



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL TEATRO DESDE LA VISION DEL CLOWN.

INFORME POR ACTIVIDAD PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
Presenta:
Eugenio Alejandro Paolo Becerra Contreras

Asesor: Artús Chávez Novelo

Sinodales: Lic. Fidel Monroy Bautista
Mtro. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar
Mtra. Iona Weissberg Glazman
Lic. Margarita González Ortiz



México D.F.

Mayo 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Eugenia, Aarón, Aaroncito y Raziel que me acompañan en cada aventura, en cada logro y fracaso. Muchas gracias por su apoyo, amor, por enseñarme el significado de familia.

A mi papá y a Carolina. Gracias por su comprensión, sus patrocinios y su cariño.

A mi mamá, mi abuela, mi abuelo y mi tía que llegaron al final.

A mis tíos Diana, Laura, Carlos, Carlos López, Humberto y Gonzalo.

A Domingo, el hermano que me regalo la vida. Gracias por todos tus consejos.

A mis otros hermanos Byron, Mónica, Izcoatl, Daniela, Daniel, Pedro, al señor Domingo, Los Panchos, La Furia, y a todos mis amigos que me llenan la vida de alegrías.

A todos mis maestros por ayudarme a crecer como ser humano.

Al maestro Rubén Ortiz cuyas enseñanzas no me dejan en paz.

Muchas gracias Artús por todas las pláticas y por compartir conmigo tu amor por el clown.

Agradezco enormemente a los maestros Iona, Margarita, Ricardo y Fidel por todas sus aportaciones a este trabajo.

También agradezco a Madeleine, Elena, Izmir, Valerio, Gerardo por su generosidad en las entrevistas.

Gracias a Manuel e Isaías y todas las personas que formaron parte de *Diálogos de Nostalgia y Pollos*.

Paola, muchas pero muchas gracias por apostar conmigo. Este trabajo no sería posible sin tu amor. Te amo

ÍNDICE

Primer Capítulo: El Clown	6
1.2 Sobre el clown.....	7
1.3 Elementos escénicos esenciales del clown.....	10
1.3.1 Compartir con el público.....	10
1.3.2 Comportarse como niño.	11
1.3.3 Provocar la risa.....	13
Segundo Capítulo: Diálogos de Nostalgia y Pollos: Exactitud y Levedad.....	18
2.1 Sobre Diálogos de Nostalgia y Pollos	18
2.2 Levedad.	19
2.2.1 Levedad y drama.	21
2.3 Exactitud.....	24
Tercer Capítulo: Compartir e improvisar	30
3.1 Compartir: la no cuarta pared.	30
3.1.1 El gesto en conmoción.....	32
3.2 Improvisar.....	34
APENDICE: Entrevistas a distintos profesionales del clown.	42
Entrevista a Izmir Gallardo Oliva.....	43
Entrevista a Elena Olivieri.....	46
Entrevista Valerio Vázquez Bárcena.....	51
Entrevista a Madeleine Sierra.....	57
Entrevista Manuel Cisneros.....	62
Entrevista a Gerardo Trejo Luna.	68
Bibliografía.....	75

INTRODUCCIÓN

Con el propósito de dar un abrazo al público, el 16 de abril de 2007 en la Universidad del Claustro de Sor Juana, se estrenó la obra de teatro *Diálogos de Nostalgia y Pollos* de Manuel Cisneros. Nos planteamos compartir una cara poco conocida del clown, si bien el clown es cofrade de la risa, aquí mostramos y exponemos una variante, que es: por medio de la risa llegar a la nostalgia misma, a la reflexión y sobre todo al encuentro. Con la esperanza de que el público pueda a partir de ello encontrarse a si mismo. Nos enfrentamos con un texto y nos dimos a la tarea de tratar este drama con la visión del clown. Como resultado, en el escenario no había actores en un sentido stanislavskiano del término, había más clown, una mezcla entre uno y otro. En esta obra participé como actor, a nivel profesional y personal, la experiencia fue entrañable y como fruto de ella coseché varias ideas y reflexiones en torno al teatro y el clown principalmente. Este escrito, tiene como objetivo mostrar dichas ideas, analizarlas y criticarlas, con el fin de que sirvan como material de apoyo para aquellas personas interesadas en el mundo del clown.

El clown es una técnica que muchos artistas escénicos utilizan para expresar sus ideas, una forma de mostrar ante los ojos del espectador nuestras inquietudes y reflexiones. La técnica de la clowneria tiene sus particularidades, las cuales están desarrolladas y explicadas en el primer capítulo de este informe. Para lograrlo me he apoyado en varios libros que existen sobre este tema, sin embargo la literatura sobre el clown es escasa, por lo cual realicé entrevistas a profesionales de esta disciplina, además de asistir a varios talleres de clown.

En el segundo capítulo me enfoqué a reflexionar acerca de las peculiaridades que existieron al abordar el texto de *Diálogos de Nostalgia y Pollos* desde la técnica del clown. Creo que la experiencia en este montaje puede resultar muy útil para otras personas que deseen tratar un texto dramático con la visión del clown. Es importante señalar que en esta parte del informe me remití a los conceptos de levedad y exactitud propuestos en el libro *Seis Propuestas Para el Próximo Milenio* de Italo Calvino. Si bien dichos valores propuestos por Calvino tienen un fin literario, encontré que se pueden aplicar de igual forma a la concepción de una puesta en escena. Por esta razón me ha parecido fundamental entenderlos y explicar su funcionamiento en el proceso de montaje de una obra de teatro con técnica clown.

Por último en el tercer capítulo explico la relación que guarda un clown con su público. Hablo también sobre algunas experiencias que compartí con el público durante las funciones de la obra de *Diálogos de Nostalgia y Pollos*.

Los textos existentes que hablan acerca del clown resultan por momentos muy poéticos y por lo mismo demasiado subjetivos. En este informe, he tratado de ser lo menos subjetivo posible, sintetizando conceptos y características del clown, describiendo hechos y conceptos mas no interpretaciones, tratando de evitar caer en lo romántico. A partir de las entrevistas y los textos, nos enfocamos en encontrar los puntos de coincidencia, con el fin de sintetizar conceptos. Sin embargo, como cada clown genera una visión propia de su quehacer, resulta difícil no caer en subjetividades. Los diferentes teóricos aquí citados tienden a hablar de una manera poética y subjetiva y por ello este texto tiende a caer en esta particularidad. No obstante el lector debe saber que no hay una única manera de hacer clown, y que el objetivo principal de la técnica es que cada uno desarrolle una visión particular a partir de la honestidad y no de imitar modelos existentes.

Creo que el gesto reflexivo que uno realiza en un proceso de montaje, debe de ser ampliado al gesto escrito y sobretodo cuando se da a la tarea de reflexionar en temas de los que existe poca teoría como es el caso del clown. Este trabajo puede servir como punto de partida para muchos alumnos que quieran experimentar con el clown y depurar la técnica que uno aprende en las escuelas. Además de que servirá para entender al clown, como una técnica que puede servir como elemento de desarrollo personal. Por último, me interesa analizar la manera en que el clown por medio de la risa, crea una conexión profunda con el público. El clown se vuelve un elemento que permite a los espectadores desahogarse y curarse. Ser clown no significa solamente ser gracioso sino conectarnos con la risa para crecer como seres humanos.

“Interpretar requiere de mucho esfuerzo. Pero en cuanto lo consideramos como juego deja de ser trabajo. Una obra de teatro es Juego.” Peter Brook

Primer Capítulo: El Clown

1.1 Clown o Payaso

Clown es un vocablo inglés, aceptado por la Real Academia de la Lengua Española desde 2001; su traducción al castellano es payaso. Muchos profesionales del espectáculo, han optado por utilizar el término en inglés para hacer una diferencia con los animadores de fiestas. La palabra “payaso” ha sido desvalorizada con el tiempo, connotando una idea ajustada de alguien que se viste estrafalariamente, con mucho maquillaje y regala globos a los niños. Por otro lado, hay quienes utilizan el vocablo en español buscando revalorizar el término. Por esto, es que nos encontramos con los términos “payaso” y “clown” como si fueran dos conceptos distintos, pero no lo son: el clown y el payaso son lo mismo.

En este informe decidí utilizar el término “clown”, para referirme de manera puntual a todos los payasos que tienen una formación en teatro. A partir de que algunos payasos de circo prueban suerte en los teatros y comienzan a contar historias, la técnica del payaso o clown empieza a ser utilizada por personas con conocimientos en el arte teatral. Esto ha hecho que se cree una fusión entre ambas disciplinas. Como consecuencia de esta fusión, la técnica del payaso de circo se ha depurado, para ser aplicada en el teatro, dando como resultado espectáculos “híbridos” donde ambas disciplinas (teatro y clown) conviven como una sola. Algunos profesionales de la escena que he leído y entrevistado, llaman este “híbrido” clown o teatro-clown. Un fenómeno parecido ocurrió cuando artistas plásticos como Tadeusz Kantor¹ o Romeo Castellucci², se acercaron al teatro. Dichos artistas pusieron énfasis en el aspecto visual de la escena, quitando protagonismo a la figura del actor y en ocasiones al texto. En este ejemplo, los conocimientos de las artes plásticas en fusión con los del teatro dan lugar a otro “híbrido”, al que algunos teóricos llaman Teatro de la imagen³.

¹ (1915-1990) Pintor, director de teatro, escenógrafo, escritor, actor y teórico del arte

² (1960) Exponente del llamado teatro post-dramático, Castellucci puede ser considerado uno de los directores más transgresores, radicales e innovadores de la escena italiana del siglo XXI.

³ De acuerdo al Diccionario del Teatro: tipo de escenificación centrado en la producción de imágenes escénicas, generalmente de una gran belleza formal. (Pavis, Patrice, 1998:463)

En mi caso, mi formación es en teatro y he complementado mis estudios con el clown. Utilizo los conocimientos del teatro en conjunto a la técnica de la clowneria, es decir que me muevo en este mundo “híbrido” que es payaso y es teatro, y que yo he optado por llamar simplemente clown. Para fines de esta investigación leí la perspectiva de otros profesionales de la escena que también se hacen llamar clown, entre ellos Daniele Finzi⁴ quien nos dice: “Yo formo parte de una familia de actores que nos hacemos llamar clown.” (Ponce de León, Facundo, 2009: 14)

Daniel Finzi menciona que en el teatro, existen artistas que además de ser actores son clowns. Es importante señalar que no todos los clowns son actores. Existen payasos cuya profesión principal es la medicina, o los payasos de circo, cuya formación es puramente circense y no tienen vínculos con el teatro o la actuación. Para explicar esto con mayor profundidad, hare una comparación de la figura del clown con los signos del zodiaco. Por ejemplo: Cualquier persona, independientemente de ser doctor, médico, biólogo o actor, nacida entre el 20 de abril y el 19 de mayo, es considerada según el zodiaco como tauro. Todas las personas que son tauro comparten ciertos rasgos de carácter, y dependiendo de las experiencias que cada individuo tenga, desarrollará en mayor o menor medida cada una de estas características, es decir, que habrá algunas personas tauro que sean mas perseverantes, otras mas nobles, otras mas pacientes etc. En el caso del clown, cualquier persona (sea doctor, médico, biólogo o actor) puede acercarse a la técnica de la clowneria, y desarrollar características humorísticas personales. Así como el signo de tauro posee ciertos rasgos de carácter para cada uno de los individuos que nace bajo los efectos de esa constelación, así el clown posee una serie de características humorísticas propias de su disciplina y que lo diferencian de otros comediantes, el médico podrá adoptar estas características y utilizarlas en su quehacer, sin embargo esto no significa forzosamente volverse actor, en este caso tendremos un médico-clown o médico-payaso, mas no un actor-clown.

Debo especificar que a lo largo de este escrito, por motivos de redacción, me permitiré utilizar los vocablos payaso y clown indistintamente como sinónimos, refiriéndome solo al concepto de teatro-clown que he explicado en este inciso. A continuación abordaré y explicaré las características que definen al clown.

1.2 Sobre el clown.

En función de poder entender al clown, debemos tomar en consideración que no existe una única aproximación, que no hay una fórmula precisa para serlo. Ante la pregunta

⁴ (1964) Director, autor, coreógrafo y clown. Fundó Teatro Sunil, la Compañía Finzi Pasca y creó la técnica teatral llamada “Teatro Della Carezza”.

