de las figuras con su medida o tiempo.⁷²

El empleo de una pandereta ayuda a crear el entrenamiento rítmico, puede ser cualquier instrumento de percusión que permita comenzar el entrenamiento con la audición de un ritmo. Se proponen secuencias musicales que los alumnos deben internalizar y expresarse con caminatas o danzas al compás.

El contratiempo se trabaja proponiendo a los alumnos caminar y hacer palmas al mismo tiempo y luego caminar y cruzar las palmas en contratiempo. Si resulta muy difícil tomamos conciencia de que se deben realizar muchos ejercicios rítmicos para ejercitarlos. Una de las características de los números del *clown* es el sentido rítmico, la comicidad está sostenida en gran parte por un ritmo alegre.

Los espectáculos de *clown* tienen una escena de música, por ello los intérpretes se dedican a estudiar un pequeño instrumento como puede ser un piccolo acordeón, también llamado verdulera, el ukelele o el cuatro, también puede ser un instrumento de viento, trompeta etc. Esa característica del *clown* lo vincula con los trovadores medievales o también con los juglares que desde el Medioevo cantaban y bailaban ante el público para animaciones de festejos populares y reales. Desde la música el *clown* se acerca al momento poético en su espectáculo, se corre del grotesco personaje y se muestra en una atmósfera sentimental.

Ejercitar la composición a partir de los signos musicales no le resultará ajeno a sus intereses de construcción del personaje *clown*, es necesario que tenga la habilidad de expresarse en este lenguaje de alguna forma cantando o tocando algún instrumento musical. Los resultados son elocuentes cuando el personaje *clown* comienza a divertirse con los signos de escritura musical. Recuerdo un grupo que diseñó con un perchero un pentagrama, atravesando de lado a lado cinco líneas de elásticos, paralelos, sugiriendo las cinco líneas del pentagrama, y colocando una gran clave de sol realizada en cartulina en el extremo izquierdo, definiendo así un miniescenario dentro del escenario general y desarrollando un

juego de improvisación musical entre cuatro personajes, los *clowns* representaban figuras musicales (blanca, redonda, negra, corchea). La estructura del perchero representaba un compás musical. Cuando el perchero se desplazaba hacia la derecha, convinieron en considerar que se trataba del siguiente compás. Cuando entraba el personaje que representaba el silencio de redonda todos los demás se caían al suelo por fuera del marco de referencia del perchero es decir sus sonidos salían del compás, por efecto del signo de silencio.

De esta manera, jugando con entusiasmo, descubrieron actitudes grupales muy originales, iban encontrando formas que tenían para ellos el sentido de representar un tresillo de corcheas, diferentes compases, con distintas estructuras rítmicas. Realizaban carreras de largada desde un supuesto *back stage*, para entrar en el pentagrama, es decir en el marco del perchero, en donde cada *clown* corría con el valor de una figura diferente (redonda, blanca, negras, corcheas) le daban la connotación de un valor de compás por ejemplo 6/8, salían en ritmo y debían llegar al unísono, respetando cada cual el valor del tiempo de su figura en el compás, es decir estaban en el compás de 6/8 cada cual con su valor (la redonda vale cuatro negras, dos blancas igual a una redonda, cuatro corcheas equivalen a dos negras, etc.).

El intérprete de *clown* debe aplicar su conocimiento artístico musical a la creación de escenas y correrse de la convención de lo esperable.

Muchas veces el humor surge de la dificultad en el ejercicio. El grupo de alumnos que seguía estudios de comedia musical, encontró una diversión en el ejercicio que les permitió llegar a realizar una escena grupal de payasos muy valorada por su originalidad. Sus acciones al igual que la conexión grupal daban como resultado una payasada, pero en ningún momento fue una premisa a priori, sino que la descubrieron en el mismo proceso de encontrar las ideas dentro de la propuesta musical, de trabajar con los signos de escritura del lenguaje musical.

La realización de obra es parte de la propuesta emancipadora, tiene que ver con el incentivo a realizar una composición y exponerla con rigor profesional o de oficio. No hace falta que transcurran años para que el artista produzca su obra, pero sí le llevará un tiempo internalizar esa mirada externa del maestro para luego cuestionarla y emanciparse. El camino de la emancipación significa que desde el primer momento el maestro da la posibilidad al alumno para que descubra por sus propios medios asociando conocimientos adquiridos, y vinculándolos entre lo conocido y lo desconocido.

Cuando me encuentro delante de los estudiantes universitarios de carreras de arte y esperan un formato clásico académico resulta un verdadero desconcierto ofrecerles una pista de juego y no pueden resistirse a tomar iniciativas. Poco a poco se irán dando cuenta, y es mi tarea hacerlo notar, que en cada uno de los ingenios

juegos que realizamos existe un principio artístico necesario para la búsqueda de la expresión del *clown*.

Los ejercicios de juegos de persecución, deben ser de los primeros a realizarse en un grupo que no se conoce. Para ello se corre a los alumnos del espacio de seriedad y como si fueran deportistas se intenta que entren en una dinámica de pensar con el cuerpo. Se le irán agregando consignas, como el stop o la proyección, los cambios de sentido, etc, múltiples consignas mientras ellos corren y se entregan a las consignas menos racionales pero sin embargo son estos ejercicios los que preparan al intérprete para que luego, en las consignas de improvisación de mayor exigencia escénica, estén mejor predisuestos.

Los juegos deben durar tanto tiempo como sea necesario hasta conseguir que el grupo se integre, se encuentren cómodos, y se aleje de su preconcepción del estudio. O sea que estudiar *clown* se convierte en un extraño formato serio que se aborda a partir del juego. Este propósito implica en términos más técnicos una metodología de ensayo y error es decir un criterio de laboratorio e investigación más que de asimilación de formatos preestablecidos. Este sería el primer gran paso a dar y a conquistar en la relación de intercambio docente-alumnos.

Por supuesto que esta es una virtud en la carátula del estudio del *clown*, para quien el comportamiento físico y psicológico debe ofrecer una total desinhibición en la escena, un lenguaje donde el error debe ser verdadero en principio para poder rescatarlo y resignificarlo en la actitud del personaje.

Composición de un número

Las ejercitaciones deben llevar a los alumnos a emanciparse, deben entender las premisas de improvisación como disparadores de juegos artísticos. Posteriormente se enfocará la composición de un número teniendo en cuenta tres ejes de trabajo: el lenguaje, las circunstancias y el conflicto.

El lenguaje, como ya se dijo anteriormente, requiere de pequeñas ejercitaciones que lleven al alumno a encontrar su voz, la de su personaje, que no es la voz impostada del actor de teatro sino una voz diferente a la de su vida privada y una voz característica para su perfil de *clown*.

Una voz que, aun siendo impostada, resulte llamativa y singular, es decir podrá tener un ritmo particular, o un defecto de articulación (como el ceceoso, o el tartamudo) podrá ser anfiada, o desproporcionadamente enérgica, podrá tener características únicas, como podría ser hablar con una tonada propia de determinada región, o hablar cantando, o como los payadores, en verso, o hablar con refranes, es decir buscando dichos en la sabiduría popular.⁷³

A esta voz hay que enriquecerla también con las características expresivas del lenguaje, como las interjecciones y onomatopeyas, construyendo una identidad para cada cual. Y también como ya se ha dicho anteriormente los idiomas pueden darle una característica muy atractiva, como lo fue el Cocoliche, en el circo criollo. Podemos reconocer a nuestros cómicos nacionales por características de su lenguaje, como el “cheeee” de Marrone, o el “patapúfete” de Biondi, o el tartamudeo de Luis Sandrin, o la gran variedad de personajes cómicos de los monólogos de Niní Marshall, con su repertorio de nombres para sus personajes. Todos ellos de carácter popular, a quienes como dice Osvaldo Pellettieri⁷⁴ se les debe la riqueza de nuestro teatro rioplatense, con una cantidad de características en el juego del comediante que, podríamos decir hoy, el *clown* rioplatense puede reivindicar. El juego de atrás o el segundo plano, los piropos y las adivinanzas, el morcilleo y las mirada de complicidad al público integran la expresión del *clown* contemporáneo, y tienen su historia en las creaciones de los cómicos nacionales de los albores de nuestro teatro nacional.

Juego en segundo plano

Se realiza un ejercicio con dos *clowns*; convenimos en llamar plano mayor al plano escénico donde se ubicará un *clown*. Lo llamaremos A y convenimos en llamar plano menor al espacio donde se ubica el *clown* B, decididamente atrás de A y al fondo, cerca de las patas.

En el centro de la escena, *clown* A, en plano mayor, debe desarrollar una interpretación muy calificada, como una destreza de malabares o una escena de truco de magia, o un ventrílocuo o un cantante lírico, un recitado dramático, un poema, o una clase magistral de matemáticas, etc. El *clown* quiere desde su lugar central demostrarnos su talento, su conocimiento, su oficio, su profesión, su maestría. Por eso es indiscutible su plano principal, en tanto que el segundo entrará como por equivocación al fondo y al encontrarse en medio de la representación, decide quedarse para disfrutar del acto de *clown* A. Poco a poco B irá ganando mayor protagonismo en la medida en que hace comentarios mínimos a través de sus gestos y actitudes sobre lo que se desarrolla en el primer plano. Así, poco a poco, tendremos una desviación de la atención del primer plano al plano menor y por lo tanto dejará de ser menor, entonces el *clown* B podrá acercarse un poco más al centro del escenario, compartiendo de igual a igual el primer plano (plano de la luz) y salir de la sombra.

Este ejercicio de planos es fundamental para que el *clown* comprenda que no se conquista el primer plano por prepotencia o impunemente sino que debe

ser la mirada del público la que lo elige y desvía su atención hacia él, abandonando la narración del primer plano.

Los alumnos que pasan en dúo deben considerar que el primer plano tenga suficiente fortaleza profesional, cierta seriedad, por ejemplo un concierto de violín, entonces el segundo plano conquistará la atención del público solamente si tiene la sensibilidad necesaria como para desarticular la performance del plano mayor y ser bien recibido por la audiencia, debido a su capacidad de valorar a la vez que comentar y divertir en vez de molestar.

En alguna ponencia que ofrecí en el marco de los congresos de payamédicos, era acompañada de una payasa muy suelta para la improvisación, además de ser una amiga. Por lo cual era una especie de transgresión que encarábamos ambas: a mí misma y ella a mi discurso. La audiencia reía mucho con este tipo de payaconferencia, y pude realizar este formato durante dos o tres congresos más. Pero un día me pidieron que obviara la payasa porque querían oírme y se perdía mucho de lo dicho con el humor del segundo plano. Esta experiencia la comento para dar fe de la delicada comunicación con la que se debe abordar este formato.

Piropos y adivinanzas

Como ya lo he expuesto en otros trabajos, el personaje *clown* es errante, lleva toda su casa en una valija, o bolso, también debemos interpretar su condición de juglar o de nómada, es un sin tierra, sin más pertenencias que las que lleva consigo al escenario. Es rico, puede en cualquier momento armar y desplegar sus habilidades especiales para encantar a la audiencia ocasional. Y esta característica la mantiene en las escenas de pista. Siempre lo veremos entrar con un accesorio donde lleva sus enseres, podrá ser una valija o una carretilla, o el estuche de un violín, o una bicicleta preparada para su piruetas; estos elementos sugieren por sí mismos la idea de trayecto, de recorrido.

Como ya lo expuse en “La gracia en el *clown*” (2003),⁷⁵ veremos cómo ese personaje *clown* está minuciosamente estudiado y calculado para la construcción de un arquetipo.

Dentro de estas características debe también llevar un cuadernillo o libretita como si se tratara de un diario de viaje, en él puede apuntar refranes, adivinanzas y piropos de *clown*. Quiero decir que son muletillas para su performance, el *clown* se atreve a romper el discurso de ficción y abrirse a la realidad del público, acercarse a una espectadora y declararle su admiración con un piropo, o también puede en medio de una representación que se demora por algún motivo imprevisto, contarle una adivinanza al público mientras se resuelve

el problema, es decir que ese cuadernillo viene a ser un recurso práctico pero también característico de las libertades con las que el *clown* asume su labor de entretenedor.⁷⁶

Morcilleo

El *clown* generalmente sigue un boceto abierto, es decir, librado a la percepción de su audiencia; se encuentra con la autoridad para cambiar e improvisar, pero lo que se denominaba “morcilleo” en las interpretaciones de los cómicos rioplatenses de la primera mitad del siglo XX era la libertad con que ellos se salían de la letra (libreto) arbitrariamente, dejando la obra en suspenso, es decir una suerte de distanciamiento entre el personaje y el actor que interpreta el personaje.

Sin premeditación esta libertad propia de los cómicos nacionales sensible a la temperatura del público, pasó a estar desvalorizada por las nuevas tendencias modernas del arte escénico y las escuelas de arte dramático. No es mi propósito ahondar en este trabajo acerca de dicha transformación, pero sí puedo decir que el payaso sabe hacer del morcilleo una verdadera estrategia de dominio escénico. En una escena con diálogos preparados, el *clown* podrá y querrá encontrar la oportunidad para realizar algún comentario fuera del diálogo, lo que aportará al juego entre ambos una picardía y a la vez un efecto cómico propio de los improvisadores de la *commedia dell'arte*, un acto que busca quebrar, en el momento justo, la trama de ficción y hablar con el público, conocedor de su oficio, no resigna la posibilidad de improvisar en algún momento para mantener la frescura y el carácter artesanal de su lenguaje.

El morcilleo puede molestar al autor y al director pero el *clown* es él mismo personaje y autor, es el creador de sus escenas y bocetos de obras y también el director de sus números, tiene el privilegio de poder hacerlo sin estar alterando ningún código; en el caso de ser una escena de dos o más integrantes, el morcilleo nunca será mal visto, porque siempre el intérprete de *clown* sabrá moderar su impulso expresivo y su imaginación para que no se desbarranque la escena pautada, la consideración que tiene hacia el público es también la que tiene por su compañero, aunque aparentemente se lleven de palizas al finalizar cada escena.

Por lo tanto rellenar con textos cuando no se acuerda la letra o abrirse del diálogo prefijado en pos de una mayor elocuencia y con la chispa propia del gesto exitoso, de un *clown* avezado, es un sistema de herramientas teatrales que conforman su oficio.

Mirada a público

En la cultura antigua, grecorromana, las celebraciones y festivales de tragedias contaban con la expresión de unos personajes a los que llamamos bobos y caricatos; ellos se paseaban entre el público para distraer y entretener a la audiencia. Por lo tanto ese cómico suelto que no tiene espacio propio, como dice Daniel Finzi Pasca, que habita en el proscenio, es el *clown* que nos ocupa. No es el payaso de lentejuelas y bonete, de traje de lamé con pantalones de luces y gola ni tampoco el maestro de ceremonias. Es el heredero de los bobos y caricatos, que también estuvieron presentes en las celebraciones paganas durante el Medioevo, hasta integrarse en la *commedia dell'arte* como sucede con Arlequino o cualquiera de los primeros *zannis* del género, a quienes se les atribuye parte de esta tradicional manera de jugar y entretener al público. Así también se le atribuye al surgimiento de los payasos de finales del siglo XIX la herencia del gran actor José Grimaldi, reconocido por su recreación del personaje Arlequino, y se destaca la influencia del actor londinense Garrick en la concepción del comediante y el payaso.