¿Qué es un clown? Jesús Jara⁵ sostiene: “No existe una única respuesta o verdad sobre semejante pregunta.” (Jara, Jesús, 2000:20)

No obstante, esta consideración no declara que el clown sea indefinible. El concepto de clown permite ser teorizado y practicado de diversas formas, hay tantas definiciones de clown como tantos clowns existen en el mundo, y en este sentido Eric de Bont⁶, apunta: “Dentro del mundo de los clowns hay muchos estilos, muchos profesores y por eso muchas verdades sobre el clown.” (Viyuela, Pepe, et. Al, 2005: 112)

De acuerdo con Eric de Bont, cada uno de nosotros desarrolla su manera particular de acercarse a esta disciplina, cada individuo tiene su clown, y encontrarlo va mas allá de encontrar un vestuario extravagante o caminar de una forma chistosa. Encontrar tu clown es una búsqueda personal, es encontrarte a ti mismo y llevarte a tus últimas consecuencias. Es una búsqueda donde aprendes a aceptar lo que no te gusta de ti y a verlo con humor, es decir, a reírte de ti mismo. Por esta razón comparo al clown con la figura del tonto o el loco, representada en las cartas del Tarot con el numero cero. Esta figura representa la fe completa en que la vida es buena y vale la pena confiar. El número cero representa la nada y por ende el todo, es el principio de incertidumbre, ignorancia y confusión que son el primer paso a la sabiduría. El loco combina la insensatez con la sabiduría, siempre sigue a su corazón sin importar cuan tontos o locos parezcan sus impulsos, y curiosamente las cosas le salen bien. Por último el loco o tonto representa la necesidad psicológica de encontrarse a si mismo; paralelamente a esta necesidad del loco o tonto, el actor tiene la necesidad escénica de encontrar su clown.

“Buscar tu clown” es una idea que algunos profesores manejan, como Jacques Lecoq⁷, cuyas ideas contribuyeron a reformular el concepto del payaso:

The discovery of how personal weakness can be transformed into dramatic strength was the key to my elaboration of a personal approach to clowning, involving a search for “one’s own clown”, which became a fundamental principle of the training. (Lecoq, Jacques, 2000: 145)⁸

⁵ (1957) Formador, payaso y teatrero. Fundador de las compañías: Cambaleo (Madrid), Karagoz (Elda), Falaguera, GAGSters, La Coja y Els Flaquibutti (Valencia).

⁶ (1956) Director artístico de la BONT’s International Clown School en Ibiza, donde durante todo el año gente de todos los continentes estudian clown.

⁷ (1921-1999) Fue un actor, mimo y maestro de actuación francés. Es uno de los más famosos referentes del teatro del gesto.

⁸ “El descubrimiento de cómo nuestras debilidades personales pueden ser transformadas en fuerza escénica, fue mi llave para elaborar mi propio acercamiento a la técnica de la clowneria, que significó una búsqueda de “tú propio clown”, lo cual se

Sin embargo, buscar tu clown, no implica forzosamente un proceso terapéutico de desarrollo personal, sino mas bien un proceso de desarrollo dramático. Este postulado surge de la siguiente idea que postula el mismo Lecoq: “The more he is himself, the more his weakness is shown up, the funnier he will be.” (Lecoq, Jacques, 2000: 146)⁹

Lecoq propone: conocerte a ti mismo para ganar más “fuerza escénica”. Jesús Jara por su parte, coincide con Lecoq y sostiene lo siguiente:

(El clown)... Se diferencia de un personaje teatral en que este está acotado por toda una serie de características y relaciones dadas por el autor, el director, los creadores, la dramaturgia o los otros personajes. Por el contrario el clown solo tiene como referencia aproximada a cada uno de nosotros cuando nos deslizamos hacia ese otro yo que es nuestro clown. (Jara, Jesús, 2000:20)

Ambos autores promueven el conocimiento personal, como vía de acercamiento al fenómeno del clown pero no con un fin terapéutico sino dramático. Con el paso del tiempo esta idea se ha aceptado y se ha perfeccionado, lo que en consecuencia ha provocado que muchos otros profesionales se inclinen a incitar el autoconocimiento de la persona a través del clown, como podemos apreciar en la siguiente cita:

Nosotros construimos nuestro payaso a partir de nuestro físico y nuestra psicología, ayudados por los recuerdos de nuestra infancia, por nuestros propios sentimientos, cualidades, habilidades o proezas. Trabajamos situaciones cómicas o ridículas vividas o imaginadas, clásicas o improvisadas. Sé desarrollan así todas las posibilidades dramáticas de nuestro clown. (Viyuela, Pepe, et. Al, 2005: 232)

Yo concluyo que el sentido teatral de buscar tu clown significa: encontrar la manera mas honesta de ser gracioso en el escenario, partiendo de la investigación personal de ciertos elementos escénicos característicos en el comportamiento del clown.

Cada clown, a partir del conocimiento de su persona, entiende y practica la técnica de la clowneria de formas distintas, sin embargo he encontrado ciertos elementos escénicos que todos comparten. Estos elementos escénicos que conforman la técnica, en esencia, son los mismos para todos y por lo tanto son definibles. A continuación hablaré de cada elemento, tratando de mencionar los variados términos con que son referidos por los distintos

convirtió en un principio fundamental del entrenamiento.” (Traducción realizada por Paolo Becerra)

⁹ “Entre más es él mismo, entre más se muestran sus debilidades, más gracioso será.” (Traducción realizada por Paolo Becerra)

profesionales del clown, pues muchos se refieren al mismo elemento pero con una palabra diferente, por ejemplo algunos dicen compartir con él público en vez de dar foco al público. Llamarlo de una u otra manera, es solo cuestión de gustos pues como lo explica Izmyr Gallardo¹⁰, el clown depende de una elección personal:

“En lo personal no me gusta ser tajante, yo creo que es una cuestión de gustos. Por ejemplo: a mi no me gusta que el clown hable; yo sí creo que el clown es un arte mímico.” (Izmyr Gallardo Oliva, video-entrevista, 3 de marzo de 2012)

1.3 Elementos escénicos esenciales del clown.

A partir de la investigación realizada a través de entrevistas y talleres tomados con siete profesionales del clown, y de la literatura consultada sobre el tema, puedo decir que existen tres elementos escénicos esenciales del clown: Compartir con el público, comportarse como niño y provocar la risa de los espectadores. A continuación explicaré cada uno de estos elementos.

1.3.1 Compartir con el público.

Para el clown, no existe la cuarta pared. Siempre se dirige directamente a los espectadores y comparte con ellos lo que le está sucediendo, ya sea de viva voz o a través de la mirada. El clown está pendiente de las reacciones de la audiencia, acepta estas reacciones y modifica su comportamiento de acuerdo a lo que el público le genera. Algunos profesionales se refieren a este elemento como: darle foco al público o triangulación (es decir, la comunicación entre el clown, su compañero de escena y el público).

Compartir con el público implica tener una postura con respecto a este, es decir una manera de verlo. Para algunos profesionales de la clowneria, el clown es un humanista, un filántropo que busca el bienestar del prójimo (en este caso el espectador), por eso busca desesperadamente hacerlo reír, por eso los mira compartiendo historias y juegos. Algunos profesionales definen esta actitud del clown como buscar el amor del público y otros como Valerio Vázquez¹¹, dicen que es al revés:

“Yo creo que más bien es al revés, el clown busca brindar amor al público. El clown desea que todos los que estamos en el momento, nos divirtamos por igual,

¹⁰ (1980) Actor y clown mexicano fundador de la compañía “clownclusiones” en 2006. Participó con el payaso ruso Slava Polunin.

¹¹ (1983) Clown y actor mexicano fundador de la compañía “La Gran Pompa”, donde también funge como director de escena.

que seamos una fiesta. El clown es el generador, y si hay por ahí alguien que no quiere divertirse, idealmente el clown debería poder cambiarlo a través del amor. Pero no creo que busque que el público lo ame, sino que ama al público.” (Valerio Vázquez, entrevista personal, 2 de abril de 2012)

El clown puede buscar el amor del público o brindarle amor. En ambas actitudes el clown busca comunicarse con los espectadores, busca entablar un diálogo. En un espectáculo clown, las respuestas del payaso cambian de acuerdo a la actitud de la audiencia. Al respecto Valerio Vázquez opina:

“El clown hace una provocación, el público responde y el clown vuelve a hacer una nueva provocación. Es dialogar, no es llegar a decir un discurso y no hay retroalimentación, el clown busca dialogar.” (Valerio Vázquez, entrevista personal, 2 de abril de 2012)

Crear un diálogo con el público dependerá de la maestría del clown e implica una aceptación de la realidad inmediata. Imaginemos por ejemplo un clown que está haciendo malabares, de repente sucede algo que no está planeado, por ejemplo: una pelota se le cae. El clown no trata de ocultarlo sino que lo acepta y construye un juego con esa situación. El clown juega a partir de su realidad, él sabe que está en un teatro o en un circo, no pretende crear una ilusión. Si la ficción apunta que debe estar en la playa, él nunca se cree que realmente está en el mar, a pesar de que está jugando a estar en la playa, él juega en el teatro como si estuviera en la playa y eso resulta ridículo. Quizá por esto es que muchos clowns que hacen trucos de magia, al final revelan el mecanismo, es una forma de decirnos: -no se lo crean, no es real, es tan solo un truco. Nosotros solo estamos jugando-.

El clown es un ser honesto, nunca trata de engañar y cuando lo intenta es solo por jugar o porque tiene miedo de lo que pueda pasar, como el niño que quemó la alfombra y trata de ocultarlo por el miedo al regaño de sus papás. A continuación abordaré el segundo elemento escénico del clown: El comportamiento de un niño.

1.3.2 Comportarse como niño.

Este elemento puede ser mal entendido, por eso algunos profesores evitan mencionar que el clown se comporta como un niño ya que provoca que los actores “actúen” de una manera infantil lo que resulta chocante y sin gracia. Para profundizar en este elemento escénico tenemos que comprender lo siguiente: “...ese es el milagro del clown que consigue comportarse como un niño sin renunciar a su edad.” (Jara, Jesús, 2000:54). Es decir, el clown se comporta como niño, pero tiene la voz, el cuerpo y el movimiento de una persona de su edad.

El comportamiento de un niño es similar al de clown en las siguientes características:

- a) Siempre se encuentra en estado de juego.
 - b) Es inocente (cándido, sin malicia).
 - c) Sobresale de los demás.
 - d) Tiene una lógica diferente (algunos profesores llaman a esta característica inversión de lógica y dentro de las festividades de la semana santa, los Mayos o Yoremes, utilizan este elemento dentro de sus ritos y lo llaman “alrevesado”).
-
- a) El estado de juego del clown se relaciona con el comportamiento de un infante, en que el niño siempre quiere estar jugando y nunca se cansa de eso. A través del juego el menor se relaciona de manera diferente con su medio, acepta la realidad pero la transforma a través del juego. El niño encuentra un árbol y lo transforma, lo vuelve el centro de operaciones de una organización secreta o la base donde no puedes ser encantado. El clown juega y transforma la realidad de la misma manera que un niño. Esta transformación normalmente es humorística, es decir, provoca la risa de los que están mirando. Cuando un niño transforma el árbol en un centro de operaciones, los papás que están mirando se sonríen les parece cómica la ocurrencia de sus hijos; esto es el humor del clown, pero profundizaré en las características de este más adelante.
 - b) El clown, al igual que un niño, no se preocupa por lo que los demás digan de él. El niño se mete a jugar en el lodo y no le importa ensuciarse, ni que la gente piense que es un mugroso, el niño solo se divierte. El clown se divierte de la misma manera, sin importarle las reglas establecidas por la sociedad. Por ejemplo, si viste ropa que le queda muy grande es por diversión como se divierte un niño poniéndose la ropa de su papá. Un clown puede vestir ropa cotidiana o estrafalaria, pero no está definido por su apariencia sino por su interior, por su manera de entender el mundo. En este sentido cada clown percibe y entiende el mundo a su manera, tiene un humor propio y característico. El clown es libre. El clown representa la libertad del hombre de ser, hacer y pensar lo que quiera y necesite. Al igual que un niño es inocente, no sabe que es lo que la sociedad apunta como “correcto”, y por eso siempre dice lo que piensa y hace lo que dice.
 - c) El niño se comporta de manera diferente a los adultos y por eso sobresale en la sociedad. Uno nota a los niños porque están gritando, jugando o llorando, cuando a un niño se le cae su helado, llora con gran pasión como si se le hubiera roto un hueso. El clown es apasionado y vive situaciones de extrema intensidad, porque vive en presente. Su comportamiento, al igual que el de un niño es exagerado, porque si se le cae el helado es lo único que importa en ese momento. El clown siempre reacciona de manera sincera y sus reacciones son exageradas si la situación que está viviendo lo lleva al límite. Es honesto, nunca trata de exagerar solo por exagerar.