Por lo tanto ya podemos entender cómo el gesto cómico va ganando un espacio arriba del escenario y no tan solo entre el público o en la puerta del circo. Entonces comenzaremos el análisis acerca del tradicional concepto de la “cuarta pared” y le opondremos la mirada a público como una estrategia propia del género folletinesco de vodevil en el cual muchos artistas lograron ganarse la vida como *clowns*.

El método de Stanislavski y su convención de la existencia de una “cuarta pared” es necesaria para crear el clima intimista y virtual de un teatro literario que significaba una revolución para el estilo melodramático y exagerado de su época. Pero contemporáneo a él no debemos olvidarnos de V. Meyerhold, quien le respondió de manera muy clara que no estaba de acuerdo con trabajar considerando al público como un *voyeur* que espía por el ojo de la cerradura sino que el teatro era también el público, al igual que sus actores, por lo cual rechazaba imaginar una cuarta pared entre el espectador y el escenario, y cuestionaba el principio de ignorar al público, cuando es para ellos para quienes se está trabajando. Es decir, el criterio de Meyerhold sostiene, con fuertes principios modernos, dentro de la vanguardia del teatro ruso de principios de siglo XX, una actitud frontal, directa en la comunicación del actor, y este principio reafirma la particularidad del *clown*, es decir el *clown* sube a la escena para el público.

Cito esta confrontación en la escena teatral rusa de la época, para aceptar la posibilidad de dos maneras de ver y comprender la mirada a público. A mi entender el *clown* debe sostenerse entre las dos posiciones. Habrá ejercitaciones en las cuales les solicito a los alumnos que no miren al público, que se trata de una búsqueda interior y por lo tanto la construcción debe estar entre cuatro paredes

olvidándose de nuestra mirada como espectadores. Y habrá otras escenas en las cuales el *clown* no alcanza los resultados esperados porque no se comunica directamente, frontalmente, mirando al público. El *clown* necesita comprender las dos posiciones y hacer uso de ellas, la sensibilidad de determinadas escenas no pueden bajo ningún concepto romperse mirando al público, porque quiebra el clima de ensueño que está instalando, pero la mirada a público es la más popular de las formas de hacer teatro es decir considerar al pueblo que consume lo que el actor le brinda.

Un payaso que ignora que está en la escena para el otro, para que el público se divierta con sus actos y lo adoren estará negando el principio del humor. El festejo y el sacrificio en el festín. Es gesto de sacrificio del *clown* en el sentido de la negación de su personalidad en sí misma, aparecer como una criatura grotesca para el festejo. Ese acercamiento pretende recibir la recompensa del amor del otro. El payaso no se sacará la máscara para saludar, seguirá en el misterio, lo recordamos por su nombre de personaje y difícilmente lo reconocemos en la vida real. Ha realizado una transformación perdurable mientras su audiencia lo requiera y lo acepte. El calor de los aplausos y las risas lo alimentan como una caricia en el alma. Vuelvo a citar a Finzi Pasca y su *Teatro de la caricia*. Es que el *clown* debe tener una característica especial que es la ternura, no puede hablarse a los niños con violencia, por lo tanto ponderará ese modo de comunicarse para todo el público considerando que siempre puede haber algún niño que necesite de esa forma cercana de expresarse. Muchos son los que dicen “cuando era niño les tenía miedo a los payasos”. Y es de esperar que esto haya cambiado en algo desde la metodología artística del estudio y prácticas del género *clown*.

Existe la tendencia al menos en Argentina a ampliar el campo de expresión del *clown* al universo de los adultos y realizar toda clase de experimentaciones con la nariz roja. El error está en no crecer en profundidad dentro de las fronteras de la misma carátula, es decir avanzar teniendo siempre como parámetros que el espectáculo de un *clown* deba ser apto para todo público y esto implica que se considere a los niños antes a que a los adultos. Hay que encontrar un estilo que no aburra ni a unos ni a otros, un contenido que sea atractivo para todos y recordar la infancia de los adultos en el espacio teatral. El espectáculo de *clown* es apto para todo público y esto quiere decir que a todos les resulta igualmente atractivo y divertido.

Mucho tiene que ver en esta búsqueda la manera en que habla, si es que el *clown* habla. La voz del *clown*,⁷⁷ el sonido de su voz hará que sea más o menos aceptado por los niños, la voz con la que hablamos tiene características heredadas y adquiridas, también un componente original, observemos cómo con el paso del tiempo nuestras voces envejecen, así como fueron dulces e infantiles cuando

niños. El personaje deberá meditar acerca de cuál será la mejor manera de hablar en la escena para que ese sonido no resulte agresivo, para que todo lo que diga invite a la confianza y no a la distancia, existen ejemplos en nuestro medio del éxito con el que determinados payasos convocan a la audiencia infantil. Si prestamos atención veremos que tienen el don de la voz, una sonoridad mucho más cercana a los niños, parecida a la de ellos, a las maneras propias de hablar en la infancia, más que al estilo de lenguaje de adultos.

Las producciones más exitosas de películas infantiles de dibujos animados, eligen cuidadosamente la voz de sus personajes. Muchas veces son convocados artistas de renombre, pero solo su voz es lo que cuenta para animar la película, y la correspondencia entre el diseño del personaje y la manera de hablar del actor o actriz que dobla tienen que reunir condiciones de afinidad, una coincidencia entre la serie animada y la voz de su intérprete que podrá implicar el éxito o fracaso del proyecto.

Composición

Pocas veces hemos trabajado en la composición pero han sido muy fructíferas esas pocas oportunidades, concluyendo en el emprendimiento artístico de coordinar los números de un taller, en un hecho espectacular, desarrollando cada trabajo para que integre una puesta en escena como ha sido el espectáculo *Qué clase de clown*, o *Graffiti*, que surgieron: el primero, de un taller de *clown-composición*, y el segundo, de un proyecto de extensión de cátedra.⁷⁸

Los tres ejes del trabajo para la composición serán el lenguaje, las circunstancias y el conflicto del personaje, abordados con el uso de máscaras y ejercicios físicos. Se profundizará en un núcleo expresivo del intérprete como disparador de la construcción de su personaje conservando sus características más destacadas.

Para que el personaje se desarrolle debe indagar en diversas escenas improvisadas en el marco de un taller o laboratorio. Es decir el público mismo del taller ayudará a construir sus escenas con mayor eficacia debido a que el humor del personaje necesita del público.

Lenguaje

Sobre el lenguaje ya me he expresado anteriormente, pero podríamos agregar en este caso especialmente la posibilidad que tiene el *clown* de crear escenas teatrales o adaptarlas, es decir realizar parodias de escenas clásicas. Como si se tratara de un actor que quiere ser el gran intérprete del teatro pero su condición de *clown* hace que todo lo que él diga o interprete se convierta en un

hecho cómico. Se les sugieren fragmentos de textos literarios, y se les propone adaptarlos para la realización de la escena en la cual interpretarán todos los personajes; esta indicación es propia de las microescenas del varieté o del show cómico.

Las circunstancias

Se les propone a los alumnos imaginar una situación que se desarrolle en un espacio figurado, como si se tratara de una película, pero sin recursos de producción. Se trata de una ejercitación de imaginación espacial y de expresión con su cuerpo, y con el movimiento. El *clown* debe crear las imágenes en su imaginario, sus acciones internas son parecidas a una experiencia onírica. El público valorará esa actuación y podrá divertirse muchísimo, dado que no hay nada dicho expresamente sino sugerido y el público entonces participará en la construcción del hecho. La situación de apremio en la que se encuentra el *clown* es absolutamente ficticia. No hay ningún indicio material para la escena, el *clown* debe aprender y confiar que en esa austeridad reside gran parte de su habilidad. Todas las imágenes que acudan a su mente durante la improvisación podrán expresarlas. Con su cuerpo, sus muecas, su mímica, su voz, irá improvisando una escena que no tiene argumento previo, sin embargo naturalmente el argumento aparecerá. Referente de este tipo de lenguaje es el de Buster Keaton, es decir el hombre y sus circunstancias fácticas, las más inverosímiles escenas de peligro y desesperación en las cuales el personaje está atrapado.

Se les sugiere que imaginen:

- que se encuentran en un andamio colgados del frente de un edificio,
- que se encuentran en medio de una corrida de toros, o de las fiestas de San Fermín,
- en medio de la cancha de un partido de fútbol,
- en la cima de una montaña,
- en una balsa, en un río que desembocará en una caída,
- en un subte hora pico,
- en un médano solitario,
- en una pista de sky,
- en una pista de hielo.

El conflicto

El conflicto –los teatristas lo sabemos bien– es el núcleo de la acción teatral, sin conflicto la escena no crece, no deviene en otra; el conflicto es el motor de la

acción dramática por lo cual se suceden las acciones que construyen el relato escénico.

Descubrir cuál es el conflicto en la escena del *clown* es menos evidente. El conflicto genera drama y entonces ¿cómo se resuelve esta contradicción? ¿Dónde está el conflicto para comenzar a actuar, dónde se encuentra el motor de la primera acción para la creación del personaje *clown*?

A mi entender el intérprete lleva el conflicto dentro de sí mismo, es una angustia por superarse y por lograr hacer reír a su público. De ahí la posibilidad de ser un artista solista emplazado en el lenguaje teatral. Una lectura posible es que el intérprete se deja llevar por los juegos que caracterizan su lenguaje de *clown* y construye las escenas por intuición. No necesariamente debe apelar a un conflicto interno para ponerse en acción creativa. Ya es propio de su temperamento inquieto el deseo de hacer escenas divertidas para el público. La elección del relato es singular, el *clown* debe descubrir qué quiere contar y no necesariamente esa idea excelente para uno, resulte apropiada para otro. De ahí que sea poco frecuente encontrar compañías de *clowns*. A diferencia con el actor formado, este puede socializar con su temperamento y construir en equipo un proyecto teatral, cualquiera sea el personaje que deba interpretar, basta con ponerse de acuerdo y ya se comienza a trabajar para lograrlo, por medio de reuniones de mesa, ensayos con texto o de creación colectiva la obra deseada.

Para el *clown* el abordaje es un tanto pirandelliano, es decir están los personajes, pero no está la obra, ¿qué hacer?

Sabemos de la existencia de grupos de *clowns*, casi como familias que permanecen toda su vida realizando espectáculos juntos, y también tríos y dúos de *clown*. Es un estilo de interpretación que requiere de mucha coincidencia entre pares para conseguir una escena o espectáculo cómico. A mi modo de ver el cómico conoce muy bien su conflicto de base y desde allí articula su expresión.

Si el trabajo es a dúo, no buscarán la escena pensando en el conflicto en términos dramáticos sino en una dificultad explícita en su relato.

Ejemplo:

Dos compañeros se encuentran sin la llave de la casa para entrar al departamento. Y deciden varias estrategias para lograrlo, desde pasar por arriba de la cornisa, subir con una escalera y entrar por la ventana al patio, empujar la puerta, a los golpes, o sentarse a esperar que pase alguien. Después de muchos intentos fallidos, se sientan lamentándose y ya cansados de echarse las culpas mutuamente por descuidados, y haber perdido la llave la noche de la función, uno encuentra la llave en la suela de su zapato, donde la escondió para mayor seguridad.

En este ejemplo vemos cómo el conflicto dispara las acciones físicas y también de confrontación entre ambos amigos, pero no se ahonda en lo

psicológico sino que viene a quedar de manifiesto en la resolución final. El *clown* no requiere de demasiados pensamientos profundos o psicológicos para comenzar a jugar una escena, porque cada cual es de determinada manera, una dupla con características opuestas, cada cual como un arquetipo. Serán recurrentes el obsesivo y el olvidadizo; lo más parecido a un arquetipo es –como ya se ha dicho– el personaje de historietas.

Las pautas que caracterizan las escenas de *clown*, tiene que ver con cierta resignación del personaje a la circunstancia en la que se encuentra. Tiene problemas y querrá mostrarse ante el público en su embrollo. Pero principalmente el género del *clown*, por su brevedad y también por su liviandad, no busca ahondar en la problemática profunda del ser humano como sí lo hace el buen teatro, sino que asume un destino y desde ahí canta su canción. Podríamos verlo como un juglar de su propia historia.

Por eso no se apela al conflicto, porque entraría en el drama, calidad expresiva de la que debe esforzarse por apartarse para continuar con su intención de ser payaso, de ser el hazmerreír. La elocuencia de su humor, apelará a los contrastes, a las sorpresas, a la incongruencia entre lo que se espera y lo que sucede. Frente a un conflicto el payaso debe elegir mirar desde otro ángulo la situación.

El motor de acción para comenzar a crear una escena cómica entre dos *clowns* puede ser la dificultad de la comunicación entre ambos (diferencia de idiomas, o estilos del lenguaje, o la característica de un *clown* que habla solamente con silbidos, o uno de los dos que solo se expresa por medio de refranes, etc.; cualquier acción que emprendan estará atravesada por esa dificultad, lo que retardará la acción, las decisiones y potenciará la energía de ambos por comunicarse.⁷⁹

El comportamiento. Ejercicios “como si”.

Se ejercitan distintos ritmos de comportamiento en situaciones varias, entonces proponemos al estudiante diferentes consignas para que actúe “como si”.

“Como si” fuera un perro ladrando delante del cerco. Mantiene la actitud, el movimiento, las idas y vueltas, el nerviosismo, pero luego le quita el ladrido.

Se le propone que improvise una escena en la cual se enfurece, pero deberá reaccionar igual que en el ejercicio anterior, tendrá un comportamiento que surge de su memoria corporal y afectiva de la escena de pantomima anterior. El personaje se enfurecerá delante de la puerta de una entidad bancaria que se quedó con su dinero. La escena resultará ciertamente cómica para el espectador pero el intérprete, al improvisar intuitivamente, va a conjugar su sentido de realidad y

teatralidad y pronto surgirá una escena tragicómica. Comenzará a decir espontáneamente verdades frente a ese conflicto conocido, pero no desde el drama que lo colocaría en un discurso serio. En esta clase de ejercitaciones el intérprete transita una línea de expresión parecida a la de las historietas, será gracioso y sugestivo a la vez.

“Como si” fuera la atmósfera de una plaza, por la noche, con viento y sonidos de engranajes de las demás hamacas que se columpian solas con el viento. El intérprete deberá dejarse llevar por las imágenes de la plaza y realizar con su cuerpo los diferentes movimientos que imagina, como también el suspenso que se crea en ese relato.