- d) Por otra parte, el clown trabaja con el contraste, es decir, plantea situaciones que desembocan en un final diferente. Por ejemplo: un clown puede prepararse para salir en una motocicleta; limpiarla, ponerle gasolina, vestirse propiamente para dar un paseo en la motocicleta, ponerse casco, chamarra y luego salir a tomar el pesero. Este principio de contraste, es llamado inversión de lógica por algunos profesionales del clown como Jesús Díaz¹², y es propia del comportamiento de un infante. La inocencia con que el niño entiende el mundo lo hace comportarse, en ciertas ocasiones, con una lógica distinta a la que tienen los adultos. Recuerdo hace poco haber visto una entrevista a un niño de diez años. El niño decía no entender el por qué de la guerra en las islas Malvinas, el niño argumentaba que era fácil resolver ese conflicto, lo único que tenían que hacer era dividir las islas en dos partes y cada país se quedaba con una, de esta manera se detenía la guerra y todo ese dinero utilizado en armas podía ser ocupado para darse una buena vida. En la lógica del niño esto era posible sin embargo en la lógica de los adultos era imposible. El clown se comporta como niño y por esta razón realiza acciones donde la lógica se invierte o es distinta a la que comúnmente conocemos.

Por último el clown siente un gran placer por estar en el escenario, le encanta ser el centro de atención, y siempre está buscando la empatía con su público, así como el niño que busca la aprobación de papá y mamá.

1.3.3 Provocar la risa.

De acuerdo con *Philippe Gaulier*¹³ y Elena Olivieri¹⁴, en un espectáculo clown siempre existen las risas. Para ambos el clown no es aburrido.

A partir de las entrevistas realizadas durante esta investigación, concluyo que existen dos componentes que de manera característica, el clown utiliza para provocar la risa de los espectadores: el ridículo y el fracaso.

Nuestra percepción general del ridículo según la Real Academia Española, normalmente produce risa. Se genera cuando una persona se encuentra en una situación humillante, y queda expuesto a la burla o menosprecio de los demás. El ridículo también se produce

¹² (1969) Actor, clown y director mexicano. Egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral en México. Especialista en comedia y clown con el maestro Anatoli loukachtchouk. Fundó y dirige desde 2003 a la Sensacional Orquesta Lavadero.

¹³ (1943) Director, clown, dramaturgo y profesor de teatro. Alumno y luego profesor de la escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq. Funda en 1980 su propia escuela “la Ecole Philippe Gaulier”.

¹⁴ (1980) Clown, actriz y directora. Miembro de Bodó Bodó Production, una compañía internacional cofundada en 2001 por Elena Olivieri, Madeline Fouquet y Maja Skovhus, alumnas de Philippe Gaulier.

cuando un individuo se comporta de una manera extravagante, un ejemplo de esto se da cuando una persona lleva un atuendo diferente al común.

El clown busca ser aceptado por el público tal cual es, busca hacerlo reír a partir de sí mismo, a partir de ponerse en situaciones que muestren su lado ridículo. A diferencia de otro tipo de comediantes el clown centra su atención en ser ridículo, mas no en crear chistes o acciones que resulten cómicas. Al respecto Philippe Gaulier, opina: “El público se ríe de la ridiculez del tonto y también de su humanidad. No se ríe del gag¹⁵.” (Gaulier, Philippe, 2009:123)

El fracaso por otro lado se produce cuando se obtiene un resultado adverso al esperado. El fracaso en nuestra vida cotidiana no produce risa. Cuando una persona emprende un negocio, y después de un tiempo vemos que lo deja por falta de éxito, nos da lástima. El clown genera fracasos cuyo objetivo final es provocar la risa de los espectadores. El clown muchas veces tiene una meta que lograr y fracasa en conseguirla. No obstante se empeña en seguir su cometido, lo que lo hace fracasar una y otra y otra vez, y esto a su vez, causa mucha hilaridad en la audiencia, lo cual paradójicamente es el triunfo del clown y para Eric de Bont constituye un elemento trágico en la visión del clown: “La tragedia del clown está basada en el hecho de que tiene éxito donde no quiere tener éxito, es decir, en su fracaso.” (Viyuela, Pepe, et. Al, 2005: 112).

El clown busca provocar principalmente la risa, pero esto no significa que sea incapaz de provocar otras emociones. El fracaso muchas veces se puede volver doloroso para el clown y en consecuencia también para el público. A través de la identificación, el espectador puede experimentar otros sentimientos, como la nostalgia, la ternura, la tristeza, la melancolía, el amor, etc. Esto está ligado a que el clown es un apasionado de la vida, se permite vivir todas las emociones existentes y llevarlas hasta sus últimas consecuencias. El clown puede sentir un dolor muy profundo, el mismo dolor que uno siente cuando pierde a la persona amada, la diferencia con un actor radica en que el clown comparte este dolor con su público y se permite disfrutarlo. Es decir que un clown puede estar llorando, y en su interior disfrutar de ese llanto. Cabe señalar que normalmente el clown juega al dolor, como cuando un niño juega a que le duele la panza para no ir a la escuela, no obstante, el clown puede sentir un dolor verdadero y por lo tanto generar emociones distintas a la risa, en los espectadores.

En la búsqueda de provocar la risa de los espectadores (ya sea por medio del fracaso o el ridículo) el clown ejerce un cambio en su entorno. Sobre esto cito a Pepe Viyuela:

¹⁵ El gag de acuerdo a la Real Academia Española es un efecto cómico rápido e inesperado en un filme o en otro tipo de espectáculo.

En cuanto seamos capaces de comprender los efectos positivos para la salud de un clima alegre, amoroso y divertido –tanto la del paciente moribundo como la de cualquier persona- podremos decidirnos a apoyar la creación de un clima diario de amor y diversión. (Viyuela, Pepe, et. Al, 2005: 28)

El clown es optimista, por esta razón crea un clima alegre aun a pesar suyo. El clown busca la manera en que la visita de los espectadores resulte divertida, y como es más sencillo reír en un ambiente de diversión que en medio de un ambiente fúnebre, el clown cambia el ambiente que le rodea. El clown es capaz de transformar el ambiente fúnebre de un velorio, en un ambiente alegre. Para el clown el funeral puede ser una fiesta como lo es en la película “Clowns” de Fellini¹⁶.

Anteriormente habíamos hablado del humor y como está ligado con el estado de juego en que se encuentra el niño. El humor de acuerdo a la Real Academia Española es un modo de presentar la realidad. Para tener humor es necesario ser capaz de apreciar lo cómico y divertido de la vida. A partir del humor podemos ver y aceptar la vida desde otro punto de vista. Con el humor, el clown desarrolla su capacidad de percibir las situaciones cómicas, absurdas e incongruentes de la vida y gracias a que las percibe puede expresarlas.

A través del humor el clown logra que el público se identifique con él, lo cual puede provocar que exista una purificación por medio de la risa, es decir una catarsis. El clown es catártico pero sin querer serlo. Anteriormente había comparado al clown con la carta del loco o tonto del tarot. La historia del rey pescador, que aparece en la película “El pescador de ilusiones”, muestra la manera en que un tonto comprende el mundo. La incluyo porque me parece ilustrativa, para entender el carácter catártico que tiene el clown con sus espectadores:

La historia del Rey Pescador comienza cuando, siendo niño, el rey tiene que pasar una noche solo en el bosque para demostrar su valor y poder convertirse en rey. Mientras pasa la noche, es visitado por una visión sagrada: en la hoguera aparece el Santo Grial, símbolo de la gracia divina de Dios, y una voz le dice al niño:

"Tu custodiarás el Grial para curar el corazón de los hombres".

Pero el muchacho quedó cegado por visiones más grandes de una vida llena de poder, gloria y belleza. Y en un estado de radical asombro, se sintió, por un breve momento, no como un niño, sino invencible, como Dios. Se acercó a

¹⁶ (1920-1993) Es universalmente considerado como uno de los principales protagonistas en la historia del cine mundial. Ganador de cuatro premios Óscar por mejor película extranjera, en 1993 fue galardonado con un Óscar honorífico por su carrera.

la hoguera para coger el Grial y el Grial desapareció, su mano quedó en el fuego y le produjo una herida.

A medida que el niño crecía, la herida se hacía más profunda, hasta que un día el rey perdió la razón de vivir, ya no tenía fe en los hombres, ni en sí mismo. No podía amar, ni ser amado. Estaba harto de las experiencias y empezó a morir.

Cierta día, un tonto entró en el castillo y encontró solo al rey. Como era tonto, era ingenuo y no supo que era el rey, simplemente vio a un hombre solitario, lleno de dolor, y le preguntó:

"¿Qué te aflige, amigo?".

Y el rey le respondió: "Estoy sediento. Dame agua para refrescar mi garganta".

Él tonto cogió una copa que estaba junto a la cama, lo llenó de agua y se lo dio al rey. En cuanto el rey comenzó a beber, se dio cuenta que su herida estaba curada. Miró a sus manos y allí estaba el Santo Grial, el mismo que había buscado durante toda su vida. Sorprendido, volteó a ver al tonto y le dijo:

"¿Cómo pudiste encontrar lo que mis más valientes hombres no pudieron?".

Y el tonto respondió: "No lo sé. Sólo sé que tú tenías sed". (The Fisher King, Dir. Terry Gilliam, con Jeff Bridges, Robin Williams, Mercedes Ruehl y Amanda Plummer, Columbia Pictures Corporation, 1991)

Así como este tonto encuentra el Santo Grial sin querer encontrarlo, de la misma manera, el clown se cura y cura al público. El clown genera con el público un espacio parecido al de una fiesta o el de un ritual, donde todos ríen y al final salen con una sensación de bienestar. Un lugar donde se puede hablar de la guerra, y de todas las cosas horribles que ahí suceden, entenderlas y superarlas. El clown busca solo agradar y hacer reír a los espectadores. Sin querer los ayuda a superar sus dolores. Esto es una resultante de que la risa es curativa, como lo afirma la siguiente cita:

La risa y la alegría ejercen una función "curativa" ante el sufrimiento, pues se logra restablecer una unidad perdida, o se encuentra una nueva unidad o armonía. (Viyuela, Pepe, et. Al, 2005:33)

En este sentido el clown se parece al chamán. Ambos crean un comportamiento particular que los identifica del resto, el chamán no cura, es más bien un guía que muestra el camino que el enfermo tiene que seguir para curarse y es decisión del enfermo tomarlo o no. En el caso del clown, este (sin quererlo), muestra que el humorismo es una forma distinta de ver

la vida. El humor promueve el bienestar estimulando el descubrimiento de lo alegre, es una forma de escapar del sufrimiento y generar un estado de alegría que perdura mientras la gente recuerda el espectáculo. Podemos escoger ver la vida con humor, pero eso es decisión de cada uno, el clown solo muestra el camino no te induce a elegirlo.

Hacer humor es ejercer la libertad de colocarse voluntariamente en un determinado punto de vista con respecto al mundo (Viyuela, Pepe, et. Al, 2005: 18)

Concluyendo, el “clown” para mi es un actor que desarrolla una visión cómica de si mismo, busca generar un diálogo en presente con el público, se comporta como un niño y busca provocar principalmente la risa.

“Una bonita historia es solo la mitad de la obra, el resto es forma, capacidad de sorprender, de crear, de transformarse, es búsqueda del gesto intuitivamente perfecto, sencillo. Las estructuras formales más fuertes producen ligereza” Daniele Finzi Pasca.

Segundo Capítulo: Diálogos de Nostalgia y Pollos: Exactitud y Levedad.

En el capítulo uno, definí el clown y sus elementos escénicos. A partir del segundo capítulo profundizaré acerca de como se llevan a la acción los elementos escénicos del clown. Tomaré como eje de reflexión, mi experiencia personal en el montaje de la obra de teatro *Diálogos de Nostalgia y Pollos*. Esta obra es un texto dramático que fue montado a partir de la visión del clown. Partiendo de la reflexión sobre esta experiencia personal, propongo que para poner en escena una obra de teatro con la visión del clown se debe tomar a consideración lo siguiente: todo lo que pasa en el escenario debe ser compartido con el espectador. La actuación, el texto, la escenografía, etc. deben ser tratados con los valores de la levedad y la exactitud. Finalmente, el clown es libre de improvisar en cualquier momento de acuerdo a las respuestas del espectador.

2.1 Sobre Diálogos de Nostalgia y Pollos

Diálogos de Nostalgia y Pollos es una obra de teatro escrita en el año 2003 por Manuel Cisneros¹⁷ trata de como Juan (un vendedor de burbujas de jabón) y Erno (el inventor del cubo de Rubik) buscan al niño que alguna vez fueron. Erno es un personaje que se caracteriza por ser muy racional mientras que Juan es todo lo contrario. De esta manera entre la emotividad de uno, y la visión pragmática del otro, reflexionan, filosofan, buscan, dejan de hacerlo, lloran, ríen, se afeitan, se tallan los dedos, recuerdan, juegan, sueñan, pelean, se enojan, se van y no se van.

En esta obra participé como actor. Realicé el papel de Juan también llamado *El Burbujero*. El proceso de montaje de esta obra tuvo una duración de dos meses. La obra está escrita en un tono cómico sin embargo se plantea varios cambios de tono a lo largo de la misma. Manuel Cisneros (director y escritor de la obra) decidió montarla con la técnica clown. Esto significó compartir las acciones con el público, crear el comportamiento de mi personaje (El Burbujero) desde la inocencia de un niño y buscar provocar principalmente la risa de los espectadores.