A continuación se le pide que elija una circunstancia en la cual el personaje puede comportarse de la misma manera que desarrolló en el ejercicio anterior, es decir imitando los movimientos pausas y actitudes. Se observará una mayor creatividad espacial y variación de actitudes en el tema, lo que hará al lenguaje del *clown* más atractivo y menos dramático.

NOTAS

32. R. Castagnino, *Historia del teatro nacional*.
33. Creación del Conservatorio Nacional de Música y Artes Dramáticas.
34. *El niño argentino*, de M. Kartun, con Oskey Guzmán y Mike Amigorena.
35. Edgard Cevallos, *Libro de oro de los payasos*, Escenología, México, 1999.
36. Desde hace años Piñón Fijo, payaso cordobés, mantiene el mismo diseño, vestuario, su colorido y su máscara, en todos sus espectáculos. Lo conocemos así, desde su personaje de ficción. No podríamos reconocerlo sin su vestimenta de Piñón Fijo.
37. “Un día de pesca”, ejercicio de dificultad con los objetos.
38. El tapete, en *El libro de oro de los payasos*, Escenología, México, 1999.
39. Ver boceto “La piedra”, parte tres. C. Moreira.
40. “La cita”, ver boceto, parte tres. C. Moreira.
41. *Libro de oro de los payasos*, E. Ceballos, Escenología, México, 1999.
42. Ver “Ensayo de ópera”, parte tres. C. Moreira.
43. Los tres chiflados, grupo de payasos que se destacó en el cine por sus golpizas cómicas o *slapsticks*.
44. La mueca de actores nacionales, Marrone, Pepe Biondi, entre otros, caracterizaba la expresión en determinadas situaciones dramáticas de sus personajes.
45. Charles Chaplin, *El pibe, El circo, La quimera del oro*.
46. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia, España, 1999.
47. Dimitri, *clown*, mimo, director de teatro, maestro, músico, acróbata, emplea solamente un silbido en sus espectáculos unipersonales.
48. Johann Heinrich Pestalozzi. Cursó estudios en la universidad de la ciudad en 1775. Influenciado por los trabajos del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau abre una escuela para niños pobres cerca de Zurich; a los cinco años deja el proyecto por falta de fondos. Fue autor de los libros, *Las horas de la tarde de un ermitaño* (1781), observaciones aforísticas sobre educación y *Leonardo y Gertrudis* (4 volúmenes, 1781-1785), novela didáctica donde expone teorías sobre la reforma social a través de la educación.
49. Molière, *El burgués gentilhomme*, acto primero, con Monsieur Jourdain y el profesor de filosofía. Monsieur Jourdain le pregunta a su profesor si debe escribir: “Bella marquesa vuestros hermosos ojos me hacen morir de amor” o debe escribir: “Vuestros hermosos ojos de amor me hacen morir” o debe decir... etc.
50. Ver parte tres, monólogo “La carta de amor”. C. Moreira.
51. “Diálogo absurdo”. Parte tres. C. Moreira.
52. Instrumentos para banda rítmica: tonete, flauta dulce, toc-toc, caja, pandereta, chi-chin, maracas, cascabeles, castañuelas, bombo, caja de parche, redoblante, bongó, campanitas, etc. pueden incluirse instrumentos de cuerda, violín, guitarra, y teclados, acordeón, piano.
53. Ver parte tres, “Ensayo de ópera”. C. Moreira.
54. Ver diálogo escena elemental, “Esperando el tren”, parte tres. C. Moreira.
55. Jorge Dubatti, *Así se mira el teatro hoy*, Beas, ed. J Dubatti, Buenos Aires, 1994.

56. *Libro de oro de los payasos*, Edgard Cevallos, ver parte tres.
57. Cirque d'Hiver, *Fenomenal*, de la familia Bouglione, estrenado en París, octubre 2013.
58. La *commedia dell'arte*, género teatral popular que se caracteriza por el empleo de máscaras, la participación de la mujer y la diversidad de lenguajes y personajes de distinto oficio, surge en Italia durante el siglo XVI y se extiende por Francia, Alemania y España hasta principios del siglo XVIII.
59. *Aria da capo*, de Edna St. Vincent Millay, puesta en escena y dirección de Cristina Moreira, estrenada en 1999, Teatro Nacional Cervantes.
60. "Carta de amor", de Karl Valentin, Adelphi Edizioni, Milán, 1980.
61. Bertolt Brecht, Karl Valentin en *Tingel Tangel*, Adelphi Edizioni, Milán, 1980.
62. *La voz del clown, Cóctel de letras*, Cristina Moreira, O. Pellettieri ed., Galerna, 2008.
63. Inés Bordelois, *La palabra amenazada*, Libros del zorzal, Buenos Aires, 2003.
64. *Diccionario de Teatro*, P. Pavis, Paidós, 1984. Escena: el término "escena" al igual que "theatron", a través de la historia experimenta una constante modificación de sentido: la decoración, luego la zona de representación, más tarde el lugar de la acción, el segmento temporal en el acto y finalmente el sentido metafórico de acontecimiento violento (hacerle una escena a alguien).
65. "El clown frente a la autoridad" en *Las múltiples caras del actor*. C. Moreira., Ed. INTeatro
66. parte tres, "La carta de amor". C. Moreira.
67. parte tres: "En la enfermería", C. Moreira.
68. Escena de *clown* en espectáculo de Cirque du Soliel, *Alegría, clown* David Shiner.
69. Cirque d'Hiver, *Fenomenal*, de la familia Bouglione, *clown* Fumagali.
70. Cirque d'Hiver. Familia Bouglione, *clown* de espectáculo *Prestige*.
71. Monólogos, Karl Valentin. Adelphi Edizioni, Milán, 1980.
72. Método Dalcroze.
73. parte tres. *La voz del aire*, C. Moreira.
74. Osvaldo Pellettieri, *De Totó al actor nacional*.
75. "La gracia en el *clown*", ponencia en GETEA, coordinador O. Pelletieri, Galerna. Ver apéndice.
76. "La gracia en el *clown*", cit.
77. *La voz del clown, Cóctel de letras*. Ver apéndice.
78. *Graffiti*, Proyecto de extensión de cátedra del DAM, IUNA, estrenado en marzo de 2008, C. C. Adán Buenos Aires. *Qué clase de clown*, estrenado en C. C. Adán Buenos Aires y en el Festival de Clown del TNC, 2009.
79. Ver parte tres. Ensayo de orquesta. C. Moreira. Adán Buenos Aires.

escenas breves de *clown*
parte 3

Diálogo absurdo

Mepierdo y Sucumbo están saltando a la soga en una terraza abierta en algún lugar desértico. Proyección de multimedia como fondo escena. Sucumbo, se detiene cada tres saltitos, y espera, mientras Mepierdo sigue constantemente. La cuarta vez que se detiene también se detiene Mepierdo. Ambos se miran.

MEPIERDO: ¿Sabes cuánta agua hace falta para apagar un incendio?

SUCUMBO: La que tengas (*Retoma la soga y salta al mismo ritmo, luego salta Mepierdo*).

MEPIERDO: (*Se detiene cada tres, sin decir nada, a la cuarta vez, le pregunta gritando*) ¡¡Yo no tengo agua!!

SUCUMBO: Yo tampoco. (*Se detiene. Mirando a lo lejos*) Debemos continuar con nuestro *training* o moriremos de sed.

MEPIERDO: Pero no tengo sed, ni siquiera sé quién soy...

SUCUMBO: ¡Ah! eso es algo muy serio, deberías averiguarlo antes de morir.

MEPIERDO: Para qué, si al morirme ya no me voy a preocupar.

SUCUMBO: Quién sabe, tal vez sí.

MEMPIERDO: Saltaré para olvidarme.

SÚCUBO: Salta más fuerte, que no te escucho.

MEPIERDO: Pero no deberías oírme, porque estoy diciendo cosas muy feas, que te pueden impresionar.

SUCUMBO: (*Se pone a saltar*) Desde luego, no voy a escucharte más, pero me gustaría llegar temprano.

MEPIERDO: (*Se detiene*). ¿Adónde llegaremos?

SUCUMBO: Al principio.

MEPIERDO: (*Se detiene, lo mira*). Sigue, sigue sin parar que quiero ver dónde está el principio.

- SUCUMBO: Pero a vos no te va a servir de nada, cada uno tiene su principio y su fin, vos tenés que buscar el tuyo.
- MEPIERDO: *(Vuelve a saltar)*. De acuerdo, iré más rápido a ver si te alcanzo.
- Sucumbo acelera el salto hasta soltar la soga de una mano y comenzar a correr por todas partes revoleando la soga.*
- (Mientras sigue saltando cada vez más rápido)* Espérame, espérame que ya llego, no me abandones.
- SUCUMBO: Te dije que no iba a ser te útil, yo estoy en libertad y voy a partir, tal vez nos volvamos a ver. *(Sale de la escena corriendo)*.
- MEPIERDO: No. Espérame *(Saltando aún más rápido)* espérame, espérame. *(Suelta la soga arrojándola lejos de sí, quedándose quieto en el lugar)*. ¿Y ahora? ... ¿Qué voy a hacer?... ¿Qué será de mí? *(Permanece estático mirando a su amigo que se va)*. Sucumbo, Sucumbo no te vayas... *(Se sienta con las piernas juntas, flexionadas, rodillas hacia arriba, los brazos abrazando sus piernas, respira hondo dos veces y suspira)*. Bueno, ya va a pasar esto también y me iré como los demás, después de todo ya estoy un poco cansado.

Esperando el tren

En una estación de tren perdida en la provincia de Buenos Aires. La escena comienza a la mañana bien temprano, se escuchan los pájaros y algún gallo. Durante el transcurso de la escena se marcará el paso del día hasta hacerse de noche.

Clown A está sentado en el banco contra la pared de la estación, al lado derecho de la puerta de acceso al andén. Mira hacia la izquierda, luego a la derecha, se quita el gorro toma un sándwich de adentro de su sombrero, se coloca el sombrero y comienza a abrir el paquete que envuelve su comida y come, todo muy lentamente. Como si se tratara de una danza, sus acciones marcan algunos acentos y pausa premeditadas.

Clown B entra apresurado por la puerta del medio, casi corriendo, se detiene en el andén mira a lo lejos hacia la derecha, se estira para ver mejor, se quita los lentes, los limpia nervioso y se los vuelve a colocar y vuelve a estirarse para mirar a lo lejos la llegada del tren.

Clown A lo observa mientras come su sándwich con calma hasta finalizarlo. Luego se levanta y se acerca al andén lentamente y mira en la misma dirección que el otro.

Clown B comienza a caminar rápidamente de un lado al otro del andén,

Clown A regresa a su banco y se cruza con Clown B. Se miran.

CLOWN B: ¿No sabe lo que pasó?

CLOWN A: No... pero puedo imaginármelo.

CLOWN B: ¡Estoy tan apurado! Debería haberme ido a pie.

CLOWN A: Todavía está a tiempo.

CLOWN B: También es muy probable que ahora llegue el tren, ya se atrasó bastante, si no viene quiere decir que pasó algo... ¿no?

CLOWN A: No... solo es cuestión de tener paciencia.

Clown B se sienta a su lado; nervioso y ágilmente salta y se sienta en el respaldo. Se miran.

¡Bueno, bueno, bueno!, ahora sí que va a pegar el sol del mediodía. Será mejor que no se agite.

CLOWN B: Ya no doy más, me cansé de esperar, tal vez pueda ir a buscarlo para allá (*Señalando con la mano hacia el otro lado*).

CLOWN A: Yo no lo intentaría, el sol pica a estas horas de la siesta. (*Se acomoda en el asiento y se tapa la cara con el sombrero en actitud de descanso profundo e inmediato*).

CLOWN B: (*Se queda asombrado y después de un tiempo se seca la frente con un pañuelo*). Voy a buscar a alguien que me diga por qué no viene.

CLOWN A: (*Desde abajo del sombrero, sin modificar su actitud*) Es inútil, ya todos se fueron.

CLOWN B: *(Salta hacia adelante y vuelve a caminar de un lado al otro del andén muy rápidamente)*. Es una barbaridad, no se puede confiar en el sistema, cuando tengo tiempo se me agota esperando. Saldré a la calle y alguien me podrá decir cuándo se interrumpió el servicio. *(Sale)*.

Clown A dormitando se acuesta en el banco como un bebé, dando vueltas de un lado al otro. Clown B vuelve apurado a mirar en el borde del andén, decide bajar y se pone a correr. Sale de la escena.

CLOWN A: *(Se despierta y va hacia el andén)*. ¡Eh, eh! ¿Qué hace? ¿Está loco? ¿No ve que lo pueden atropellar?

CLOWN B: Cómo me va a atropellar si no pasa nunca...

CLOWN A: Pero a veces pasa, y si yo fuera usted, volvería al andén, donde yo lo espero desde hace un año.

Clown B vuelve corriendo.

CLOWN B: ¡Desde hace un año que lo espera! ¿Por qué no me lo dijo?

CLOWN A: Para qué le voy a decir algo que ya se va a dar cuenta usted mismo.

CLOWN B: Entonces me voy a ir.

CLOWN A: No le aconsejo que lo haga, ya está cayendo la tarde y los lobos andan sueltos.

CLOWN B: *(Lentamente)* No tengo miedo a los lobos.

CLOWN A: Entonces váyase y no vuelva más, me está haciendo perder el tiempo.

CLOWN B: No, lo acompaño un rato. *(Camina en círculos lentamente)*.

Clown A lo sigue.

CLOWN A: Dígame amigo, ¿adónde quiere ir?

CLOWN B: Ya no me acuerdo, ya ha pasado tanto tiempo desde que llegué que me olvidé por completo.

CLOWN A: Siempre lo mismo. Así igualito me sucedió a mí. *(Se detiene mientras B continúa caminando a su alrededor)*. ¿Pero sabe una cosa? Después de todo me comí el sándwich que ni me acordaba que lo traía debajo del sombrero, y usted ¿no trajo nada para comer?

Clown B se detiene y buscando en el bolsillo de su pantalón saca una banana, la pela y se la come.

- CLOWN A: Ya verá cómo es todo más fácil ahora, con la panza llena.
- CLOWN B: *(Masticando)* Me iré por esa calle y buscaré alguna persona, voy a hacer dedo.
- CLOWN A: *(Riéndose)* Puede hacer todos los dedos juntos, nadie vendrá. Todos se fueron, se cansaron de esperar y mudaron sus casas al otro pueblo.
- CLOWN B: ¿Existe otro pueblo?, ya mismo me voy hacia allá ¿adónde es?
- CLOWN A: Siga la luz del sendero, la luz de la luna y va a llegar directo, clarito, clarito, a la posta de don Chango.
- CLOWN B: Qué buena idea *(Saltando de alegría se va)*. ¿Usted se queda?
- CLOWN A: Sí, ya es medianoche.
- CLOWN B: Hasta pronto, suerte.

Clown A vuelve a sentarse como al principio. Al rato canta el gallo, se levanta y repite la primera acción de la escena, todo vuelve a comenzar. Clown B apurado llega y mira en el borde del andén.

En la enfermería

En un consultorio de extracción de sangre, Clown A, paciente; Clown B, enfermera extraccionista.

- ENFERMERA: *(Camina con unos papeles en la mano y llama al paciente)* Domínguez...
- Clown A entra temblando de pies a la cabeza.*
- ¿Qué le pasa?
- CLOWN A: Es que me van a sacar la sangre.
- ENFERMERA: Claro, yo se lo voy a hacer.
- Clown A da media vuelta y se quiere ir.*
- Espere. ¿Por qué se va, no ve que soy una experta?

- CLOWN A: Por eso mismo, me voy porque es una experta.
- ENFERMERA: Y bueno, por eso no debe irse, deme su brazo.
- CLOWN A: De ningún modo, no puedo dárselo, tengo solo dos.
- ENFERMERA: Vamos no sea cobarde, siéntese y deje de temblar que esto es algo que hago todos los días.
- CLOWN A: ¿Todos los días extrae sangre del brazo de los demás?
- ENFERMERA: Sí señor.
- CLOWN A: ¿Y adónde se la lleva?
- ENFERMERA: Al laboratorio.
- CLOWN A: ¡Laboratorio! ¡Qué bueno! No sabía que mi sangre estaba invitada a ir al laboratorio.
- ENFERMERA: Ahí la analizaremos y le diremos qué es lo que tiene.
- CLOWN A: Yo tengo hambre, ¿me darán de comer después?
- ENFERMERA: No sea ridículo, esto es un hospital, no un restaurant.
- CLOWN A: Pero yo solo quiero comer y con eso me arreglo, tiemblo de hambre y me metieron acá para que le dé mi brazo y pensándolo bien, mejor me voy.
- Clown A intenta escaparse, la enfermera lo toma del hombro y lo vuelve a sentar, ClownA se queda quieto mirándola por un rato, sin pestañar, cuando le está por aplicar la aguja de extracción se pone a gritar.*
- ¡Ay, Ay, Ay, Ay, Ay!
- ENFERMERA: Pero si todavía ni lo pinché.
- CLOWN A: Bueno, de acuerdo, avíseme cuándo lo va a hacer. *(Pone cara de víctima).*
- ENFERMERA: No se mueva. Un pinchacito y ya está.
- CLOWN A: Sí, sí... un pinchinchacito y... ¡Ay, Ay, Ay, Ay, Ay!
- ENFERMERA: ¿Pero qué pasa ahora?
- CLOWN A: Tengo miedo. *(Mueca de susto).*
- ENFERMERA: Vamos, respire hondo y ya terminamos.
- CLOWN A: ¡Ay, que me duele! ¡Ay que me ahogo! ¡Ay que me pinchan y me desahogo! *(Se ríe).*

ENFERMERA: No sea tonto. Si quiere que cantemos, venga, cantaremos juntos.

El Clown ve la posibilidad de salir corriendo y comienza a cantar, haciendo ritmos cada vez más enérgicos y se pone a bailar por el cuarto, jugando con lo que encuentra. Ella lo sigue, tratando de sostener lo que él desordena, y con la jeringa en la mano bailan una rumba durante la cual, en el intento de persecución, la enfermera, de pronto, hace un movimiento en falso y se clava ella misma la aguja.

CLOWN A: ¡Guau, qué bueno no me dolió nada! ¿Tanto lío para esto?

ENFERMERA: *(Atenta a su brazo).* ¡¡Váyase de acá imbécil!!

CLOWN A: ¡Y ahora yo soy el imbécil! Dígame dónde me darán el reconstituyente. Después de todo, lo hice muy bien. *(Medio mutis).* ¡Todo lo que hay que hacer para comer!

Carta de amor

Vemos a la payasa Piruleta escribiendo una carta junto a la ventana.

“¡Ay! ¡qué dolor!... *(Suspira)* ¡Qué dolor doloroso! ¡Qué tremendo dolor siento, siento por ti...!”. Bueno esto ya está bien, si no se va a asustar, va a pensar que me duele la barriga... *(Suspirando)* “Te extraño tanto... *(Pausa)*. ¿Qué pasó, tu amistad es solo por un día?...” No, no, mejor lo digo así: “¡Solo por un día tu amistad es mía!”. Subrayando mía... o no *(Piensa y se pasea por la habitación)* mejor de esta manera...: “Amigo, vente a mi casa, te estaré esperando todos los días”. Punto final. Eso, así me gusta, tengo que ser determinante, porque si no, con todo lo que hay para hacer uno se marea un poco, la dejaré acá junto a la ventana. *(Dobla la carta y la deja abierta con una piedra encima para que no se vuele, luego abre la ventana).*

Soliloquio

La payasa Piruleta camina rápido con pasitos cortos y picaditos, como los niños cuando todavía no dominan la marcha y se prepara para ir a dormir, mira por la ventana al fondo. Va a su cama y se vuelve a levantar rápido para ir nuevamente a la ventana.

Por si no sabes leer te lo diré de viva voz, sé muy bien que a los amigos hay que hablarles mucho. Una vez me pareció oírte cantar en mi ventana y desde entonces salgo a la misma hora para que me cantes, pero ya no vuelves, ya no. ¿Sabes una cosa?, la música que tú haces es muy buena para mí y por eso te estoy esperando. *(Comienza a sacar cosas de debajo de la cama).*

Es una pena que no regreses, porque además de escribirte esta carta, te he preparado una cantidad de cosas ricas que me sobraron del almuerzo, pedacitos de miga de pan, y también un poco de tomate... bueno todas cosas que creo te gustan y no podés encontrarlas por ahí. Si volvieras podríamos hacerte una casita dentro de mi casita con una puertita para que salgas a volar cuando vos quieras; si te parece, dejaré la ventana abierta para que regreses, y aunque dormida te escucharé en sueño y sabré que viniste a saludarme nuevamente. Te dejo mis semillitas, miga de pan, cáscara de huevo, corazón de manzana, pedazo de tomate, y una cajita con agua fresca, una cajita más con agua para que te bañes. *(Buscando más cosas de su cuarto coloca un velador, una cartera, un abrigo, etc)*, y si mañana no has venido sabré disculparte. Ustedes, lo pájaros, tienen muchas cosas que hacer, además volando se te pasa el tiempo y tal vez no sepas ni dónde estoy, por eso te dejaré una luz encendida y no te preocupes por nada, venís y con un pío pío ya sabré que estás de nuevo en mi ventana. Cuando se es grande como yo, tenemos pocos amigos, a mí por ejemplo se me murieron todos, de golpe, pero no importa porque ahora te estoy esperando a ti, con el penacho rojo. Me gustaría que te guste pero te llevaré tiempo acostumbrarte y darte cuenta que no quiero nada malo, de ninguna manera, sino que seas mi amigo. *(Lee en*

voz alta el último pensamiento de la carta). Amigo, vente un día a mi casa, te estaré esperando todos los días.

Piruleta prepara toda la comida con esmero y al terminar de acomodar todo lo que encontró se acuesta en la oscuridad repite entredormida como una oración.

Amigo, vente un día a mi casa, te estaré esperando todos los días.

Desde la ventana surgen unas sombras de animales roedores, y se ve cómo andan por aquí y por allá mientras Payasa sueña, finalmente aparece la sombra gigante de un gato con los pelos de punta que se abalanza sobre los ratones, ruidos de todo tipo y aullidos despiertan a Payasa.

¡Ay! ¡qué bueno! ya volviste. *(Se levanta).* Qué hambre que tenés pajarito, mañana te tendré preparado un pedazo de queso y una torta, ¿qué te parece? Pero ya es tiempo que te quedes dentro, mirá *(Saca de abajo de su cama una jaulita blanca),* aquí te la dejo por si regresas, todavía dejaste algunas miguitas, y si te parece poco te pondré también este pedazo de torta que me trajeron y yo la guardé para vos.

Vuelvo a dormir más contenta ahora que sé que regresaste, pajarito mío, vete a seguir volando que yo tengo muchos sueños ahora. “Amigo mío, te estaré esperando todos los días vente un día a mi casa, amigo mío...”

Se acuesta.

Aparece la sombra de dos tipos que al ver la ventana abierta se meten y le roban todo lo que encuentran pisoteando la torta al salir huyendo por la ventana. Piruleta enciende la luz y al ver todo el lío, va a la ventana y ve la torta aplastada.

¡Oh, Dios mío! ¿Por qué te enojaste conmigo así, si te doy todo lo que tengo...? *(Mirando alrededor).* Te llevaste mi valija y mis cosas, ya no me queda nada en los bolsillos, ¿cómo voy a hacer? *(Llorando)* Cuando se murieron mis amigos pensé que acá encontraría lo que necesito, mirar por la ventana, ver los árboles y un buen día tener un amigo libre como vos, que vuele y volando se acerque a los

que están arriba... Ahora con todo este lío me culparán y me obligarán a ir a la escuela de turno completo, y no quiero turnos, ni escuela, quiero salir a caminar. *(Recuperándose del llanto va a la ventana)*. Bueno, de todas formas te espero, antes que sea de día, podés entrar cuando quieras. *(Piruleta se va caminando lentamente con pasitos cortos y vuelve a su cama con la cabeza baja. Se acuesta y cierra los ojos)*.

Se ve venir por la ventana volando un ave que se detiene un rato en ella, finalmente se acerca a la jaula y entra. Al entrar se cae un frasco y Piruleta despierta.

Sabía que vendrías, sabía que si te esperaba me ibas a escuchar en alguna parte por ahí arriba por donde andás, todavía no te preparé nada... bueno de todas formas habías comido bastante, ¿no? *(Mirando la jaula ve el pájaro blanco de copete rojo)*.

Ya no me importa nada de lo que pasó, te dejaré la puerta abierta y seré muy feliz de oírte cantar. Lo harás ¿verdad?... *(Se prepara para dormir cerca del pájaro llevándose la almohada junto a la ventana, toma la carta y la enrolla metiéndola entre los palitos de la jaula. Suspirando)*.

Sabía que vendrías...

Ensayo de orquesta

PERSONAJES

GIUSEPPE, primer violinista presumido

BARTOLO, amigo de Giuseppe, tartamudo

SR. DIRECTOR, austríaco, habla con acento

CARLOTA DE COVADONGA, cantante solista excéntrica, entra con un perro atado de una correa

GRUPO DE FIGURANTES

Escenario con tres accesos, dos laterales y uno al fondo centro. Registro sonoro de música, instrumentos musicales de cartaposta, sillas, podio para el director, atriles, batuta.

Por la calle llegan caminando juntos Giuseppe y Bartolo y se detienen a la entrada del teatro.

GIUSEPPE: Vete tú con mi violín y te sientas en la primera fila de la derecha donde están los otros violines. ¿Entendido?

BARTOLO: *(Con la cabeza asiente, y le habla con dificultad, tartamudeando)* ¿Y si me preguntan quién soy?

GIUSEPPE: Nadie se dará cuenta, toma mi violín, entras, te acomodas y esperas a que yo llegue, no puedo perderme esta oportunidad de verla pasar, justo hoy, se irá para siempre a no ser que la convenza de mi amor por ella. Mira *(Sacando un estuche de su bolsillo, le muestra una joya)*, le voy a pedir la mano.

BARTOLO: Car- car-car...

GIUSEPPE: No, no, no es caro, me lo gané en un sorteo.

BARTOLO: ¡Caray! *(Toma el estuche del violín por el revés)*.

GIUSEPPE: No, así no. *(Se lo da vueltas)*.

BARTOLO: ¿Si me pre, si me pre, si me pre-pre- preguntan quién soy?

GIUSEPPE: Nadie te preguntará, cada cual a lo suyo, tú te sientas y te preparas a tocar, toma te pongo mi bufanda y mi sombrero y nadie te reconocerá.

BARTOLO: S- S- S S S... Si comienza el ensayo ¿qué hago?

GIUSEPPE: No te preocupes, ese director siempre llega tarde, además estaré allí para entonces. Vete ya. *(Se va, rápido y contento, acomodándose la ropa y colocándose spray en la boca para su cita amorosa)*.

Vienen caminando todos a la vez los demás músicos que casi se llevan por delante a Bartolo y pasan de largo. Bartolo se queda mirando sin saber qué hacer con el estuche colgando de su mano derecha, solo, permanece mirando al público mientras se transforma la escena y a su alrededor desde el fondo entran todos los músicos con sus instrumentos y otros con sillas. Se arma el cuadro de orquesta y él se encuentra de pie en el mismo lugar parado en medio de la formación. Todos comienzan a acomodarse, sacan sus instrumentos de sus estuches y afinan. Bartolo intimidado por el sonido de los instrumentos mira todo de pie, con pavor, se sube a la silla esperando ver llegar a su amigo por el

fondo pero en vez del amigo llega el director por proscenio y lo encuentra a él parado arriba de la silla de espaldas a la dirección.

Sr Director golpea la batuta en el atril, una vez, dos veces, esperando la reacción de Bartolo para que se ubique

De pronto Bartolo se siente observado por todos y entonces al girar ve al director, se asusta y se cae sentado.

Sr. Director golpea la batuta para comenzar y Bartolo, apurado por sacar su violín, se enrienda con la bufanda en el arco y comienza a forcejear de tal manera que le revolea la bufanda en la cara a la cantante que acaba de entrar por el pasillo con su perro pequeñito.

Sr. Director comienza a perder la paciencia.

La cantante se enoja y al arrojar la bufanda sin mirar, le va a dar justo en el atril del director.

Sr. Director furioso sostiene las partituras para que no se le caigan todas al suelo, golpea nuevamente la batuta para dar comienzo al ensayo y Bartolo, desesperado de ver lo que estaba por suceder, toma el violín, arco y estuche y se va caminando por entre los músicos sin decir ni una sola palabra, con el sombrero hasta las orejas.

Sr. Director enojado da comienzo a la música con energía y acelera al máximo generando el desconcierto de los músicos, que hacen lo imposible por seguirlo, mientras Bartolo se mueve al ritmo feroz entre los demás que no hacen a tiempo para seguir el compás vertiginoso del conductor. Sr. Director exige a la cantante que vaya con brío mientras acelera al máximo la melodía. De pronto se detiene la música y todos se quedan en pausa.

SR.DIRECTOR: ¡Her Giuseppe! ¿Se puede saber qué es lo que está haciendo? ¡Ahora le toca a usted el solo en mi bemol!

BARTOLO: Mi-mi-mi ...

SR.DIRECTOR: ¡Mi bemol!

BARTOLO: Mi-mi -mi ...

SR.DIRECTOR: ¡Bemol!