Debido a que el proceso de montaje fue apresurado sólo tuvimos dos sesiones para analizar el texto, en estas sesiones acordamos que el tema principal de la obra es la soledad.

¹⁷ (1975) Actor, clown y director mexicano. Cofundador de Simjah Teatro, compañía de teatro mexicana de corte humanista enfocada en el bienestar como un derecho del hombre.

El director, nos señaló los momentos en que el tono cómico de la obra cambiaba y se volvía serio, además de marcar ciertas entonaciones que ya tenía pensadas. También realizamos una improvisación guiada, cuyo objetivo era hacernos recordar momentos de nuestra infancia para poder conectar con nuestra parte infantil.

Desde mi punto de vista, conectar con nuestra inocencia nos hizo tratar la obra de una manera diferente. Nos hizo darnos cuenta que las cosas no eran tan serias o solemnes. Nos hizo ver las cosas con levedad. A continuación explicaré lo que es la levedad y cómo aplicamos este concepto en la obra. Durante la investigación que realicé, noté que otros teóricos hablan sobre la levedad pero la llaman ligereza. Es por esta razón que utilizó las palabras levedad y ligereza como sinónimos.

2.2 Levedad.

En el capítulo anterior mencioné que el clown transforma la realidad a través del juego. El clown se encuentra en estado de juego. “Jugar” de acuerdo a la Real Academia Española significa: “hacer algo con alegría y con el solo fin de entretenerse o divertirse”. Los niños juegan para su propia diversión. Cuando un clown juega, lo hace para divertirse él y para divertir al público. Cuando jugamos, alteramos la manera de percibir la realidad, nos permitimos ver la vida con mayor levedad y ligereza. Los niños juegan a la guerra, todo es ligero, leve y nos da risa. En algunas películas se muestra la guerra tal cual es, no como un juego, entonces todo cobra peso, nos da miedo y entristece.

La levedad es una forma de percibir, entender y mostrar la realidad. Italo Calvino¹⁸ en su libro “*Seis Propuestas para el Próximo Milenio*”, ejemplifica la levedad por medio de una alusión al mito de Perseo:

Para cortar la cabeza de la Medusa sin quedar petrificado, Perseo se apoya en lo más leve que existe: los vientos y las nubes, y dirige la mirada hacia lo que únicamente puede revelársele en una visión indirecta, en una imagen cautiva en un espejo. Inmediatamente siento la tentación de encontrar en este mito una alegoría de la relación del poeta con el mundo, una lección del método para seguir escribiendo. (Calvino, Italo, 2002:20)

De acuerdo con Calvino, Perseo ve la realidad con levedad, este otro punto de vista le permite vencer a la Medusa sin quedar petrificado. Simbólicamente, el quedar petrificado, tiene que ver con la visión común y directa que tenemos de la realidad y corresponde a tener una visión pesada. El contrapunto de la levedad es la pesadez. Todas las cosas tienen un peso específico, con la levedad tenemos la opción de quitarle (metafóricamente) peso a las cosas, como ilustra en la siguiente cita Daniele Finzi: “La ligereza es claridad, es hacer flotar algo monolítico como una catedral” (Ponce de León, Facundo, 2009:90). Pensar con

¹⁸ (1923-1985) Ha sido uno de los escritores italianos más importantes del siglo XX.

ligereza, aclara las ideas, permite entender y aceptar todos los sucesos que ocurren en la realidad. Un ejemplo de esto se da en los hospitales:

El Payaso puede hablar con la mayor naturalidad del mundo de temas tan profundos como la muerte, tan presente en los hospitales, y servir así de ayuda para conjurar miedos que el niño siente ante lo desconocido. (Viyuela, Pepe, et. Al, 2005: 217)

Todos sentimos miedo a la muerte, pero al percibir la manera tan ligera en como el clown se refiere a ella, podemos aceptarla y dejar de sentir miedo. Con este ejemplo entiendo mejor de lo que habla Daniele Finzi con respecto a la ligereza entendida como hacer flotar las cosas. El clown hace ligero el miedo que siente el niño a la muerte y permite al niño entender la muerte de otra manera. Muchas veces el miedo provoca quietud, es muy común escuchar la frase: “quedé paralizado del miedo”. La levedad crea movimiento, con la levedad todo se vuelve ligero y susceptible a moverse, contrario a quedar petrificado por el miedo.

La levedad está emparentada con el humor, de hecho el clown es leve como consecuencia de buscar el humorismo en sus acciones. Con respecto al humor Gabrielle Roth¹⁹ comenta:

Es cierto que el humor es una forma esencial de descargarnos de las presiones y expectativas, de bajarnos los humos, quitarle importancia a las cosas y darnos el placer de experimentar el momento. (Roth, Gabrielle, 2010:93)

Es interesante en este párrafo cómo Gabrielle Roth se refiere al humor como una forma de descarga y de quitar importancia a las cosas, es decir quitar peso. Esto es un referente de la ligereza. El clown no carga con sus problemas, los comprende y los acepta, de esta forma se permite estar ligero, poder ver la vida con humor y en consecuencia liberarse:

El humor nos permite ver las cosas derechas, claras, al reconocer lo poco que sabemos, lo falible que somos, lo lejos que estamos de ser perfectos o terminados. El humor nos libera al llevarnos a esta comprensión por un momento. También nos libera de adhesiones solemnes, y es esta libertad de adhesiones, estar sin desear ni lamentar, lo que constituye la verdadera alegría. (Roth, Gabrielle, 2010:94)

¹⁹ (1941-2012) Bailarina y música, creadora de los cinco ritmos, método de acercamiento a la danza.

Es curioso el observar como en las palabras de Gabrielle Roth la liberación está ligada al concepto de ligereza, por medio de la liberación nos quitamos cosas, estamos sin deseos, ni lamentos y en esa liberación encontramos la verdadera alegría.

Un ejemplo muy claro de levedad la encontramos en el epitafio de Stan Laurel²⁰, este actor tomó con tal ligereza la muerte que puso en su epitafio la siguiente cita: “Si cualquiera de ustedes llora en mi funeral, no le hablaré nunca más”. (Laurel, Stan, 1965)

Podemos concluir entonces que la levedad o ligereza es una forma de entender la realidad ligada al humorismo y al juego. Por medio de ella, observamos las cosas como son, con claridad y les restamos importancia, quitándoles peso, lo que nos permite jugar con ellas y encontrarnos con la verdadera alegría.

2.2.1 Levedad y drama.

Existe una manera tradicional de entender y representar los dramas. En esta manera tradicional el director o el actor se acercan a los problemas, personajes y situaciones que plantea el texto, desde su propio punto de vista, desde la inteligencia, la sensibilidad y el corazón de un adulto. El clown se aleja de esta visión de adulto y entiende los dramas desde el punto de vista de un niño. Lo que el clown aporta al entendimiento de los dramas es el enfoque de la levedad. El niño, como he mencionado anteriormente, ve la vida con ligereza. De esta forma el clown rompe la cuarta pared en las obras realistas y busca dotar a cualquier drama (sin importar si es una comedia o una tragedia) de humor y humanidad. El clown también puede cambiar la proporción de la realidad de los dramas como a continuación lo menciona Daniel Finzi:

“El clown estudia la incoherencia, y la incoherencia tiene necesidad de inteligencia, una inteligencia que se aleja de la visión común de los dramas, que cambia la dimensión de las cosas, que transforma la proporción de la realidad.” (Ponce de León, Facundo, 2009:20)

En la escenificación de la obra *Diálogos de Nostalgia y Pollos*, nos enfrentamos con un texto que podría ser escenificado sin la técnica clown, de hecho el autor lo hace presente en una de sus acotaciones: “(Los personajes bien podrían ser clowns y compartir con el público lo que está sucediendo en escena)” (Cisneros, Manuel, 2003:1)

²⁰ (1890-1965) Actor cómico, escritor y director británico, famoso por ser miembro del famoso dúo cómico el gordo y el flaco, en el que Stan Laurel representaba el papel de "El Flaco".

Nosotros al principio del montaje, a pesar de haber escogido tratar la puesta en escena con la visión del clown, quisimos darle peso a las escenas más filosóficas y existenciales de la obra. Esto dio resultado escenas pesadas y aburridas, lo cual no era nuestro objetivo. Nos dimos cuenta que entre menos serio nos tomábamos estos momentos, más interesante y amena se volvía la representación. Tratar un texto con la visión del clown, significa analizar el texto dramático e interpretarlo desde la visión de la levedad.

Cuando montamos la obra de *Diálogos Nostalgia y Pollos* interpretamos el texto desde la levedad. Para ejemplificar de qué manera abordamos el texto, tomaré el siguiente momento de la obra:

BURBUJERO: El agua me hace extrañar, aunque la embotellen.
CUBISTA: ¿Aquello?
BURBUJERO: No, ¿Sí? No sé, sólo lloro mi soledad y nada más. ¿Y tú?
CUBISTA: Cuando se fueron ni me di por enterado, es porque uno crece y se distrae demasiado.
BURBUJERO: Seguro los panes franceses, a nuestra edad ya no hacen daño.
¿No?
CUBISTA: Pero era de esperarse. Así somos.
BURBUJERO: Qué sensación tan cotidiana.
CUBISTA: ¿Cuál?
BURBUJERO: Ésta.
CUBISTA: ¿Cuál?
BURBUJERO: Ésta. ¿cuál otra?
CUBISTA: ¡Ah ya, la de la búsqueda!, es verdad.
(Cisneros, Manuel, 2003:23)

En esta parte de la obra, ambos personajes están recordando. El Burbujero menciona que sólo llora su soledad y nada más. Esta frase podría ser interpretada de forma triste, haciendo énfasis en la melancolía que surge al recordar otros tiempos. Interpretarla de esta forma resultaría pesado. Para hacer más ligera esta parte de la obra, decidimos decir los textos como niños que están descubriendo por primera vez estas sensaciones, estábamos sorprendidos de lo que generaban nuestros recuerdos. El Burbujero se sobresaltó al sentir esa “sensación cotidiana”, en ese momento su cuerpo vibraba, mientras su voz se volvía aguda, esto daba levedad al momento y provocaba la risa del público.

La levedad está presente en la actuación, en la forma que el actor se desenvuelve e interpreta un texto. El clown se diferencia de un actor, en la manera que se relaciona con las

emociones que el texto sugiere y provoca. A diferencia de un actor, el clown se involucra de otra forma con los sentimientos, como a continuación lo explica Madeleine Sierra²¹:

El estado de juego lo que hace es distanciarse, permite que no te involucres, es como sentir pero no sentir, es estar viendo que estás triste, contemplándote que estás triste. Estoy feliz de estar triste. Feliz de compartirlo con ustedes y dejarme ser triste. (Madeleine Sierra, entrevista personal, 13 de marzo de 2012)

En el clown entonces, las emociones se vuelven ambiguas, y pierden peso, puedes estar diciendo un texto muy triste pero al mismo tiempo, estar sorprendido de lo triste que estás, y eso lo compartes con el público; o puedes estar muy enojado, y al mismo tiempo muy feliz de compartir ese estado con tu público.

Así como la levedad es aplicable en la actuación, la levedad también aparece en la escenografía, el movimiento, los objetos, la iluminación, el vestuario. Cada uno de estos elementos puede aportar al lenguaje escénico un significado particular, a veces podemos dar pesadez a ciertos elementos y por medio del contraste enfatizar la ligereza, como aquí lo menciona Calvino: “No podríamos admirar la levedad del lenguaje si no pudiéramos admirar también el lenguaje dotado de peso.” (Calvino, Italo, 2002:30)

El clown busca enfatizar la levedad de las cosas para poder provocar la risa de su público. Desde mi óptica, cuando uno se refiere a un espectáculo diciendo que es muy pesado, quiere decir que es muy solemne y a veces aburrido. El clown busca la risa del público, y si un espectáculo se vuelve pesado, resulta difícil hacer reír a la audiencia, al respecto Philippe Gaulier comenta: “*Peso y humor no son buenos amigos.*” (Gaulier, Philippe, 2009:138)

Ahora bien, interpretar un texto desde la levedad no significa hacerlo ridículo o satirizarlo. La sátira no tiene como fin el humor sino atacar una realidad que muchas veces desaprueba el autor. La sátira implica burla, se vale del humor para ridiculizar defectos sociales. La levedad no es una burla, es una visión diferente de la realidad, que para Daniele Finzi surge de una reflexión:

Se necesita de Ligereza, que surge probablemente cuando atrás de un gesto se mueve una estrategia compleja, un pensar profundo. (Ponce de León, Facundo, 2009:85)

²¹ (1976) Actriz y clown. Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en Literatura Dramática y Teatro, continuó sus estudios en la disciplina clown de circo con la compañía Ringling Brothers en Estados Unidos.