BARTOLO: Mi amigo no llegó...

GIUSEPPE: *(Entra muy sonriente. Mirando a la cantante)* Aquí estoy para satisfacer a los más exigentes oídos de esta preciosa diva, Ña Carlota de Covadonga.

SR.DIRECTOR: ¡Váyase!, ahora no me sirve, pedazo de alcorcho me ha hecho perder la paciencia... ¡Recreo!

Todos salen rajando y alguno se enreda con la correa del perro que también quiere salir corriendo detrás, arrastrando a la diva.

CARLOTA DE COVADONGA:

A mí no me va a ver más el pelo, búsquese otra cantante que haga migas con este fanfarrón, con esta orquesta de payasos yo no canto. Ahaaaa *(Se va arrastrada por su perro)*.

GIUSEPPE: *(Mirando a su alrededor)* ¿Pero adónde van tan de prisa?, si aquí estoy hecho un demonio.

SR.DIRECTOR: ¡¡¡Renuncio!!!

BARTOLO: *(Se había quedado mirando todo desde el fondo, quietito)*. ¡Qué temperamento hay que tener para hacer música! *(Se acerca y le da el violín a Giuseppe)*.

GIUSEPPE: Ya lo ves, todos temen quedar en ridículo cuando yo aparezco. Es el track escénico.

BARTOLO: Me parece que te, que te, que te despidieron.

GIUSEPPE: No importa, mira, ella me ha dicho que sí. *(Toca en el violín una canción romántica)*.

Bartolo se tira en el podio del director, como si estuviera en una playa y se sienta embelesado a escucharlo siguiendo el compás con la punta del pie, luego toma la batuta y hace como que lo dirige. Finalmente se pone de pie y baila con la música de Giuseppe, salen ambos tocando y bailando como si nada hubiera ocurrido.

La piedra

Entra contento porque se ha ganado un premio, llega a la plaza donde se encontrará con su amigo, trae un paquete enorme que le tapa la visión, de lo grande que es.

Con dificultad, porque no puede ver muy bien, asomando su cabeza de un lado y otro del paquete, gira como los perros alrededor del mismo sitio para ver dónde puede dejar el paquete y encontrar un banco para sentarse a esperar a su amigo.

Cuando descubre el sitio, es decir el banco, ve también una piedra. Entonces, se dirige al banco y hace una pausa antes de chocarse con la piedra, la esquiva y sigue hacia el banco. Permanece con el paquete sobre sus rodillas y también se asoma de un lado y otro para ver cuándo llega su amigo.

Luego impaciente, se levanta y gira hacia el banco dejando el paquete con sumo cuidado en el banco. Se dispone a ir hacia adelante pero se arrepiente. Vuelve a buscar su paquete y al ver la piedra, la esquiva de igual manera que la primera vez. Toma el paquete y asomándose por la derecha va hacia adelante, esquivando la piedra. Llega adelante y espera impaciente. De pronto ve llegar a su amigo y eufórico lo recibe.

ARIEL: ¿Qué haces con ese paquete?

BENITO: ¡Mira, me lo gané, es una trampa de ratones!

ARIEL: Pero qué tonto eres. ¿Cómo va a ser una trampa de ratones de ese tamaño?

BENITO: Porque es muy buena, y caza muchos, no necesita repuesto de nada, ni queso, ni veneno, ni nada de nada, es ecológica, y tiene seguro médico.

ARIEL: ¿Seguro médico, una trampa y para qué?

BENITO: Qué sé yo, me la regalaron y me pareció muy agradable que me regalen una trampa así de grande.

ARIEL: ¿Pero la has visto?

BENITO: No.

ARIEL: Eres un tonto, seguro que se sacaron una problema encajándote este bagayo.

BENITO: Ya verás que no.

ARIEL: Me pregunto qué tontería te habrán regalado.

Con entusiasmo caminan hacia el banco y esta vez Ariel se tropieza con la piedra, cae espectacularmente de panza en la plaza y vuela por el aire la caja que se abre y entre los pedazos sale escapándose un gato que maúlla hasta perderse.

BENITO: ¡Miuuuuuuuu!

ARIEL: Qué tonto eres, te dieron un pobre gato al que no quieren cuidar más.

BENITO: *(Se pone de pie se acomoda la ropa y esquivando la piedra se acerca al compañero)*. Bueno por lo menos lo de cazar a los ratones era verdadero.

ARIEL: Tú eres un conejillo de Indias, cualquiera te engrupe. *(Sale mirando hacia atrás, se tropieza en la piedra y se va al suelo)*.

BARTOLO: Je, je, je, eso te pasa por no mirar.

ARIEL: Bocón, cierra tu bocota.

BARTOLO: Y tú abre los ojos.

La cita

La escena se realiza con música alegre instrumental. Es una escena coreografiada con objetos de utilería inofensivos. Los intérpretes deben seguir el ritmo de la música y realizar acciones al compás.

PERSONAJES

BETINA

ARMANDO

MOZO

PATRÓN DEL RESTORÁN

En una mesa de restorán se encuentra una pareja de payasos que se han dado una cita por primera vez, Armando y Betina, buscando un contraste de figuras, gordo y flaco, alto y bajo, de vestuario multicolor y vestuario sobrio de negro.

Se los ve sentados a una mesita de restorán con mantel, servicio de mesa (servilletas, cubiertos, panera etc.). Un camarero entra en la escena con una bandeja en la cual les trae los platos servidos y se retira.

Los dos felices se disponen a comer con entusiasmo, aunque siempre marcando contraste. Por ejemplo ella come desesperadamente con energía y él come como un pajarito de a pequeñitos bocados.

De pronto uno de ellos, Betina, exprime un trozo de limón en su milanesa y salpica a Armando.

Armando recibe el soplo en el ojo, que lo irrita mucho pero se controla y lo supera.

Betina se disculpa, acepta y continúan comiendo, vuelve a exprimir el limón en su plato y nuevamente le da en el otro ojo, se disculpa y continúa la velada entre dimes y diretes en voz muy baja como parodiando los ambientes sofisticados. Se los ve contentos, sonrientes, y seductores entre sí.

Betina nuevamente exprime un limón en su plato y le da esta vez en ambos ojos, Armando pierde la paciencia, toma el limón entero lo corta al medio y lo exprime desmesuradamente en su plato intentando salpicarla. Mientras, Betina lo mira sin decir nada, esquivándose de los soplos, consternada. Armando sonriendo intenta salpicarla pero no lo logra, entonces se pone de pie, y luego se sube arriba de la silla y le tira limón exprimido en la cabeza. Betina se queda sin saber qué hacer, asustada como si estuviera con un loco.

Se le ocurre irse disimuladamente pero Armando no se lo permite.

Entonces toma un tenedor y haciendo una bolita de pan, la coloca en la parte del mango y presionando la parte de los dientes del tenedor hace efecto palanca y la bolita de pan sale disparada por el aire y va a darle al mozo que los estaba mirando.

Se acerca el mozo y los quiere echar, cuando Betina continúa haciendo miguitas de pan y termina por recrear un campo de batalla con todos los elementos posibles. Armando involucra al mozo como rehén, hacen avioncitos de papel con las servilletas y un sombrero con el mantel, dan vuelta la mesa y hacen barricadas etc. La escena termina en una batalla campal arrojándose todo lo que pueden.

Cuando termina la música hacen las paces y se van del brazo, Betina y Armando. El mozo queda sentado en el suelo con una zanahoria en la boca, despedido por el jefe del restorán, quien entró al final de la batahola. Furioso entra a la sala, con las manos en actitud desafiante, acusa al mozo y le hace el gesto de: " ¡Está despedido!".

Ensayo de ópera

Clowns con aptitudes para el bel canto.

Tito, Julián, Virginio, Margarita, están comenzando a ensayar el pasaje de un libreto de ópera.

Realizan los ejercicios de calentamiento para gimnasia corporal y comienzan a vocalizar con sonidos extraños para calentar las cuerdas vocales. Virginio los ve y se tiente de risa aunque disimulando a sus espaldas. Luego toman los libretos respectivamente y leen el libreto.

Margarita no está.

TITO: Vamos, hagámoslo de una vez leyendo para recordar la letra.

JULIÁN: Sí, es muy importante, así comprendemos de qué se trata.

TITO: ¡Virgino, qué hacés a mi lado! ¡ahora salí de la escena!

Virginio sale sin libreto, mutis por el foro. Julián se pone una peluca de mujer de bucles, pelirroja, interpreta el rol de Doña Elvira.

- “Hola Doña Elvira, ¿cómo está usted hoy?”
- JULIÁN: “Muy bien, el verano me pone de buen humor”.
Virginio medio mutis, asomándose, los mirá atentamente.
- TITO: “El verano recibe el susurro del amor... amor... amor...”
- JULIÁN: “Tanto tiempo ha pasado sin poderlo ver que ahora me atormenta no poderlo retener”.
Virginio le golpea el hombro a Tito.
- TITO: ¿Qué quieres?
- VIRGINIO: Ella no es Elvira. Es El Pety... Julián... el Pety...
- TITO: Ya lo sabemos pero en la ópera no tiene importancia, lo que importa es la música.
Virginio pone cara de extrañado.
- JULIÁN: Sigamos, y tú, vete afuera de la escena que entras más tarde, cuando yo diga: “Ahí viene mi esposo. ¡Ay, ay de mí, qué desdichada soy! Si Armando nos llega a ver juntos, te matará, ¡oh, oh, oh!”.
- VIRGINIO: ¿Y cuándo entro?
- JULIÁN: Cuando diga “oh oh oh”. ¿Entendiste?
- VIRGINIO: “Oh oh oh”, sí claro, entendí perfectamente, “oh oh oh”.
(Y se va por derecha).
- TITO: Vamos de nuevo, digámoslo para tener memorizada la letra.
- JULIÁN: De acuerdo.
- TITO: “Hola Doña Elvira, ¿cómo está usted hoy?”
- JULIÁN: “Muy bien, el verano me pone de buen humor”.
- TITO: “El verano recibe el susurro del amor... amor... amor...”.
- JULIÁN: “Tanto tiempo ha pasado sin poderlo ver que ahora me atormenta no poderlo retener”.
- TITO: Un verano me basta para amarla de por vida. *(Se acerca y le toma las mando con ternura).*

JULIÁN: “Ahí viene mi esposo. ¡Ay, ay de mí, qué desdichada soy! Si Armando nos llega a ver juntos, te matará, ¡oh, oh, oh!”
Virginio no entra.

JULIÁN: (*Gritando*) “¡Oh, oh, oh!”

TITO: (*Interrumpe la lectura del libreto*). Pero qué diablos, ¿dónde te metiste? Es tu turno cuando ella dice: “¡Oh, oh, oh!”.
Virginio entra comiendo un helado en cucurucho.

¿Pero qué hacés comiendo? ¡Tenés que venir con un revólver y matarme!

VIRGINIO: ¿Matarte... y por qué?

JULIÁN: (*Interrumpiendo*) No le expliques nada, no hay tiempo, vamos de nuevo cantando, que ya se me enfrían las cuerdas vocales.

VIRGINIO: (*Asombrado*) Pues a mí no. (*Sale saboreando el helado. Se da vuelta y le dice burlándose*) Hasta luego, Elvira.

TITO: (*Cantando con voz lírica*) “Hola Doña Elvira, ¿cómo está usted hoy?”

JULIÁN: (*Cantando con voz lírica*) “Muy bien, el verano me pone de buen humor”.

TITO: “El verano recibe el susurro del amor... amor... amor...”

JULIÁN: “Tanto tiempo ha pasado sin poderlo ver que ahora me atormenta no poderlo retener”.

TITO: “Un verano me basta para amarla de por vida”. (*Se acerca y le toma las mando con ternura*).

JULIÁN: “Ahí viene mi esposo. ¡Ay, ay de mí, qué desdichada soy! Si Armando nos llega a ver juntos, te matará, ¡oh...!”
Virginio entra corriendo con un arcabuz y le dispara a Tito, quien se cae por el susto.

“Te matará, ¡oh oh oh!”.

TITO: (*Gritando*) Pero no entendiste nada. (*Se levanta*). Cuando dice “¡oh, oh, oh!” tres veces.

- JULIÁN: Ensayemos nuevamente que no hay tiempo que perder.
- VIRGINIO: Pues a mí me encanta perder el tiempo. *(Se acuesta en el suelo de un salto como si tomara sol en la playa).*
- TITO: ¡Grrrr! Alcornoque, ¿quieres formar parte del número, sí o no?
- VIRGINIO: Síiii, síiii, síiii, síí síí síiiii síí. *(Sale cantando a los brincos).*
- TITO: Si esta vez no lo hace bien los echamos, y seguimos con la escena como si no estuviera.
- JULIÁN: Hagámoslo cantando
- TITO: *(Cantando con voz lírica)* “Hola Doña Elvira ¿cómo está usted hoy?”
- JULIÁN: *(Cantando lírico)* “Muy bien, el verano me pone de buen humor”.
- TITO: “El verano recibe el susurro del amor... amor... amor...”
- JULIÁN: “Tanto tiempo ha pasado sin poderlo ver que ahora me atormenta no poderlo retener”.
- TITO: “Un verano me basta para amarla de por vida”. *(Se acerca y le toma las manos con ternura).*
- JULIÁN: “Ahí viene mi esposo. ¡Ay, ay de mí, qué desdichada soy! Si Armando nos llega a ver juntos, te matará, ¡oh, oh, oh!”.
- Virginio que estaba espionando entra en cada final de frase, medio mutis en “esposo”, pasa por atrás del telón en “qué desdichada soy”, asoma el arcabuz en cámara lenta y camina lentamente en “oh, oh, oh”. Apuntándole a Julián.*
- Tito y Julián no lo han visto y continúan cantando.*
- TITO: “No será esta vez, juntos nos iremos...”
- JULIÁN: “Juntos podrá ser, ¡oh qué feliz!, podrá ser, juntos nos iremos...”
- TITO: “Juntos, juntos...”
- JULIÁN: “Juntos estaremos...”
- TITO: “Siempre...”

JULIÁN: “Juntos...”

Virginio vuelve para atrás, toma una silla, entra y se la parte en la cabeza a Tito y Julián.

VIRGINIO: ¡Oh, oh, oh! Con que esas teníamos... me querían engañar a mí y ustedes dos se creían que yo era tonto... Míralo bien, ¿no ves que no es Elvira ni yo soy el Armando? Faltaba más que le hicieran esta trampa a la pobre Margarita. *(Dándoles de patadas a ambos)* Engañar a una muchacha tan dulce.

Entra Margarita.

MARGARITA: *(Se acerca a Julián y le arroja un ramo de novia).* Traidor mil veces traidor.

Virginio la toma del brazo.

¿Cómo pudiste engañarme así, con este gordinflón, vámonos y préstame tu hombro para volcar mis penas de amor?