En el análisis de texto de la obra *Diálogos de Nostalgia y Pollos*, nos dimos a la tarea de entender cada parte a profundidad. Este análisis se llevó a cabo cuando una escena no funcionaba. Nos deteníamos y comenzábamos un diálogo en torno a las preguntas que surgían de la escena. A veces el director nos contaba una anécdota o recordábamos algún pasaje de un libro o una película. Nos sensibilizamos con el tema de la soledad pero siempre sin darle gran importancia, solo la entendíamos como un problema que todos vivimos y con que aprendemos a vivir. Nunca nos dimos a la tarea de burlarnos de la soledad o de ridiculizarla, solo le dimos un enfoque diferente, por eso la obra no se volvió una sátira.

A partir de su sensibilidad, el clown aborda este tipo de temas, los reinterpreta y comparte con el público una manera diferente de representarlos. De esta manera un clown puede interpretar cualquier texto dramático. El clown entenderá la naturaleza y el peso de cada escena, la maestría estará en darles levedad, sin caer en la burla, siempre buscando la comunicación con su público.

Otra reflexión importante que surgió a partir del trabajo en *Diálogos de Nostalgia y Pollos* y que se relaciona al concepto de levedad, tiene que ver con la honestidad. La honestidad es una cualidad muy importante para el clown como a continuación lo afirma Daniele Finzi: “Pero el clown es más sencillo, mucho más sencillo, no necesita nada, solo una honesta complejidad.” (Ponce de León, Facundo, 2009: 40)

Es a través de la honestidad que el clown se encuentra con la levedad, el clown no quiere aburrir o maltratar a su público y es por esto que le muestra imágenes ligeras, es su manera más honesta de comunicación con el otro, a propósito de esto Izmyr Gallardo comenta:

Shakespeare sí se podría montar desde un clown, pero desde la honestidad del clown, no interpretar al personaje. Debe ser un acto honesto, nadie puede esconderse ante el humor. (Izmyr Gallardo Oliva, video-entrevista, 3 de marzo de 2012)

A partir de la levedad, el clown interpreta escénicamente cualquier texto dramático alejándose así de cualquier interpretación común, dotándolo de humor y complejidad.

2.3 Exactitud.

La exactitud como sinónimo de precisión es un concepto menos abstracto que el concepto de levedad. Hablar de exactitud con respecto al clown, quiere decir para mí: un

diseño de la obra o el espectáculo bien definido además del uso de un lenguaje verbal y corporal lo más preciso posible en busca de la expresión más rica y sutil.

“*Porque para el clown, la vida, su vida, es comunicación.*” (Jara, Jesús, 2000:57), la cita anterior resalta la importancia que tiene para el clown crear una comunicación directa con el espectador. A partir de la exactitud de un lenguaje escénico, el clown tiene una mejor comunicación con su público, es por esto que durante los ensayos, el clown se preocupa mucho por desarrollar una partitura corporal lo mas precisa posible.

En el montaje de *Diálogos de Nostalgia y Pollos* precisamos cada momento, desarrollando una partitura corporal que seguíamos día a día. Cuando una escena no funcionaba, nos concentrábamos solo en el trozo rítmico que nos parecía impreciso y trabajamos en él hasta llegar a estar satisfechos con el resultado. Poco a poco se fueron estructurando todas las piezas, resultando en una “dramaturgia escénica”, que yo relaciono con la siguiente reflexión de Daniel Finzi:

En las lecturas del destino debemos precisar dos “momentos” distintos: la creación de un sistema de lectura y la lectura misma. Una acción clownesca se estructura de la misma forma. (Ponce de León, Facundo, 2009: 106)

Daniel Finzi, divide la estructuración de una acción Clownesca en dos momentos, la primera es la creación de un sistema de lectura, la cual yo llamo “dramaturgia escénica”. La dramaturgia escénica es aquella creada durante los ensayos. Finzi la llama sistema de lectura, pues la compara con los sistemas de lecturas del destino, (tarot, lectura de manos, etc.). En cada uno de ellos existen ciertos códigos que dan un valor específico a los elementos que componen cada sistema. En el Tarot, por ejemplo, cada carta encierra un significado y en conjunto con las demás cartas, que saque el participante, se crean nuevos significados. Lo que hacemos durante los ensayos es crear los códigos y convenciones (dramaturgia escénica) para que luego el público pueda inferir o crear los significados. La lectura de estos códigos corresponde al segundo momento de una acción clownesca, y en términos teatrales es la presentación con el público. El primer momento de la acción clownesca, es decir la dramaturgia escénica, debe ser creada con la misma precisión que funcionan los distintos sistemas de lecturas del destino. Para lograr esta precisión Peter Brook²² opina:

Cuando se pone en escena una obra de Teatro, es inevitable que al principio no tenga forma, solo son palabras escritas en un papel o ideas. El acontecimiento es

²² (1925) Reconocido director de teatro, películas y ópera. Es uno de los directores más deslumbrantes e influyentes del teatro contemporáneo.

dar forma a la forma. Lo que uno llama trabajo es la búsqueda de la forma adecuada. (Brook, Peter, 1998:65)

De esta manera, en los ensayos de *Diálogos de Nostalgia y Pollos* se fue creando una forma, basada en la concatenación precisa de todos los elementos que conforman una puesta en escena (escenografía, vestuario, actuación, etc.) haciéndolos trabajar como uno solo. La escenografía, el vestuario, la iluminación, la dramaturgia, la utilería, los movimientos, la relación entre los actores y la actuación, todos estos elementos deben ser trabajados con precisión, no obstante en este trabajo nos enfocaremos en reflexionar acerca de la exactitud en relación con la interpretación del clown.

“As a performer, you must know exactly where your body is at all times, and every move should be chosen, not accidental.”²³ (Oida, Yoshi, 2005:52), en esta cita, Yoshi Oida²⁴ nos habla de la importancia que tiene el saber donde está tu cuerpo a cada momento. El clown precisa el movimiento de su cuerpo, y además precisa los focos de su mirada, precisa todo lo que sus ojos están mirando en función de tener una mejor comunicación con el público. El clown siempre está atento del espectador y se preocupa por tratar de saber que es lo que le está pasando. Al respecto Daniel Finzi dice:

No importa en un Clown lo que él está sintiendo adentro. Es muy importante que él sepa lo que le está pasando a quien está enfrente de él. (Ponce de León, Facundo, 2009: 32)

Un clown precisa una partitura corporal para poder olvidarse de si mismo y poner más atención en el otro. Sin embargo, esto no significa que el clown esté todo el tiempo mirando al público. El clown da foco a la audiencia en ciertos momentos, luego regresa a la acción que está realizando para después volver a ver al público, está atento de lo que la audiencia siente para ver si funciona o no. El clown debe ser muy sensible de todos estos momentos:

Paradójicamente el clown sabe que para provocar reacciones estriba en la neutralidad, en la precisión de la pausa, en el secreto de la comunión con los comensales, pues él no es más ni menos que los otros, es simplemente el mecanismo de la transcripción, el que le da el tiempo preciso a cada acción, a cada gesto, a cada respiración.(Gual,Aziz,<http://www.azizgual.com/pdfs/gual.pdf>)

²³ “Como intérprete, debes de saber siempre la ubicación exacta de tú cuerpo, y todo movimiento debe ser escogido, no debe ser accidental” (Traducción realizada por Paolo Becerra)

²⁴ (1933) Actor, director y escritor japonés. Fue miembro del Centro Internacional de Investigación Teatral en París dirigido por Peter Brook.

Como apunta en esta cita Aziz Gual²⁵, el Clown debe tener una precisión rítmica, que es resultante de su sensibilidad, de sentir a cada momento las reacciones de la audiencia. En el caso de *Diálogos de Nostalgia y Pollos* se precisó cada momento en que se daba foco al público. Incluso había textos que decíamos mirando al espectador a pesar de que estaban dirigidos a nuestro interlocutor en el escenario, esto generaba una sensación de extrañeza en el público, porque lo hacía sentir parte de la obra pero al mismo tiempo se sabía fuera de la ficción. Se creó una complicidad con el espectador, que entendía perfectamente la convención. El siguiente momento me parece fundamental para ejemplificar esta complicidad:

CUBISTA: ¡Claro! Es más fácil soplar a través de un alambrito envuelto de estambre, que estas otras cosas. (*al público*) He aquí la más clara muestra de la más clara evasión de la más clara realidad, tan clara como el petróleo (*de nuevo al burbujero*) Deberías de vez en cuando intentarlo.

BURBUJERO: ¿A quién le hablas, no que estábamos solos?

CUBISTA: (*tímido*) Perdón, fue un arco reflejo... llegué a pensar que no lo estábamos, perdón... (Cisneros, Manuel, 2003:15)

Durante todo el principio de la obra se precisaron momentos donde se hacía partícipe al público por medio de la mirada. En el texto anterior, el cubista se dirige a los espectadores y les dice unas líneas, a lo cual el Burbujero reacciona con extrañeza, mira fijamente al público y dice: -¿A quien le hablas, no que estábamos solos?- El público se reía ante esa reacción, ya que se sentía incluido anteriormente y de repente lo anulaban. El juego de las miradas era muy importante en la obra, porque rompía con la cuarta pared, de no haber trabajado con la mirada, no se hubiera podido incluir al público. Para trabajar la mirada se necesitó de mucha exactitud, debíamos estar muy pendientes de las reacciones del público y responder junto con ellas.

En una parte de *Diálogos de Nostalgia y Pollos* creamos una rutina donde todo lo hacíamos al ritmo de la música, de acuerdo con Jesús Díaz a este tipo de números se les llama *excéntrico*. Para sincronizar nuestros movimientos con el ritmo de la música fue necesario ser precisos. Esta precisión dio como resultado que nuestros movimientos parecieran mecánicos. De acuerdo con Henri Bergson²⁶ esta característica puede generar la risa del espectador: “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo.” (Bergson, Henri, 1939:31)

²⁵ (1970) Clown mexicano. *Graduado en Ringling Bros. And Barnum & Bailey Clown College. Es discípulo del artista laureado del Circo Ruso Anatoli Locachtchouk.*

²⁶ (1859-1941) Notable filósofo francés. Ganador del Premio Nobel de Literatura en 1927.

La exactitud puede generar que el movimiento de los cuerpos parezca mecánico pero también se puede ser exacto y crear un movimiento que parezca orgánico. En el caso de *Diálogos de Nostalgia y Pollos*, el director se encargó de escoger los momentos en que nuestro movimiento fuera mecánico u orgánico. El clown debe tener la capacidad de controlar sus movimientos corporales para poder tener una expresión corporal mucho más rica y sutil.

Trabajar con exactitud tiene como resultado que la obra tenga ritmo. El ritmo, es hacer las cosas en el momento justo, si esto sucede la gente se ríe con mayor facilidad. Cuando existe ritmo en una obra, hay una sensación de que todos los engranes están girando sin ningún problema, de que todo está en su lugar. Muchas veces se cae en el error de hacer las cosas rápido para que la obra tenga ritmo, y no es así. Es la sucesión de los tiempos lentos y rápidos lo que va generando la sensación de ritmo. El clown debe ser preciso en los tiempos que maneja, y realizar las acciones con la velocidad exacta que se necesitan hacer.

También existe el *timing*, éste a diferencia del ritmo, tiene que ver con el tiempo, la pausa y la manera en que se dice un chiste o se hace un efecto cómico. Es la combinación exacta de las tres lo que hace que un chiste o efecto cómico, funcione o no. Mientras que el ritmo surge de la visión completa de la obra, el *timing* se refiere solamente a ciertos momentos y justamente los momentos donde está presente el chiste o efecto cómico. El clown debe estar muy atento del público y sentir el momento exacto donde debe decir o hacer las cosas para que todos ríen.

Ambos, ritmo y *timing*, necesitan de exactitud. Cada chiste o efecto cómico debe ser trabajado a detalle, y debe estar dominado a su perfección por el clown. El espectáculo entero tiene que estar entendido y precisado de la misma manera. El ritmo y *timing*, trabajan juntos, para funcionar uno necesita del otro como a continuación lo dice Eric Bentley²⁷:

El estudioso de la risa debería estudiar la curva íntegra de la cual el estallido sonoro es solo el tramo final. Antes de que la gente prorrumpa a reír se le debe de preparar para ello. La única preparación eficaz consiste en provocar un estado de expectación y susceptibilidad que equivale a una especie de euforia, y que puede ser más importante que el chiste en sí. (Bentley, Eric, 1985:217)

Preparar este estado de expectación del que habla Bentley es quehacer del ritmo, mientras que el tramo final es decir el chiste en si tiene que ver con el *timing*. En la comedia se

²⁷ (1916) Critico, escritor, dramaturgo, cantante, editor y traductor británico. Miembro del salón de la fama del teatro de Nueva York. En 1998 fue incluido en el American Theater Hall of Fame.

necesita poner atención en ambos para poder provocar la risa, son elementos fundamentales que tienen que ser trabajados con exactitud. Ahora bien, en el proceso de ensayos solo nos dedicamos a precisarlos físicamente, pero el clown debe luego confrontar sus resultados frente al público donde deberá desarrollar una sensibilidad particular con respecto al espectador. Sin embargo profundizaremos más acerca de la relación clown-espectador en el próximo capítulo, hasta ahora lo que nos ha importado realmente es entender la manera en cómo la levedad y la exactitud, se convierten en conceptos primordiales en la preparación de un clown para subir al escenario.