VIRGINIO: *(Salen mutis por el foro)* ¡Qué modernos!

La voz del aire

Entran dos payasos con botas y ponchos de gauchos, con una guitarra y un cuatro.

Se miran y se detienen de perfil al proscenio.

A: ¿Sabié una cos che?

B: No, ¿qué cosa che? *(Como si fuera de origen tano).*

A: Que “en el aire tibio hay sabor a menta”... *(Toca la guitarra y canta).*

B: Si estai enamorado como ahijuna-canejo “capaz de dominar un potro y sofrenarlo en la luna” *(Se detiene la guitarra y toca el cuatro).*

- A: Siempre que llovió paró...
- B: ¿Y al buey solo quién lo lame?
- A: Siempre hay un potro para un descosido.
- B: No preguntes con quién ando y dime quién eres tú.
- A: “Ni tú eres hijo de nadie ni legítimo Camborio”.
- B: Pará hermano que se me vuela la taba.
- A: Agarrala, que a caballo regalado no se le miran los dientes.
- B: No te arrimes al fogón que la leña está que arde.
- A: Es que la culpa no es del chanco sino del que le da de comer.
- B: *(Tocando la guitarra)* ¡Ay qué noche oscura pa estar a la sombra!
- A: Si de eso se trata, ¿no viste vo a Estanislao?
- B: ¿Del campo?
- A: Sí.
- B: No, del campo no lo vi venir.
- A: Pero es que no se trata del campo de Estanislao sino de Estanislao del Campo.
- B: Y ahora qué te hacés el gringo por unos mese de escuela no más.
- A: No soy gringo che, soy de acá.
- B: Cantate algo hermano que se nos va la tarde para ensillar.
- A: “Los hermanos sean unidos porque esa es la ley primera, si entre ellos se pelean los devoran los de afuera”.
- B: Qué lindo, che qué lindo. Tocando y tocando va y cantando las voces de nuestra tierra, nos esperan allá arriba las almitas de la siembra.
- A: Que no es vergüenza ser pobre, que más vergüenza es robar.
- B: Que te has quedado sin ritmo, vayamos a pastorear.
- A: Que se nos diga gauchones y a nadie nos dé que hablar.

B: Pero si somos gauchones de los de antes, sin dudar.

Salen caminando y tocando las cuerdas de sus instrumentos.

apéndice

Plan B

Ponencia de Cristina Moreira
en Congreso de la Asociación Civil Payamédicos,
noviembre 2012, Buenos Aires.

¿Existe una salida, una opción para conquistar el afecto que necesitamos?
¿Es hacerse el gracioso, una pirueta para disfrutar nuestra vida? ¿Qué clase de
conocimiento encierra el trabajo del *clown*?

Son estas, algunas de las respuesta que intentaré enunciar en esta charla.

Parte uno. La commedia dell'arte

Comenzaré por el marco artístico del problema y sus antecedentes en la *commedia dell'arte* para luego adentrarme en el planteo social del comportamiento de la máscara del *clown*.

Hay investigaciones que se inician racionalmente, uno decide ir en la búsqueda de datos históricos referencias, citas, teorías, que van cercando el sitio en el que necesitamos abrir el entendimiento acerca de algo, cosa u objeto que estudiamos, pero hay otras investigaciones en las cuales es la cosa en sí la que se presenta en nuestras vidas y como si fuera un duende que nos va llamando la atención, nos marca un sendero por el cual avanzar en nuestras búsquedas.

Así fue como sucedió conmigo en relación a la *commedia dell'arte* y al *clown*, máscaras emotivas y vivenciales en mi experiencia, antes que objetos de estudio académico, y guardo hacia ellos el respeto de ser luceros en el camino de docente de teatro y de actuación. A mi entender, en nuestro quehacer un día nos damos cuenta de que no podemos continuar sin prestarle debida atención, a esto o aquello, sin observar el hecho más de cerca y buscar en él sus referencias teóricas y así fue como lo hice, moviéndome desde la práctica escénica hacia su historia.

La *commedia dell'arte* fue a ocupar un lugar en mi mesa de estudio a partir de un hecho extremadamente impactante, el Carnaval de Venecia. Recuerdo que participaba como actriz en el festival de Venecia y entre el fantasmagórico deambular de sus máscaras y el sonido que provocan las aguas contra el muelle cada vez que una góndola se acercaba, brotaba en mi interés, el deseo de conocer de dónde venía aquella mascarada. Así, el escenario de la *commedia dell'arte*, la plaza o plazoleta, la ausencia de vehículos, la caminata entre paredes estrechas que ponen eco a los pasos, son escenarios naturales donde se posa el tablado de la

commedia dell'arte, integrándose a su paisaje. Todo el conjunto de una época de florecimiento y libertad, del nacimiento de la *commedia dell'arte*, narraba la posibilidad de tomar decisiones, de aventurarse a lo desconocido siendo este el espíritu, la energía de la juventud, la alegría de vivir.

Aquella experiencia del Carnaval y las fuentes de referencia de la *commedia dell'arte* fueron aportándome mayor precisión en el género y estilo que las identifica y también se acomodaron con otras imágenes que tenía desde pequeña, que pertenecían a aquellos años de mi infancia, en los cuales se ve al mundo desde abajo.

Recuerdo un Buenos Aires porteño con sus garitas para dirigir el tránsito a doble mano de la calle Corrientes, y el puesto del mercado que rodeaba el edificio donde yo vivía, con balcón a la calle. Al mercado llegaban los camiones con cestos de gallinas vivas, que serían degolladas delante de mis ojos mientras mi abuela a quien yo acompañaba, elegía esta o aquella para ser pesada y desplumada ahí mismo. Yo encontré entre mis recuerdos cierta semejanza con el mercado de la *commedia*: la compra venta de insumos, los puestos, el gentío, los ritmos de la vida.

Este ajeteo cotidiano fue una huella para imaginar el juego de la *commedia dell'arte* en la plaza del mercado del siglo XVI donde, por un mecanismo de traslación de una experiencia a una descripción, es posible figurarse el quid-pro-cúo de tales ejercicios artísticos.

Es sustancial considerar que el juego de la comedia del arte se instala allí donde los apetitos dominan las relaciones, se ve, se huele, se siente, se desea, se danza.

No es por tanto casual que en las representaciones de la *commedia dell'arte* sea la comida y la posibilidad de adquirirla una de las características de su relato. Siendo el portal de la posada un signo recurrente en el telón pintado de sus escenarios y la máscara de Arlequino la más popular, identificada con el pícaro gracioso que debe procurarse el pan del día.

La *commedia dell'arte*, comedia de artesanos o comedia al improviso, celebra los sentidos, la felicidad de sentir el cuerpo, el presente, cada instante, con su gesto rápido, espontáneo, libre y acrobático.

El Renacimiento italiano la vio surgir y sobre todo le permitió subsistir, aunque no sin peregrinajes de una aldea a otra. Porque aunque el arte se avanza a su época, el poder trata de dominar aquello que se sale de su rumbo y por lo tanto los comediantes del arte trajinaban muchas veces perseguidos a muerte hasta encontrar un mecenas que los apadrinara.

Cierto es que este juego dionisiaco y popular era a veces bastante vulgar, pero era el condimento necesario así como la sal lo es para el guiso, pues sabido es

que la *commedia dell'arte* en verdad era una comedia sentimental. Los comediantes del arte dieron lugar en el núcleo de sus relatos a la apreciación de un deseo superior, el deseo de amar o más precisamente el “triumfo del amor”.

La representación jugaba alrededor de una dificultad amorosa, entendiendo el amor como el alimento espiritual que no se compra en la tienda, ni se consigue por la fuerza. Esa luz que ilumina los corazones de los enamorados sin discriminar rango, clase o edad, fue por cierto la antorcha que mantenía vivo el interés de esas representaciones en donde la intriga y enredos sentimentales estaba acosada de infidelidades y travestimientos para que finalmente se resolviera el triunfo del amor verdadero. Las dos mujeres emblemáticas de la comedia parecen dialogar con la obra maestra de Botticelli *Amore sacro y Amore profano*, Colombina es una mujer trabajadora e Isabella es la *primadonna*, pero ambas gozan de las delicias del amor que las despierta en la misma fuente donde plácidamente se reflejan.

Los jóvenes enamorados, la pareja de Horacio y Flaminia, o Isabella y Flavio, por mencionar algunas, padecían aquel mundo llevado por intereses materiales y en medio de la batalla del mercado sufrían la incomprensión de sus mayores, quienes les prestaban atención solamente para concretar alianzas atractivas que elevaran su nivel económico.

La *commedia dell'arte*, apostó al entendimiento de la vida respetando las leyes del corazón y promovió celebrar la unión de los enamorados con el festejo de la boda. Planteo que posteriormente, durante el Iluminismo francés, estaría en la mesa de debate entre Mariveaux y Voltaire con herramientas de un discurso potente, estilizado y racional fuertemente atractivo.

Parte dos. El clown

También el *clown* fue a ocupar un espacio central de mi discurso, cuando menos lo esperaba, . (El cuerpo del intérprete, *Cuadernos de Picadero*, N° 3, INT, pag. 4, en “Qué estás haciendo en París?”, Cristina Moreira, Buenos Aires, 2004).

El *clown* hereda características de algunos personajes de la *commedia dell'arte*, vinculándolo con el personaje Arlequino de José Grimaldi (siglo XIX) como el de mayor influencia en el surgimiento del *clown* de cara blanca, vestuario de lentejuelas y gola, de principios del siglo XX.

A principios del siglo XX, personalidades del teatro que trascendieron su época nos dejaron escritos y teorías teatrales que vuelven a plantear la necesidad de integrar las artes del *clown*, la máscara y el circo, en la construcción del teatro. Me refiero en particular a Meyerhold.

En su primera etapa, queriendo diferenciar al teatro de la sociedad

burguesa, él proponía un arte proletario, y en esos experimentos teatrales revalorizaba espacios escénicos como el proscenio, proponía que el público se sentara como en un laberinto por el medio del cual circulaban los actores, proponía que la actuación fuera salmódica y no naturalista. Luego, en su segunda etapa, fue a buscar en la *commedia dell'arte* y las artes del circo y el *clown* todo, la aproximación al arte popular, porque consideraba que allí se encontraba el verdadero riesgo; con la danza y la música convocaban al público desde su energía, antes que desde una identificación con personajes que sufren en su propiedad privada.

Sabemos que Meyerhold fue el creador de un método de actuación al que denominó “biomecánica”, porque quería, influenciado por el constructivismo y las expresiones artísticas como la torre inclinada de Tatlin, que la obra de arte escénico fuera tridimensional, que el actor empleara el espacio cúbico de la escena, que sus actores fueran formados como obreros del arte, con resistencia física, como los acróbatas de circo, con el equilibrio de la música, y con el arte matemático de manipulación de objetos, que manifiestan habilidades manuales de las destrezas propias del circo y del payaso. La biomecánica indagaba en las leyes físicas, existía la preocupación de transformar el arte teatral en un manifiesto revolucionario, partiendo de una modalidad más científica y menos simbólica. Aunque cabe señalar también, la fuerte influencia de los descubrimientos de Freud dentro del teatro naturalista de Constantin Stanislavski. Creador de “el método”, hasta el presente de gran reconocimiento, por su funcionalidad, por su capacidad de llevar al actor al nivel de convicción y comunicación de una ficción, por la preparación del actor teniendo en cuenta la compresión de la psiquis del hombre.

A mi modo de ver, el *clown* viene a inscribirse en la tradición de la *commedia dell'arte* y durante el siglo XX, en la escuela francesa del “teatro del gesto”, donde la formación del cuerpo y el espíritu del actor pasa por el conocimiento del origen del gesto, anterior a la palabra, de ahí la importancia del estudio de la mímica.

El teatro es a mi modo de ver un misterio, o como dice Ortega y Gasset una “fantasmagoría”, y para ello el teatro se produce con el hombre en escena.

Sin actor no hay teatro dice J. Coupeau, y rescatando el aporte de Constantin Stanislavski, vuelve su mirada al hombre y se esmera en formarlo, desarrollarlo y fortalecerlo espiritual y corporalmente para esa vida de comediante. “Hay que reinventarlo todo –decía en su compañía de Theatre del Vieux Colombier–. Volvamos a la *commedia dell'arte*”, proclamaba, en su búsqueda por un teatro vital.

Las máscaras son verdaderas herramientas de trabajo del actor, para saltar fuera de sí o hacia el interior más profundo de sí y dejar brotar esa criatura efímera

que existe solo en la ficción, en el mundo simbólico que representan, en el “doble” del teatro de Antonin Artaud.

El uso de la máscara es el medio y el fin en la escuela Jacques Lecoq, toda la formación culmina con el juego de máscaras de la *commedia dell'arte*, y del *clown* y comienza con la máscara neutra, instrumento metodológico que él crea para su escuela.

La máscara del *clown*, como la de los bufones y las del laboratorio de investigación LEM, son todas prácticas de expresión artística, que requieren de equilibrio y proporciones en el espacio. Su lema “*tout bougé*”, significa el constante cambio, la vida misma, en el cual existimos hasta llegar a un punto final. Percibir el latido del corazón, ese pulso, esa respiración en el cuerpo, son disparadores de la creación teatral. Para Lecoq es necesario comprender que el actor debe inspirarse en la naturaleza, entonces lo dice todo con su cuerpo, y cuando se pronuncian las palabras, se conocen los gestos que las crearon.

El conflicto en el teatro permite el movimiento de la escena, permite que cambie una situación en otra; es como dice Lecoq un juego de tensiones. Y para eso se trabaja el cuerpo en su verticalidad, en su horizontalidad o en su oblicuidad, se busca en la actitud del cuerpo en el espacio el sentimiento a partir de posiciones corporales y sus fuerzas como la de tracción o empuje, que anidan emociones a descubrir, es decir comportamientos psicológicos que coaccionan unos a otros. Esa tensión de fuerzas es el conflicto que mueve la acción dramática y el actor debe descubrirla.

Las transformaciones sociales, dice el sociólogo Norbert Elias, deben ser entendidas como el resultado de la internalización de fuerza, de violencia, de mecanismos de coacción que se producen entre los individuos provocando cada vez mayor distancia de las emociones.

Considerando el término “racionalización”, como el estado de mayor prestigio en el comportamiento de los individuos en una sociedad civilizada (a partir del estudio de Elias centrado en la civilización francesa), vemos cómo el hombre fue racionalizando y poniendo detrás de bastidores todo lo que no debía ser visto, y elaboró formas y costumbres de *civilité*, que requirieron fuertes mecanismos de coacción dentro de la sociedad cortesana.

La actividad de payamédicos, al entrar en contacto con la muerte, con los enfermos y también con su salud o restablecimiento, se acercan desde otro lugar social, entran a la habitación por el lado del compromiso de las emociones, del niño o del loco, que son los extremos permitidos, de irracionalidad en nuestro entramado social.