Si hablamos de técnica de Clownería estamos hablando de cómo tú y yo nos preparamos para subir esta noche encima del escenario. (Ponce de León, Facundo, 2009:34)

“Solo la mitad de la gracia, la ternura y la confusión del payaso, está en lo que hace; la otra mitad esta en los ojos que lo miran.”
Jesús Jara.

Tercer Capítulo: Compartir e improvisar

3.1 Compartir: la no cuarta pared.

En el primer capítulo mencionamos el compartir como uno de los elementos escénicos esenciales del clown. En este capítulo profundizaré acerca de este elemento partiendo de la experiencia en funciones de la obra *Diálogos de Nostalgia y Pollos*.

Una de las reglas fundamentales en la comedia es que cuando el público se ríe, el actor, para continuar con el diálogo, tiene que esperar a que baje un poco la intensidad de la risa, de manera que esta no interfiera con el siguiente momento y también para que el público pueda reírse con libertad y no sienta que se tiene que callar. Esto implica escuchar y estar pendiente del público, sin embargo en un teatro convencional, si algún espectador comenta o dice algo, el actor tendrá que hacer caso omiso del comentario y seguir con la ficción. En el caso del clown, sucede lo contrario, el clown sí hace caso de lo que diga el público y busca entablar un diálogo con él:

El clown, por su parte, lo que provoca o busca es generar una ficción conjunta con el público, todo el tiempo está volteando a ver al público, de alguna manera preguntándole si está de acuerdo o no está de acuerdo, si vamos hacia allá o vamos hacia otro lado. La provocación está en que yo no estoy diciéndote la verdad, es un poco como Sócrates con la mayéutica, que a través de preguntas, hacía que el otro construyera su propia verdad. (Valerio Vázquez, entrevista personal, 2 de abril de 2012)

En esta cita encontramos uno de los principios técnicos más importantes del clown, cuando un clown voltea a ver al público y le comparte su pensar también deja un poco de tiempo para esperar a que el público responda, de acuerdo con la respuesta del público él entonces sabe por dónde dirigirse y cómo hacer lo que sigue en la partitura, a este principio, de acuerdo con Jesús Díaz, se le llama *pausa de provocación*.

El silencio es muy importante en el clown, porque es aquí donde un espectáculo puede cobrar todo un nuevo sentido. Tomemos por ejemplo la siguiente anécdota de Charlie

Rivel²⁸ que escuché en el taller “El lenguaje del clown” con Jesús Díaz: En una ocasión Charlie Rivel salió a escena, como en cualquier otra función, a realizar su ya clásica rutina, pero esta vez, un niño que al verlo salir con su camisón rojo largo, su nariz roja, su maquillaje y su peluca, comenzó a llorar. Charlie Rivel escuchó el llanto y volteo a ver al niño, el cual al verse observado por el payaso comenzó a llorar mas fuerte. Charlie Rivel no podía continuar con su rutina porque como hemos dicho en este capítulo el clown no puede hacer caso omiso de lo que hace o dice el espectador, entonces lo que Charlie Rivel hizo, fue llorar junto con el niño. El niño escuchó el llanto del payaso y poco a poco se fue calmando, mientras el llanto del niño bajaba de volumen, Charlie Rivel también bajaba su volumen y se acercaba al niño. Cuando el niño calló, Charlie Rivel ya estaba a su lado. El niño volteo a ver al payaso, que todavía seguía llorando en silencio, y le extendió su mano ofreciéndole un chupón, Charlie Rivel lo tomó agradeció al niño y fue al centro del escenario para agradecer a todo el público, el cual le aplaudió de pie, enseguida Charlie Rivel salió del escenario sin hacer nada de lo que tenía ensayado.

En este ejemplo encontramos el significado de que en el clown no existe la cuarta pared. La maestría técnica del clown radica en su capacidad para poder escuchar y responder a las reacciones del público. Si un clown entra al escenario y un niño grita: “Buuu, vete no te queremos” el clown tiene que escucharlo e irse del escenario, ahora bien el clown podría regresar y preguntar que si todos quieren que él se vaya, entonces el espectáculo podría convertirse en otra cosa distinta a lo que estaba ensayado. Por otro lado, el clown puede responder al público, desviarse por unos momentos de lo que tenía ensayado y luego encontrar la manera para continuar con lo que se tenía establecido. El clown tiene que hacer caso de lo que el espectador dice, escucharlo e incluirlo en el espectáculo.

En medio de una función de *Diálogos de Nostalgia y Pollos*, comenzó a sonar un celular, mi reacción, como actor, ante este hecho fue escuchar la música y comenzar a bailar junto con ella, mi compañero, que en ese momento estaba hablando, se detuvo y me dijo muy enojado: “Puedes dejar de bailar y hacerme caso”, la audiencia se rió, yo respondí afirmativamente y él continuo con su discurso. Sin embargo esto no sucedió siempre, hubo ocasiones donde no supimos aplicar esta premisa. Recuerdo por ejemplo una ocasión en que un hombre (que estaba sentado en la primera fila) se levantó, salió de la sala y a los pocos minutos regresó a seguir viendo la obra. Nosotros no supimos como responder ante este estímulo y simplemente seguimos con nuestra partitura. Así como este ejemplo podría también citar muchas veces en que ya empezada la función, llegaba gente tarde y se acomodaba en las butacas provocando mucho ruido y distracciones.

²⁸ (1896-1983) Payaso español. En 1954 se convirtió en una de las estrellas del Circo Price. Charlie Rivel es uno de los más famosos payasos en la historia del circo.

En estas funciones, no encontramos la manera de como incluir esos elementos a nuestro espectáculo. En esas circunstancias tanto yo como mi compañero de escena no habíamos desarrollado una característica muy importante que a mi parecer deben de depurar en su técnica todos los clowns: “la improvisación”. Tanto yo como mi compañero no estábamos entrenados para poder improvisar de acorde a los estímulos que nos daban esos espectadores, y sobretodo todavía no desarrollábamos la suficiente sensibilidad para poder percibir lo que el público estaba sintiendo. El clown debe desarrollar esta cualidad, entendiendo que la *clownería* surge fundamentalmente de la relación que guarda el clown con la audiencia. Por eso es fundamental estar pendiente de todas las reacciones que tiene el público e incluirlas en el espectáculo porque es ahí donde el arte del clown se desprende de otras artes escénicas.

Unlike theatre characters, the contact the Clown has with his public is immediate, he comes to life by playing with the people who are looking at him. It is not possible to be a Clown for an audience; you play with your audience.²⁹ (Lecoq, Jacques, 2000: 147)

3.1.1 El gesto en conmoción.

De acuerdo con Daniel Finzi el gesto del clown se hace “junto a”, refiriéndose a que el clown se mueve con el espectador.

El gesto del clown es un gesto en conmoción, se hace “junto a”... Moverse junto, con-moverse. Este es mi punto de partida de la acción Clownesca. (Ponce de León, Facundo, 2009:39)

El clown se conmueve con el espectador. Cuando un espectador se levanta, sale de la sala, vuelve a entrar y el clown sigue, como si nada hubiera pasado, entonces el clown no está respondiendo a los estímulos del espectador. Es obvio que los demás espectadores se dieron cuenta de lo que pasó y por ello debe de incluir todos los sucesos extraordinarios que puedan suceder, para así generar el diálogo correspondiente entre público y clown.

El “gesto en conmoción” es un acto en presente, cuya calidad no puede ser definida en los ensayos, ya que el gesto en conmoción está relacionado directamente con el público. Los espectadores cambian cada noche y nunca son los mismos. Lo que hacemos entonces en los ensayos es simplemente prepararnos como a continuación aconseja Peter Brook:

²⁹ “A diferencia de los personajes de teatro, el contacto que el clown tiene con su público es inmediato, él cobra vida jugando con las personas que lo están observando. No es posible ser un clown para una audiencia; tú juegas con tus espectadores.” (traducción realizada por Paolo Becerra)

La preparación no implica definir una forma. La forma precisa surgirá en el momento más álgido, cuando tenga lugar el acto mismo. (Brook, Peter, 1987:26)

Podemos comparar la forma precisa de la que habla Brook con el gesto del clown, ya que ambos no son definidos en los ensayos, solo preparados. El gesto en conmoción se genera junto al espectador y surge del momento en que se crea una relación de complicidad entre público y clown.

Es importante señalar que la comedia que genera el clown es a partir de su ridículo y no de poner en ridículo a los demás. Existen muchos payasos (que más bien son animadores) que pasan a un espectador junto con ellos y hacen reír al público pero a partir de poner en una situación ridícula al espectador, y es importante señalarlo porque esto no me parece que sea un gesto clownesco. El gesto en conmoción al que me he estado refiriendo en este trabajo, surge a partir de las acciones que le suceden al clown y que compartiéndolas con los espectadores, logran crear una relación de complicidad entre ambos. La relación que el clown genera con la audiencia es de respeto; uno de los principios en la técnica del clown dice que, el clown no se puede acercar a su espectador sin antes pedirle permiso.

Si un clown quiere jugar específicamente con un espectador, lo mira a los ojos y a través de la mirada, le pide permiso para acercarse, el espectador quizá sonreirá y este será el pase para que el clown se pueda acercar. También puede ser que el clown pida permiso de viva voz al espectador para poder acercarse, recordemos que en el mundo del clown hay muchas formas, cada uno escoge su camino y su propia manera para realizar ciertas acciones. Lo que sí es cierto es que un clown siempre tiene que ser muy claro con lo que dice y hace, porque si no es claro el público no entiende, no hay forma de generar un diálogo y por lo tanto no hay lugar para que surja el gesto del clown.

Un clown debe entender que cada público es diferente y que debido a esto, en cada función se generan reacciones distintas. En *Diálogos de Nostalgia* y *Pollos* hubo una ocasión en que el público no se rió durante toda la función, al final pensamos que todo lo habíamos hecho muy mal y que la función había sido un completo desastre. Sin embargo un espectador se acercó con nosotros al final y nos dijo que había disfrutado mucho la presentación. Nosotros le preguntamos que si la obra le había causado risa en algún momento, el respondió afirmativamente pero que se estaba riendo por dentro, en silencio. Un clown debe cambiar ligeramente en cada función. El gesto en conmoción, el gesto del clown nunca es el mismo y cambia con respecto al público. Dice Daniele Finzi:

En Ícaro tengo un espectador tan cerca de mi, lo miro en sus ojos y él mira en los míos y puede ver todo, se puede dar cuenta de como estoy allí con él y de cómo sigo pendiente del público. Para danzar con mi espectador tengo que continuar a

afinarme con la nota principal que él es; él es el primer violín. Yo toco cada noche la misma canción pero cada noche me afino de forma ligeramente distinta. (Ponce de León, Facundo, 2009: 92)

Personalmente creo que esta cualidad de “afinarse de forma ligeramente distinta” se va desarrollando con el tiempo y la experiencia. En el arte del clown, un espectáculo o rutina no está nunca completamente terminado: la experiencia de cada función revela nuevas cosas, las funciones son también parte del proceso de creación de un espectáculo. El trabajo de un clown no se termina en los ensayos, sino cuando es presentado y compartido con el público. Por lo tanto el gesto del clown, el gesto en connoción esta definido por la relación que guarda el espectador con el clown, por los detalles que ambos comparten durante la puesta en escena, por la complicidad que surge en el momento de la presentación. Jesús Díaz nos cuenta que en una ocasión una mujer comenzó a coquetearle durante toda la función. Ya terminada la representación la mujer se le acercó y sin el más mínimo coqueteo le agradeció por el espectáculo. La mujer había entendido que el juego del coqueteo era solo durante el espectáculo. Ese juego es el gesto en connoción, el gesto que ambos (clown y espectador) se permiten jugar y compartir.

En *Diálogos de Nostalgia y Pollos*, había un gesto con el que jugábamos durante toda la obra. Este era el de jugar a que el público estaba y no estaba. Tomemos por ejemplo el siguiente momento de la obra:

CUBISTA: Observa a tu alrededor (lo hacen al mismo tiempo). Aquí no hay nadie. ¿Lo ves? Así que tranquilo, estamos solos.

BURBUJERO: ¿Será?

CUBISTA: Confírmalo tú mismo.

BURBUJERO: Tienes razón, no veo a nadie por aquí; absolutamente a nadie, pero deberían de estar. (Cisneros, Manuel, 2003:2)

En este momento, el burbujero veía directamente a los espectadores y decía: “no veo a nadie por aquí; absolutamente a nadie, pero deberían de estar.”, El público normalmente se sonreía. A lo largo de toda la obra repetíamos este gesto, y los espectadores siempre reaccionaban, entendían el juego y se permitían jugarlo con nosotros. Este gesto preparado en los ensayos se convirtió en un gesto clownesco, a la hora que el público lo jugaba con nosotros.

3.2 Improvisar

Hemos dicho que el clown es libre de cambiar el rumbo del espectáculo de acuerdo a la relación que esté teniendo con los espectadores, por lo tanto puede improvisar en cualquier momento. En mi ideal de clown, se debe de depurar la técnica de la improvisación, de

manera que el clown esté siempre listo para responder de manera clara y precisa a todas las reacciones que el público pueda tener. De acuerdo con Peter Brook existen dos maneras de improvisar:

Hay, por tanto, dos formas de improvisación: la que parte de la libertad total del actor y la que tiene en cuenta ciertos elementos, en ocasiones incluso restrictivos. En este último caso y en cada representación, el actor tendrá que “improvisar” escuchando nuevamente y de manera sensible los ecos interiores de cada detalle de si mismo y de los demás. Si lo hace se dará cuenta de que ninguna representación es exactamente igual a otra en sus más ínfimos detalles, y será este conocimiento el que le proporcionará una renovación constante. (Brook, Peter, 1998:86)

En el tipo de improvisación de “libertad total” a la que se refiere Brook, no existe una dramaturgia; esta se va creando en el momento que tiene lugar la representación por parte de los actores. El ejemplo de Charlie Rivel que utilizamos con anterioridad ilustra de manera muy clara este tipo de improvisación. En ese caso la dramaturgia no estaba hecha, se fue creando en el momento; a partir del llanto del niño y de la ocurrencia que tuvo Charlie Rivel para calmarlo, pero nada de eso estaba escrito o preparado. De acuerdo con Peter Brook existe otra forma de improvisar, que yo llamo “improvisación restrictiva”. En esta otra forma sí existe una dramaturgia, no obstante hay muchos cambios sutiles, que muchas veces no suceden en el exterior sino en el interior de cada actor. A continuación a partir de una comparación, Brook ejemplifica este tipo de improvisación:

...en mi opinión, el deporte brinda las imágenes más precisas, y las mejores metáforas, de una representación teatral. Por un lado, en una carrera o en un partido de futbol no hay en absoluto libertad. Existe un reglamento, el juego está delimitado por líneas muy rigurosas, igual que en el teatro, donde cada participante-actor aprende su papel y lo sigue al pie de la letra. Sin embargo, esta formulación tan estricta no le impide improvisar, llegado el caso. Cuando se inicia la carrera, el corredor apela a todos los recursos de los que dispone. Apenas empieza la representación, el actor ingresa en la estructura de la puesta en escena: él también se halla total y absolutamente involucrado; improvisa dentro de los límites preestablecidos y, al igual que el corredor, también está sujeto a lo impredecible. (Brook, Peter, 1987:25)

En el caso del clown, este utiliza ambos tipos de improvisación. La singularidad que el clown tiene al utilizarlas, estriba en que parten del diálogo que entabla con el público. Las partituras corporales tan precisas que fija un clown tendrán cambios muy sutiles, estos cambios surgirán a partir de lo que el clown percibe en los espectadores, y actuará conforme a lo que sienta que la audiencia necesite escuchar, con el fin de mantener la

atención del público. En estos cambios, en esta relación del clown con su público, en ese momento presente, es donde surge el gesto en conmoción, al que me referí anteriormente.

Actualmente, la improvisación se ha convertido en una disciplina con una metodología y estructura propias. Para dominarla los actores dedican mucho tiempo de estudio, entrega y dedicación. El clown dentro de su entrenamiento necesita desarrollar esta técnica, para poder utilizarla y emplearla de manera óptima. Un clown siempre tiene que estar preparado y saber que es lo que puede o no hacer. Un clown debe improvisar y por lo tanto debe aprender a hacerlo. Valerio Vázquez, nos dice al respecto:

Karandash³⁰ un clown soviético muy famoso, escribió unas cuantas leyes sobre el Clown y entre otras, una decía: Nunca entres a escena a hacer algo que no sabes hacer en la vida real. (Valerio Vázquez, entrevista personal, 2 de abril de 2012)

Personalmente estoy de acuerdo con las creencias del payaso. Jesús Díaz en el taller del lenguaje del clown, nos contó de una rutina donde un clown trataba de tocar una guitarra pero miles de cosas se lo impedían. Un músico, que estaba viendo la rutina, se dio cuenta desde el principio que el clown no tomaba la guitarra de la manera correcta, y durante todo el número no se pudo reír pues no creía que el clown pudiera tocar la guitarra verdaderamente. Existen muchos detalles que hacen una rutina más verdadera. El deber del clown es conocer estos detalles, por esto Karandash nos sugiere hacer cosas que sepamos hacer en la vida real. Del mismo modo pasa con la improvisación, sino sabemos hacerla el número perderá verdad y comunicación con el público. Por esta razón es que hago mención de lo importante que es aprender a improvisar, pues si no sabemos hacerlo, resultará difícil responder a cualquier estímulo que nos puedan dar los espectadores.

He mencionado que en *Diálogos de Nostalgia* y *Pollos* muchas veces no nos atrevimos a responder a ciertas acciones que el público hacía. Una de las razones que encuentro por las cuales no incluíamos esas respuestas del público en la obra, es que no estábamos entrenados en la habilidad de la improvisación. Nuestra escasa experiencia no nos ayudaba a responder de manera distinta a la que teníamos marcada. Por otra parte, ciertas ocasiones, en mi caso, tuve miedo, y siempre resultó mucho más seguro hacer lo que ya tenía marcado que atreverme a hacer algo diferente:

¿Cuáles son los elementos que perturban el espacio interior? Uno de ellos es la racionalización excesiva ¿Por qué insiste uno en preparar las cosas de antemano? Casi siempre se hace por el miedo de quedar en evidencia. (Brook, Peter, 1998:33)

³⁰ (1901-1983) Celebre clown soviético siempre acompañado por su mascota Klyaksa. Fue nombrado artista del pueblo en la unión soviética. Trabajó en el circo durante 55 años.

Como aquí lo menciona Peter Brook, muchas veces el actor o el clown tiene miedo de quedar en evidencia. Para improvisar se necesita perder ese miedo, pues en la improvisación el actor está expuesto a cometer un error en cualquier momento. En mi caso muchas veces tuve miedo a quedar en evidencia y por eso no me permití improvisar. Me daba cuenta de lo que el público estaba haciendo pero resultaba mucho más fácil y sencillo hacer lo que estaba acostumbrado a hacer, que a tratar de dialogar con el público. Es decir que me sentía más seguro haciendo lo que ya había hecho. En el arte de la clowneria por su característica de entablar un diálogo en presente con el espectador, no existe la seguridad. Por eso muchos profesionales del clown hablan acerca de estar en un estado vulnerable. Recuerdo que en la investigación para una obra de teatro en la que participé, entrevistamos a un joven acerca de su vida. El joven al final de la entrevista, después de relatarnos varias historias personales, nos dijo que se sentía muy vulnerable pues sin estar seguro, se atrevió a contarnos cosas que no le contaba a cualquier persona. Así como este joven se expuso al contarnos su historia, de la misma manera el clown se expone cada noche. El clown se apoya en su creatividad para poder provocar alguna emoción en el espectador, al respecto Peter Brook dice:

Únicamente repetidos ensayos y la experiencia de las representaciones permitirán al director demostrar a un actor que el espacio se llena de autentica creatividad cuando uno no busca seguridad. (Brook, Peter, 1998:34)

Para Peter Brook la creatividad aparece cuando no estamos seguros, es decir cuando estamos vulnerables, cuando sabemos que podemos fracasar. Esto crea un estado de sensibilidad para dejarse afectar por las circunstancias y responder a ellas. Improvisar, en cualquiera de las formas que hemos mencionado, necesita de la creatividad, y para dejar que esta surja necesitamos hacer a un lado todas nuestras ideas preconcebidas, escuchar al público y responder de la manera más honesta.

Ahora bien, un clown a la hora de improvisar debe ser preciso y claro para lograr comunicar una idea o un concepto a su espectador. Brook dice:

Para que las intenciones de un actor sean totalmente claras, con una tensión intelectual, unos sentimientos verdaderos y un cuerpo equilibrado, los tres elementos –pensamiento, emoción y cuerpo- deben estar en perfecta armonía. (Brook, Peter, 1998:26)

Para que esta armonía sea posible, de acuerdo a mi experiencia, es necesario creer en todo el trabajo que uno hace con anterioridad, es decir los ensayos, las investigaciones y hasta en el entrenamiento. Todas las actividades que nos preparan para subir al escenario son las que crean un estado de armonía entre pensamiento, emoción y cuerpo.

Para concluir este capítulo mencionaré una de las características que me parecen muy importantes en el arte de la clowneria y que comprendí a través de esta cita de Finzi:

Casi todos los clowns son intérprete, director y dramaturgo. Esto significa que podríamos decir que el clown es también aquel que reúne y hace dialogar a estas tres entidades. (Ponce de León, Facundo, 2009:77)

Improvisar muchas veces significa crear una dramaturgia espontáneamente, y por lo tanto también tomar decisiones escénicas (lo cual es una de las características fundamentales de la dirección). Es decir que muchas veces el clown realiza estas tres acciones al improvisar en un escenario. Cabe mencionar que cualquier tipo de improvisación que el clown realice esta enmarcada por los elementos escénicos esenciales del clown que he mencionado a lo largo de este trabajo (compartir con el público, comportarse como un niño y buscar la risa del público). Improvisar de acuerdo con esos elementos es lo que le da su particularidad al clown y lo que lo hace diferente a otros espectáculos de improvisación. El clown debe entender estos conceptos pero sobretodo desarrollar su propio sentido del humorismo. Desde mi punto de vista cada clown desarrolla su sentido del humorismo mediante la investigación personal del ridículo y del conocimiento de su persona. Daniele Finzi dice al respecto:

Con respecto al clown los consejos del tipo: “ve por ahí”, “haz esto”, “muévete en cierta forma”, son muy delicados. Porque después, arriba del escenario, tú de repente haces algo de eso, la gente se ríe y te quedas con esa fórmula que funcionó. Pero tiempo después te vas a encontrar que estás haciendo algo que no es lo que tú querías hacer. Funcionó, pero no eres tú. (Ponce de León, Facundo, 2009: 33)

Personalmente yo comparto la ideología de Daniele Finzi: cada clown debe crear sus propios mecanismos para hacer reír, los cuales solo puede encontrar a partir del trabajo y la honestidad, y como resultado, generar su propio sentido del humor. Partiendo del humorismo que cada clown crea, se genera una poética personal, la cual tomaremos como base para improvisar. Es por esta razón que el clown muchas veces es intérprete, director y dramaturgo, porque el clown, a diferencia de muchas otras técnicas, parte del interior hacia el exterior. Un clown inexperto puede copiar mecanismos para provocar la risa, pero el clown verdadero no busca esto, sino más bien, el provocar reacciones a partir de si mismo. Por eso requiere de una honestidad superlativa, para descubrir y compartir su interior con el público, porque el clown no es solo una apariencia externa que construir.

Sí, yo creo que no es un personaje. Tiene que ver con la personalidad con un eje de lo que eres y de ahí juegas a ser tal o cual cosa, pero esencialmente, cómicamente eres el mismo, no hay una construcción real de un personaje, mas bien el personaje

que tendrías que construir es tu propia comedia, dónde está tu visión de la risa, en que momentos del día te ríes de tus cosas o por qué se ríen de ti. (Izmir Gallardo Oliva, video-entrevista, 3 de marzo de 2012)

CONCLUSIONES

Al haber concluido este trabajo comprendo que busqué entender la esencia del clown, basándome en las referencias e ideas de distintos maestros de la técnica de la clownería. Concluyo que en general, al hablar de clown, cada uno de ellos se refiere a ciertas leyes de comportamiento, estas leyes las englobé dentro de tres elementos escénicos esenciales del clown: 1) compartir con el público, 2) comportarse como niño y 3) provocar la risa de los espectadores.

Entendí que a partir de la investigación de estos tres elementos cada clown genera una visión propia de como hacer reír, por esta razón es que muchos maestros mencionan el concepto de buscar tu clown. Si bien existen ciertas “leyes” para hacer reír, la singularidad de la técnica de la clownería radica en que, cada clown genera su propia visión sobre como provocar la risa de los espectadores, y por consecuencia generan una poética propia.