A mi entender el vínculo de mayor compromiso del payamédico desplaza, al de mayor distanciamiento del profesional de la medicina.

Es necesario que se entienda un factor dominante en la vida del ser humano, que es la necesidad de afecto. Si traigo a este discurso el pensamiento de N. Elias es porque encuentro en su abordaje de la vida del artista una realidad que me impacta y a la que adhiero.

Elias explica en su trabajo *Mozart. La sociología de un genio*, que en verdad su muerte temprana se debió a la desvalorización que padeció cuando quiso ser libre y se desprendió del núcleo de la Corte a la cual pertenecía desde niño y para la cual componía sus maravillosas obras. Sus creaciones trascendieron su vida física y su época, eso es algo indiscutible.

Ahora bien, el perfil de payaso de Mozart, que en sus biografías aparece, describe signos manifiestos de pedir afecto. Cuando quiso pasar de ser el artesano de palacio al artista libre profesional, se encontró en el abismo material y afectivo. Ya no era valorado ni como músico ni como hombre. Norbert Elias dice:

Mozart murió en 1791 a la edad de 35 años, lo enterraron en una fosa común el 6 de diciembre. Sea cual fuere la enfermedad que lo llevó a la muerte tan temprana, lo cierto es que en el período que le precedió, Mozart estuvo frecuentemente al borde de la desesperación. Poco a poco empezaba a sentirse como un hombre derrotado por la vida, las deudas se amontonaban. La familia cambiaba una y otra vez de alojamiento. El éxito en Viena, al que pudiera atribuir quizá mayor importancia, no se produjo. La buena sociedad vienesa le daba la espalda. El rápido proceso de su enfermedad mortal seguramente dependió en buena parte de que para él la vida había perdido valor. Al parecer murió con el sentimiento del fracaso de su existencia social. Y por tanto murió, porque su vida se había vaciado de sentido, porque perdió por completo la fe en realizar aquello que en el fondo de su corazón deseaba por encima de todo. Las dos fuentes de su voluntad de seguir viviendo que alimentaban la conciencia de su valor y su sentido: para sí mismo el amor de una mujer en la que podía confiar y para su música el amor del público vienes. Durante una época había disfrutado de ambas, los dos ocupaban el lugar más alto en la escala de sus deseos. Hay muchos indicios que demuestran que en los últimos años de su vida sentía cada vez con mayor intensidad, que los estaba perdiendo; esta es la tragedia de este hombre y la nuestra, la de la humanidad.

Esa caída fue fatal para Mozart, quien sabiéndose capaz de crear maravillosas melodías y armonías, de pronto no tenían quien lo reclame, quien lo necesite, quien lo desee, lo quiera, lo valore.

Porque así como se puede morir por falta de agua, de comida o de salud, también se puede morir por falta de amor.

Y este es el punto al que quería llegar. El *clown*, siempre lo he dicho, está ahí de pie en el escenario, solo, manifestándose al otro como payaso para llamar la atención, para romper barreras y pedir afecto, ese es el verdadero núcleo de la máscara. Muchas veces minimizado, en las prácticas profesionales, pasa a segundo plano, en el mejor de los casos. El hombre se disfraza para desaparecer como

hombre y volver a ser un niño, por un rato, emocionalmente comprometido y desprolijamente civilizado. Y es en esa locura de vivir, que se expresa valientemente, derribando fronteras, como Don Quijote.

Mozart, siendo reconocido prematuramente como un genio, necesitaba igualmente del afecto que recibió en abundancia, pero cuando esa interdependencia social cambió y el afecto no lo tuvo, se murió.

Cuando miramos a un enfermo, y cuando nos comprometemos con el lado menos lindo de la vida, estamos brindando afecto, pero también, estamos siendo partícipes del mismo, somos esperados, bienvenidos, necesitados para curar, y para recibir. Es por eso que el *clown* fue el abanderado de los payamédicos. Porque en el laboratorio del *clown*, en su construcción simbólica, se encuentra explícito este pensamiento.

Si comprendo que necesito de ti, me acerco a ti por amor, es más honesto, que si lo hago para darte algo. Darte implica ofrecer algo que yo tengo y vos no, en cambio recibirte, solicitarte, esperarte, significa crear vínculos de interdependencia y afecto. Como dijo Saint-Exupéry en su obra *El principito*: “Si me dices que vienes a las cuatro comenzaré a ser feliz desde las tres”.

En la interdependencia con que nos relacionamos, tomar conciencia de esta debilidad del héroe, como el talón de Aquiles, o la cabellera de Sanson, nos quita la máscara de la racionalidad y nos devuelve la humildad de ser individuos todos tomados de las manos.

Citando a Nicolás Guillén, el gran poeta cubano,

“...Hagamos una muralla que vaya desde la playa hasta el monte y del monte hasta la playa, los negros sus manos negras, los blancos sus blancas manos, haya sobre el horizonte...”

El porqué de la actuación es un misterio, o bien una necesidad de vivir muchas más vidas que la de un simple mortal. O un deseo de entrar en el mundo de lo simbólico de cuerpo entero, mente y alma, lenguaje, sentidos, actuar, hacer, decidir, comprender, apropiarse de esto o aquello, nutrirse de los dramas más bellamente escritos y gozar de los pasos de comedia más brillantes.

En un libreto francés del siglo XX perteneciente a una selección de obras de teatro del Grand Guignol, me sorprendí al ver una vez más representada la paradoja del comediante en términos de una historia guignolesca. En ella un *clown* profesional, es abordado en su camerino por una joven que dice estar perdidamente enamorada de él, que hace meses que lo sigue, que lo viene a ver todas las noches y que quiere unirse a él de cualquier modo. Ante la insistente declaración de afecto y entrega amorosa de una joven admiradora en su camerino, este le pregunta, a cuál de los tres *clowns* ella adora, porque debe saber que en él

técnicas de clown. una propuesta emancipadora

hay más de uno: primero está, el que se prepara para actuar y espera ansioso que todo se suceda exitosamente, es decir es el que tiene esperanzas; después está el que actúa, el que finge, el que enmascarado ante su público recibe gritos de admiración, aplausos y flores, y finalmente está el que regresa a su camerino y se quita el disfraz...

Entonces ¿cuál sería el plan B, con el cual titulé este trabajo? No solo se trata de encontrarle un giro a la vida de cada día y buscar en la máscara del *clown* un disfraz, sino tanto en el escenario en la pista de arena o en la vida privada y pública, existe una nariz roja que quiere ser abrazada y aplaudida, que quiere una palmada en el hombro, que necesita de la estima, del afecto de quienes los rodean, aun también lo necesita aquel que consideramos genial.

A mi modo de ver siempre existe la posibilidad de dar vuelta las cartas, el plan B es hacer la elección, tomarse el riesgo del cambio, una pirueta.

En la obra *Beppo*, que estrené en marzo de este año, de la que soy autora, el personaje Espectador, cuando entra en el mundo de la ficción, y sube por primera vez al escenario se pregunta: “¿Qué sutil borde nos separa a unos de otros?”.

Sobre la educación del clown

Ponencia de Cristina Moreira,
en *Congreclown* de la Asociación Civil Payamédicos,
noviembre 2013, Buenos Aires.

La enseñanza del clown

Podríamos definir dos horizontes con el título “la enseñanza del *clown*”. Uno referido a cómo se enseña a construir un lenguaje teatral a partir del personaje *clown* y el otro en referencia a cuál es la enseñanza que el *clown* deja, a modo de moraleja de fábula o bien de experiencia moral. Ya sea uno o el otro de los horizontes a alcanzar requieren de un disparador común que es la voluntad. Voluntad de aprender y voluntad de enseñar.

1. Que educamos, qué enseñamos

Largos debates son los que acompañan la construcción del sistema educativo, en nuestro país, y desde hace mucho tiempo. Las Ciencias de la Educación, estudios superiores en los cuales me inicié de joven en la UBA, era una

carrera nueva, en los '70. Afortunadamente hoy, no se duda del alcance de esta ciencia, de su campo epistemológico, y de la necesidad de programas de posgrado en educación.

Todo estudio e investigación en educación ha servido para mejorar las ofertas educativas, los profesores se capacitan y se crean programas de educación permanente para acompañar los cambios sociales que el compromiso educativo requiere de la educación pública en la actualidad. La revolución tecnológica y las transformaciones del núcleo familiar, los conceptos de pareja y matrimonio por solo mencionar algunos cambios estructurales de la sociedad que afectan directamente la vida de los niños y adolescentes, quienes asumen la obligación de asistir a la escuela, dándose cuenta de que existe una distancia a veces muy marcada entre los contenidos que se aprenden y las preguntas que ellos deben responder en su vida diaria.

La información mediática, los casos de *bullying*, las familias disfuncionales, el matrimonio igualitario... son preguntas y problemáticas profundas que la escuela deberá abordar para regenerar su tejido de inclusión, contención, excelencia en la calidad y educación de la juventud.

Es decir, se intenta continuar el movimiento social en constante cambio. Se exige a los maestros y profesores la participación constante en congresos, capacitaciones, estudios superiores de especialización etc. y todo esto sigue su curso ascendente y se multiplica, sin incorporar la preparación del *clown* al menos como materia de prácticas recreativas en las escuelas primarias o secundarias.

Es que el aprendizaje del *clown* no es tomado en serio, por ahora, mientras los mismos intérpretes del género se mantengan en una rebeldía con la educación.

Desde mi modesta posición de maestra de *clown*, como educadora también en continuo aprendizaje, perfeccionándome en el campo educativo, miro la carátula de la enseñanza del *clown* como una posible herramienta para contribuir en una mejora de adaptabilidad a los cambios en el sistema. Siguiendo el movimiento perpetuo de las necesidades sociales. Por ello, desde 2003 estoy dedicada el mayor tiempo de mi vida a educar en el nivel superior es decir en la Universidad. Esto es debido a que en el IUNA, en los planes de estudios históricos y en los de Artes del Movimiento y más recientemente en la Universidad de Tres de Febrero, se han creado programas de licenciaturas donde se integra la carga curricular del estudio del *clown*, de la *commedia dell'arte*, del arte circense. Carreras como la de Artes del Circo de la UNTREF, de una duración de cuatro años más la instancia final de elaboración de espectáculo, en la cual estoy desarrollando un programa de tres niveles de actuación, me ofrece la posibilidad de entrar en constante dialéctica con mis postulados teóricos y prácticos acerca de

la enseñanza del teatro, de la actuación, del *clown*, del trabajo con máscaras. En el reciente seminario de posgrado que se ofrece actualmente en el IUNA por el Departamento de Artes del Movimiento me permito dialogar y debatir con los graduados las problemáticas del teatro actual, del arte, de la comedia y también del propósito de un programa y la realidad de aceptación o no del mismo.

Lo que más me ha permitido estar presente en la educación del *clown* hasta el presente ha sido el mirar las nuevas inquietudes de los jóvenes que estudian Arte Escénico en cualquiera de sus disciplinas. A todos los alumnos se les enseña una forma más técnica de construir un personaje *clown* y a la vez a comprender que en el estudio de *clown* se requiere realizar una autocrítica de sí mismo. Este es el criterio de los programas actuales que enseñó en los claustros superiores, y es muy diferente al de los años '80 cuando de regreso a mi país comencé a enseñar *clown*.

Convengamos que las consignas primeras fundaron una tendencia en el país por rechazar los cánones rígidos de la teatralidad, comprendida de determinada manera unilateral.

Sabemos, los educadores, como sostiene Pierre Bourdieu, que se enseña a reproducir los valores que sostienen el sistema dominante. Lo que en su teoría educativa Bourdieu denominó “la reproducción”.

Haciendo una lectura de mi trabajo de los '80, al venir de afuera, al importar la técnica del *clown*, me escapé del sistema y, con el entusiasmo de todos los jóvenes y el momento histórico que vivíamos con el advenimiento de la democracia, pude romper con la reproducción de un modelo de educación incuestionable, en materia de enseñanza de teatro.

Concretamente para ejemplificar lo dicho, a ningún actor se le ocurriría estar aprendiendo a mirar al público, es decir atravesar un postulado tradicional (la “cuarta pared”), cosa que el *clown* aprende desde el primer día de taller, de acuerdo con su propio origen de pista y vodevil.

Hoy eso cambió, ya en democracia y con el proceso global del bien cultural, y las organizaciones de industrias culturales, etc., resulta insuficiente darle vida al lenguaje del *clown*; en la Argentina solamente porque rompe estructuras de lenguaje artístico, que ya han sido transformadas, la pluralidad y fusión de lenguajes excede la formalidad de cualquier modelo metodológico.

Los movimientos en el arte sirvieron para desarmar y volver a construir de una forma renovada. Hoy tenemos una cartelera abundante de espectáculos, muy rica y casi explosiva en contrastes y como todo lo que abunda tiende a perder interés, sucede que el *clown*, también presente en el medio independiente no ha renovado su función en el medio y pretende subsistir con la gloria pasada de los '80 o de los '90, lo que es un craso error.

Al enseñar *clown*, hoy debemos considerar el mundo en el que se mueve el que aprende, y cuáles son sus expectativas. La mayoría lo hace para que le alegre la vida y muchas veces ni siquiera son actores. Eso es lo que más preocupa. Porque si el maestro no está debidamente activo, es decir si no está en constante investigación personal sobre el arte del teatro o la mímica o el *clown*, es muy fácil caer en la tendencia a permitir todo tipo de acciones, carentes de sentido profundo, artístico y ético. El facilismo con el que se han difundido los talleres y prácticas de *clown* es su peor defecto.

Recordemos que ante todo es un arte, el arte de actuar, el arte del teatro o el arte del circo, y la búsqueda de la belleza es decir el equilibrio y la forma, como dice J. Dewey, es aquel largo proceso que el artista realiza para producir una obra de su memoria más oculta. No es tarea fácil, ni tampoco obligatoria, como tampoco necesaria, solo debe ser voluntaria y por tanto sincera. Pero el proceso que lleva al logro del hecho artístico es definitivamente profundo.

1. *Cómo aprender clown*

El estudio del *clown* consta en mis programas superiores de tres grandes ejes: el lenguaje del *clown*, la corporalidad y la creación de escenas.

a) El lenguaje, como ya lo he explicado en otra oportunidad, es una suerte de cóctel de letras, un *grammelot* del idioma, y en esta característica reside gran parte del valor social que tiene esta carátula, es decir un lenguaje que sea entendido por todos, aun aquellos que no hablan nuestro idioma. Este vocabulario salpicado de onomatopeyas y sonidos guturales es una invención del *clown* del siglo XX. Es una manera de comunicarse por fuera del sistema dominante del idioma que habla la sociedad.

El *grammelot* que Dario Fo ha interpretado con asombrosa maestría actoral en su creación el *Misterio Bufó*, hoy podemos encontrarlo en los números de *clown* en los circos monumentales, es decir que permanece vigente y significativo como el lenguaje más apropiado.

Anne Ubersfeld, dice que en el teatro hay tres voces: la del actor, la del personaje y la del intérprete. En *clown* busca una sola voz muy cercana a su memoria infantil, una voz que lo libera, con la cual se atreve a decir cosas que de otra manera no diría.

Ivonne Bordelois en su trabajo *La palabra amenzada* sostiene la riqueza incalculable de la invención que los jóvenes le dan al lenguaje.

Hoy podemos ver una gran cantidad de usos y costumbres cibernéticas entre los jóvenes que inventan palabras y pequeñas sílabas para expresarse entre ellos de una manera que se parece a un código cifrado.

También nos habla de las palabras del lunfardo o de las palabras populares que tienen una fortaleza revitalizante para el idioma.

Ortega y Gasset dice en su trabajo *La idea de teatro*, ¿qué lengua hablamos en los sueños sin conocerla, que a su vez comprendemos?

Entonces podríamos pensar que el *clown* debería hablar como con la voz con la que se habla cuando se sueña, es decir esa otra voz, no cotidiana, y no podemos decir en qué idioma se conjuga, mas sin embargo la entendemos.

b) El segundo eje es el de la corporalidad, por la cual entendemos que una manera de pararse, un ritmo para andar, una forma determinada de mirar o de agitarse, de correr etc, es la corporalidad, como si se tratara de un espacio en que habitamos y podemos disfrazarlo, podemos hacernos gordos con grandes ropas, caso ocho talles más grandes o podemos disfrazarnos con ropas inapropiadas para nuestras medidas, dando el aspecto de haber crecido de golpe.

La corporalidad también sugiere una aceptación de nuestro cuerpo tal cual es, y la puesta en valor de la forma en que es.

Lo que se intenta es de desmitificar una única silueta como apropiada o conveniente, y que el *clown* juegue en el espacio totalmente seguro de su cuerpo, así podrá estar flaco, alto o petizo con una discapacidad o ninguna, lo que importa es su entrega hacia los demás desde el cuerpo en que habita, el cuerpo que le toca vivir.

Para este estudio necesitamos de técnicas, de ejercitaciones, en mi caso desde el comienzo me alinee con el método de J. Lecoq y los principios de su escuela “*tout bouge*”, es decir todo se mueve, todo cambia y el cuerpo está en constante devenir.

También particularmente insisto en el ritmo de la creación o la escena. Podemos tomar el método de la gimnasia rítmica del creador Dalcroze, especialmente para la enseñanza musical de los más pequeños.

El cuerpo como una materia flexible que tiene posibilidades de acción y reacción, de adaptabilidad, de juego, de asombro, un poco en el sentido del cuento de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas*, es decir el *clown* debe estar siempre dispuesto a dejarse transformar por la mirada del otro a hacerse diminuto o a crecer desmesuradamente, y estos juegos lúdicos deben prepararlos para crear los sentidos psicológicos que subyacen en cada una de las transformaciones. Por ejemplo el amor recibido agranda y hace crecer su autoestima haciéndolo sentir poderoso y fuerte, en tanto que la mirada esquiva del otro o el egoísmo de

sí y el de los demás, los hacen pequeñitos e insignificantes, faltos de valentía.

Se tratará de encontrar en el lenguaje corporal las más variadas dramáticas del personaje, ya sea caminando o bailando o haciendo acrobacias, para que el espectador entienda que se trata de un *clown* que nos viene a contar algo maravilloso, algo que solo puede contarlo de esa manera tan particular. Por eso hablaremos de un lenguaje corporal o de su corporalidad, de una construcción de signos que lo definen.

En el estudio de la corporalidad hay una serie de prácticas de estilo que abordan consignas específicas del *clown* de circo como son las golpizas y las escenas ruidosas. Se trata de clásicas escenas de pista, de una serie técnica de acciones que provocan efectos.

El estudio detallado de los ritmos del cuerpo como también la focalización de la expresión en distintas alturas del cuerpo le dan al *clown* un repertorio de recursos que lo llevará a expresarse con mayor soltura.

A veces un pequeño gesto en la cara es suficiente para desatar la risa en el auditorio, tal vez una forma de mover las piernas o el pie puede ser eficaz para la comicidad del payaso. Todo depende de la capacidad de registro que el *clown* tenga de su interlocutor.

Tanto el eje del lenguaje con el del cuerpo, como el lenguaje de la voz, requieren el trabajo de una tercera posición, es decir estar alerta permanentemente a lo que están provocando en el otro al que se dirigen, al hacer cosas cómicas siempre se registra la mirada del otro sobre sí mismo, para modificar lo necesario y continuar acercándose a ellos. Una acción individual que no repara en el espectador es inaceptable.

Tal vez sea lo más distintivo y atractivo que tiene el *clown*, escuchar al otro, registrarlo constantemente, y que esto lo modifique en el momento mismo. La interpretación no sigue un plan rígido, si el *clown* se da cuenta de que su audiencia no se involucra con lo que le propone, debe hacer algo, cambiar o detener su juego y buscar otro recurso para comunicarse. Esto que parece una locura artística, lo denominó vulnerabilidad, él es un personaje vulnerable esencialmente por su receptor, quien puede ejercer sobre el actor una gran influencia, por ello se conoce la imagen del *clown* triste o del amargado debido a que su trabajo está permanentemente expuesto a la aceptación o el rechazo de los demás de forma explícita.

c) El tercer eje es la elaboración de escenas o números. Es muy necesario que el estudiante se confronte con la necesidad de crear una escena propia, una dramaturgia, puede ser de características poéticas, puede simplemente crear una escena en relación a la dificultad de atarse el cordón de los zapatos o de realizar

alguna tarea cotidiana, como hacer un bolso donde no le entran las zapatillas. O imaginar una circunstancia en la que no se atreve a golpear la puerta para llegar a su primera cita con el psicólogo, etc.

Es decir advertimos con esto que se trata de poner una lupa en alguna circunstancia o acciones mínimas y desarrollarlas, alterarles el tiempo lógico de la acción cotidiana y crear una escena cómica con ese núcleo elegido.

No es una dramaturgia de diálogos y conflictos psicológicos profundos, es una dramática del instante problemático en el cual detenemos el tiempo y reinventamos las posibles elecciones que puede hacer el personaje.

Cualquier tema es válido, la idea pasará por un sinfín de dudas y de incertidumbres porque estamos acostumbrados a construir escenas seriamente y no desde el *clown*, no sabemos por dónde empezar porque pensamos desde el yo formado en el sistema, desde el adulto.

Cuando el *clown* logra hacer una escena, la ensaya y la muestra, podemos conocer su poética. La poética refiere a toda la teatralidad que está presente pero no escrita.

La poética debe ser inspirada y custodiada por ciertos principios morales, cuáles son los principios que me guían. Los principios que guían el deber ser del *clown* son absolutamente intangibles, se trata de códigos más cercanos a la búsqueda del bien común que a las fórmulas y cálculos exactos. No se orienta por leyes físicas sino por el amor y el deseo muy fuerte de llegar al otro por sentimiento de solidaridad y altruismo.

Como toda búsqueda espiritual, el que busca a veces se cansa y pierde el interés en continuar. Aprender un arte es una búsqueda espiritual y se debe enseñar a perseverar en esa línea, no apartarse por caminos más cortos y efectistas. Veo en definitiva al *clown* como a un poeta de su tiempo, cercano a la gente, como un peregrino del amor. “El amor auténtico se encuentra siempre hecho. En este amor un ser queda adscrito de una vez para siempre y del todo a otro ser. Es el amor que empieza con el amor”. Ortega y Gasset.

El ideal del *clown* se elabora durante la vida del artista que abraza este género o lenguaje; el ideal del *clown* podrá ser entonces múltiple pero en coherencia con el relato de su escena, quiero decir que no se puede tener demasiada distancia entre el ideal altruista o magnánimo o cercano a los más débiles y hacer una escena en la cual no aparezca ni un solo indicio que eso es lo que más le preocupa.

Por ejemplo la temáticas universales como el amor, la justicia o la amistad, la muerte, libertad, o Dios, son maravillosas temáticas en una obra de arte. Cuando se enseña a pensar y a meditar se busca el debate con los alumnos, a partir de lecturas que los orienten en niveles de abstracción que luego subyacen en su producción artística.

El arte está hecho de detalles, y en la vida, en la convivencia de cada día también son los detalles los que hablan del cuidado por las cosas, por los demás, por nosotros mismos.

> índice

> introducción	Pág. 9
> la presencia del <i>clown</i> en la escena contemporánea	Pág. 23
> estudio y ejercitaciones del <i>clown</i>	Pág. 45
> escenas breves de <i>clown</i>	Pág. 113
> apéndice	Pág. 139

> ediciones inteatro

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa
En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
Prólogo: María de los Ángeles González
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampetro
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampetro
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
Prólogo: Pablo Bontá
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor
Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki.
Prólogo: Juan Garff

- nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
Prólogo: Carlos Pacheco
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1 Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente Cuatro obras de Arístides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- Saulo Benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I de Luis Sampetro
- una de culpas de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando de Juan Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
Guía práctica de ejercicios -parte 1- de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino de Cecilia Hopkins
- teatro/10
obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erika Halvorsen y Andrés Rapoport.
- la risa de las piedras de José Luis Valenzuela
Prólogo: Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios.
- concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia -2010- textos de: María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg
- piedras de agua cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas reflexiones desde la platea de Ruth Mehl Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908) Obras del siglo XX - 1ª década- I Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- rebeldes exquisitos conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas de José Tcherkaski
- ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas) de Alberto Ure Compilación: Cristina Banegas
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007 de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior Incluye obras de J. D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thénon, A. Vargas y B. Visnevetky. Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid de Soledad González Coedición con Argentores
- un amor de Chajari de Alfredo Ramos Coedición con Argentores
- un tal Pablo de Marcelo Marán Coedición con Argentores
- casanimal de María Rosa Pfeiffer Coedición con Argentores
- las obreras de María Elena Sardi Coedición con Argentores
- molino rojo de Alejandro Finzi Coedición con Argentores
- teatro/11 obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de obras de teatro infantil Incluye obras de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi
- títeres para niños y adultos de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata de Luis Ordaz Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos De la comunidad para la comunidad de Edith Scher Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910) Obras del siglo XX -1ra. década II- Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- cuerpos con sombra -acerca del entrenamiento corporal del actor- de Gabriela Pérez Cubas

- gracias corazones amigos
la deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe
de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe
- la revista porteña
teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
de Gonzalo de María
Prólogo: Enrique Pinti
- concurso nacional de ensayos
teatrales Alfredo de la Guardia -2011-
textos de: Irene Villagra, Eduardo Del Estal
y Manuel Maccarini
- antología de obras de teatro argentino
-desde sus orígenes a la actualidad-
tomo VIII (1902-1910)
Obras del siglo XX -1ra. década III
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- Apuntes sobre la historia
del teatro occidental - Tomos I y II
de Roberto Perinelli
- Los muros y las puertas
en el teatro de Víctor García
de Juan Carlos Malcún
- Historia del Teatro Nacional
Cervantes - 1921-2010
de Beatriz Seibel
- antología de obras de teatro argentino
-desde sus orígenes a la actualidad
tomo IX (1911-1920)
Obras del siglo XX: 2ª década – I
Selección y Prólogo Beatriz Seibel
- el que quiere perpetuarse
de Jorge Ricci
Coedición con Argentores
- freak show
de Martín Giner
Coedición con Argentores
- trinidad
de Susana Pujol
Coedición con Argentores
- esa extraña forma de pasión
de Susana Torres Molina
Coedición con Argentores
- los talentos
de Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob
Coedición con Argentores
- nada del amor me produce envidia
de Santiago Loza
Coedición con Argentores
- confluencias: dramaturgias serranas
Prólogo: Gabriela Borioli
- el universo teatral
de Fernando Lorenzo
Compilación de Graciela González
Díaz de Araujo y Beatriz Salas.
- Jorge Lavelli -de los años sesenta
a los años de la colina-
Un recorrido en libertad
de Alain Satgé
Traducción: Raquel Weksler
- Saulo Benavente -escritos sobre
escenografía-
Compilación: Cora Roca
- antología de obras de teatro argentino
-desde sus orígenes a la actualidad-
tomo X (1911-1920)
obras del siglo XX- 2ª década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- teatro/12
obras ganadoras del 12º Concurso Nacional
de Obras de Teatro
Incluye obras de Oscar Navarro Correa,
Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria
Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba y
Ariel Dávila
- una fábrica de juegos y ejercicios
teatrales
de Jorge Holovatuck A.
prólogo: Raúl Serrano
- teatro/13
Obras ganadoras del 13º Concurso Nacional
de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye obras de Laura Gutman, Ignacio
Apolo, Florencia Aroldi, M. Rosa Pfeiffer,
Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto
Moreno, Raúl Novau, Aníbal Friedrich,
Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal
Albornoz y Antonio Romero.

- 70/90 -crónicas dramatúrgicas-
Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabadini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo.
- teatro/14
obras ganadoras del 14º Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-
Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz y Andrés Binetti
- teatro/15
obras ganadoras del 15º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel García Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta
- doble raíz
de Leonardo Goloboff
- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
tomo 1: el juego teatral en la educación
de Juan Tríbulo
Prólogo: Carlos Catalano
- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
tomo 2: clases para actores y directores
de Juan Tríbulo
Prólogo: Víctor Bruno
- Osvaldo Dragún. La huella inquieta
-testimonios, cartas, obras inéditas-
de Adys González de la Rosa y Juan José Santillán
Prólogo: los autores
- circo en Buenos Aires.
cultura, jóvenes y políticas en disputa.
de Julieta Infantino
Prólogo: la autora
- la canción del camino viejo
de Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo Callaci
- febrero adentro
de Vanina Corazza
- mujer armada hombre dormido
de Martín Flores Cárdenas
- el director teatral ¿es o se hace?
procedimientos para la puesta en escena
de Víctor Arrojo
- la *commedia dell'arte*,
un teatro de artesanos
guiños y guiones dell'arte para el actor
de Cristina Moreira
- un teatro de obreros para obreros
jugarse la vida en escena
de Carlos Fos
Prólogo: Lorena Verzero
- teatro/16
Obras ganadoras del 16º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Cosello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correo, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart
- concurso de ensayos sobre teatro
Celcit - 40º aniversario
Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernandez Peláez, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva
- teatro de objetos
manual dramatúrgico
de Ana Alvarado
Textos dramáticos para Teatro de Objetos:
Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi
- museo medea
de Guillermo Katz, María José Medina, Guadalupe Valenzuela
- ¿quiénáy?
de Raúl Kreig
- quería tamarla con algo
de Jorge Accame

técnicas del clown

Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.

Agustín de Vedia 3533 / CABA - Argentina.

Septiembre de 2016 - Primera edición: 2.500 ejemplares