En este trabajo se realizó una reflexión crítica del trabajo hecho en la obra *Diálogos de Nostalgia y Pollos*. A partir de esta reflexión entendí que un texto dramático puede ser entendido desde el punto de vista de la levedad, lo cual es un punto de partida para hacer el montaje de una obra de teatro con la técnica clown. Por otro lado, entendí que la exactitud es uno de los valores fundamentales a desarrollar de la técnica clown, a partir de este, una obra tiene ritmo y se genera el *timing* adecuado para cada chiste o efecto cómico.

Al profundizar, en el tercer capítulo, sobre la relación del clown con el espectador, entendí el por qué en la enseñanza de la técnica, se hace énfasis en realizar ejercicios de improvisación. El clown debe improvisar siempre que sea necesario, el clown no puede tener una cuarta pared que lo aleje de las circunstancias de los espectadores, por esta razón debe estar preparado para poder enfrentar cualquier suceso y poder incluirlo en el espectáculo.

Diálogos de Nostalgia y Pollos fue escrita y dirigida por la misma persona. Por esta razón concluyo que los conceptos de levedad y precisión aquí expuestos, si bien son explicados y ejemplificados desde el punto de vista de la actuación, pueden ser ejecutados en las áreas de la dramaturgia y dirección respectivamente, ya que de acuerdo a mi experiencia, estas herramientas fueron muy útiles en la obra y estoy seguro que pueden servir a cualquier otro director o dramaturgo para resolver problemas propios de su quehacer. Como se mencionó al final del capítulo tres, el clown es una entidad donde el dramaturgo, el director y el actor se reúnen en una sola persona, por esta razón todas las reflexiones e ideas propuestas, pueden ser aplicadas en las áreas de la dirección, la actuación y la dramaturgia. Este escrito espera generar una reflexión posterior sobre el por qué varios clowns dirigen, escriben y actúan sus propios espectáculos. En el clown estas

tres áreas no pueden ser estudiadas aisladamente, el payaso debe dominar y entender cada una de estas facetas en orden de poder generar su propia comedia y poder generar las risas de los espectadores, siendo esto uno de sus principales objetivos.

Una de las principales limitantes de este estudio es la carencia de textos que aborden el tema del clown. Por esta razón opte por realizar entrevistas a distintos profesionales del clown en México. Dichas entrevistas se encuentran transcritas en el apéndice de este informe, constituyen una parte medular de la investigación realizada y representan una de las principales aportaciones de este trabajo.

Las opiniones y reflexiones de este trabajo no pretenden ser un manual para montar una obra desde la visión del clown. Concluyo que a partir de la lectura de este trabajo el lector puede tener un punto de partida para generar sus propios espectáculos. Por otra parte, personalmente el escribir este trabajo, es el principio de una investigación personal en torno al fenómeno de la risa y el clown. La clowneria es una disciplina que por sus características catárticas puede generar un discurso propio, enriquecedor en un sentido artístico y humanista. Las reflexiones aquí descritas planean ser el punto de partida para la realización de distintos espectáculos, creados desde la técnica de la clowneria y con el fin de hacer reír a los espectadores.

APENDICE: Entrevistas a distintos profesionales del clown.

Entrevista a Izmir Gallardo Oliva.

Izmir Gallardo

Actor, clown y músico empírico, nació en Culiacán, Sinaloa en 1980. Perteneció al taller de teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS). Estudió la Licenciatura en actuación en La Casa del Teatro con el Maestro Luis de Tavira. Su especialidad teatral es el clown, un lenguaje escénico humorístico que rescata al payaso de circo, mimos y tradición teatral de comedia.

Izmir forma parte de la compañía internacional de payasos SLAVA'S SNOWSHOW a cargo del payaso ruso Slava Polunin quien trabajó en el espectáculo Alegría del Cirque du Soleil y es considerado un gran exponente del arte de payasos en Rusia y el resto del mundo.

Con esta compañía ha girado a países como Inglaterra, México, Estados Unidos, Corea del Sur y Brasil.

Izmir cuenta con tres espectáculos de técnica clown de su propia creación: "Clownclusiones", "I'm Mexiclown" y "Narclowntraficante" con los cuales se ha presentado en Tabasco, Sinaloa, D.F., Quintana Roo, Nuevo León, Jalisco y el estado de Yucatán.

Ha trabajado también en cine y televisión en importantes proyectos como la película "Km. 31", "La Quietud y el Fuego" y la serie de televisión cómica "Fonda Susilla"

Fué becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Sinaloa en la categoría de Creadores con Trayectoria 2009. Actualmente es Becario del Fondo Nacional para la cultura y las Artes en Arte del Payaso.

P: ¿Cuál es tu definición de clown?

I: Tú como clown buscas hacer reír al público y que te quiera. El clown tiene que ver con una honestidad muy bárbara y yo creo que sí te hace mejor persona.

P: ¿Cuáles son sus características?

I: Es inocente, hace todo al revés, se ríe de sí mismo. El término también se refiere al provinciano aquel que se comporta de manera diferente a los demás. El clown no tiene que estar vestido de una manera específica, cada quien construye su vestuario, se construye una manera de ser.

P: Daniel Finzi Pasca en el libro "El teatro de la caricia" plantea que un actor no interpreta a un clown sino que un clown es un clown. Apoyando esta idea Jacques Lecoq en el libro

“The Moving Body” nos dice que el clown no existe como una entidad fuera del actor sino que es el lado ridículo del mismo actor. ¿Tú qué piensas al respecto?

I: Yo creo que no es un personaje, tiene que ver con la personalidad, con un eje de lo que eres y de ahí juegas a ser tal o cual cosa, pero esencialmente, cómicamente eres el mismo, no hay una construcción real de un personaje. Mas bien el personaje que tendrías que construir es tu propia comedia: dónde está tu visión de la risa, en que momentos del día te ríes de tus cosas o porque se ríen de ti.

P: ¿Por qué usamos el anglicismo “clown”?

I: Yo comprendo que es porque el primer payaso, propiamente que se conoció en un circo fue inglés. Es un término que más bien acuñó el mundo del circo para nombrarlo universalmente.

P: ¿Existe una diferencia entre ser clown y payaso? ¿Tú cómo entiendes esta diferencia?

I: No hay diferencia entre un payaso y un clown.

P: ¿Qué diferencia encuentras entre ser un clown-hombre y un clown-mujer?

Ninguna, yo conozco a una payasa que es la mejor payasa del mundo que yo he conocido. Yo creo que una buena payasa tiene que ver con un buen abordaje del maquillaje neutro, que salga a escena y digas que buen payaso y no, era una payasa.

P: Con respecto al clown ¿Quiénes han sido tus maestros y que aprendiste de cada uno?

I: Aziz Gual, de él aprendí mucho sobre el mundo del circo, reglas de tres, malabarismo, monociclo, etc., abordar el trabajo a partir del circo. También de él tome la inocencia, el comportarme como bebé.

De Jesús Díaz aprendí a abordar la comedia a partir de lo musical, el respeto que él tiene por el trabajo del clown y la precisión que tiene como clown.

De Slava... la profundidad filosófica con la que aborda el clown.

P: El público se identifica con el clown, se puede decir que él público llegue a una catarsis, es decir a una purificación con la risa. ¿Tú que piensas?

I: Sí por supuesto, yo creo que debería ser el máximo objetivo que tiene un clown.

P: ¿Qué características piensas que nunca, jamás tendría un clown? Y que por ella o ellas no podría ser llamado clown.

En lo personal no me gusta ser tajante, yo creo que es una cuestión de gustos. Por ejemplo: a mi no me gusta que el clown hable; yo sí creo que el clown es un arte mímico.

P: ¿Por qué piensas que el clown es un arte mímico?

Es una cuestión de gustos como te dije, pero yo creo que el cuerpo dice más que las palabras. Para mí, mientras el clown no habla todo está perfecto pero en cuanto habla, ya todo valió madres.

P: Me dijiste que el clown busca el amor del público ¿Por qué tu clown busca ese amor?

I: Porque a través del amor del público construyo mi identidad y mi personalidad. Siempre estoy buscando su aprobación, soy como un niño chiquito, que busca que le digan: estás bien. Cuando se ríen me siento muy bien y cuando no, me pregunto: ¿que chingaos esta pasando?

P: ¿Crees que desde la técnica clown puedes hacer Hamlet o cualquier personaje de teatro?

Sí, yo creo que sí se puede y aquí me contradigo con que creo que el clown no puede hablar, yo creo que el clown hoy por hoy en México puede cobrar un terreno mucho más interesante como discurso artístico que el teatro mismo.

Shakespeare sí se podría montar desde un clown, pero desde la honestidad del clown, no interpretar al personaje, debe ser un acto honesto, nadie puede esconderse ante el humor. Si es un acto honesto como Tin tan, te ríes... yo lo veo cuando mi papa se vuelca de risa.

El clown es honesto y reacciona cuando el público no se ríe. Lo importante no es que te salgan los trucos, sino estar en situación de clown. Estar en situación de clown es estar en situación de juego, estar abierto a lo que pueda suceder y pueda venir. Aceptar la situación.

Entrevista a Elena Olivieri.

Elena Olivieri

Actriz, directora y pedagoga. Italiana de origen, Elena comenzó sus estudios en Roma en el laboratorio de teatro gestual dirigido por Laura Teodori y como parte de la compañía Sipario Aperto. Estudió en la Escuela Internacional de Clown de Eric de Bont, y drama en la École Philippe Gaulier de Londres. Su formación profesional incluye a profesores como Tapa Sudana, Micha Van Hoeke, Lindsay Kemp, Jerry Flanagan, Antonio Fava y Hal Yamonouchi, entre otros. En 2007 estudió en el Michael Chekhov Acting Studio de Nueva York con el maestro Lenard Petit, al cual traduce y asiste desde entonces en sus laboratorios en Italia.

En 2001 crea la compañía Bodo Bodó Production donde junto a sus compañeras Madeline Fouquet y Maja Skovhus desarrollan una forma de crear a mitad del camino entre la inocencia del clown y la sátira pungente del bufón. The Caca Show, Bodo Bodó y Cabaret Mortal, son los espectáculos de la compañía que se han representado en diferentes ciudades del Reino Unido, España, Andorra, Italia y México.

Actualmente reside en España donde ha dirigido diversos espectáculos teatrales como El hombre Submarino, Qué creen que es mejor, y Tengo miedo, entre otros. En 2010 dirige su primer montaje en México: El Extraño Caso de Tai Chi y Te Chai que se estrenó en 2010 en el Centro Cultural Helénico.

Además de trabajar como actriz en distintas compañías españolas, inglesas e italianas, (Producciones circulares, Theatre San Frontiers, Teatro de la Abadía, Tragaleguas teatro, etc...) es pedagoga de clown, interpretación y técnica Michael Chekhov en escuelas como École Philippe Gaulier, Bululú, UCA Universidad de Cádiz, Universidad de Sevilla, Casa de la Cultura de España.

Desde hace dos años es también co-directora junto a Nathalie Seseña de la compañía la Inestable Kourel formada por migrantes del barrio madrileño de Lavapiés y en la cual se utiliza el hecho teatral para sensibilizar la gente con respecto a la situación en la que se encuentran los así llamados “sin-papeles”.

P: En México se hace la distinción entre clown y payaso, ¿lo mismo pasa en Europa?

E: Sí, en España es igual clown y payaso y en Italia es clown y pagliaccio. Aunque realmente significan lo mismo, es decir clown es el término inglés para decir payaso o pagliaccio.

P: ¿Cuál es la diferencia entre uno y otro?

E: La separación de los términos se ha aplicado también por el hecho de diferenciar al payaso de fiesta, de animación, el que aparece con una peluca mala, un maquillaje malo y hace sonidos tontos; con un trabajo mas actoral, mas escénico, mas interpretativo. Mi maestro Philippe Gaulier hace una distinción entre hacerte el gracioso y ser gracioso. El payaso se hace el gracioso y eso muchas veces no significa que lo es. El clown es gracioso.

También creo que es una distinción que el público necesitaba porque la figura del clown siempre ha sido mal vista. Hay mucha gente que se pone una peluca, unos zapatos y hace cosas espantosas.

P: ¿Qué características encontramos en el clown?

E: El clown es alguien que quiere mucho, mucho, mucho a la vida y a los seres humanos. Tiene mucho placer por vivir, tiene mucha energía. Es un humanista que tiene el espíritu de un niño pero el alma de un viejo. El clown está siempre abierto y hace lo opuesto a lo que normalmente hacemos los mayores. Cuando eres pequeño estas abierto a todo, eso es peligroso, por eso a los niños se les protege porque no ven el mal, porque están blancos, no conocen el mal. Con los años te vas protegiendo. Cuanto mas años se tienen, tanto mas un clown es potente porque el contraste, entre un alma que ha recibido todos los palos de la vida, pero mantiene esa apertura aun así, es precioso.

P: Daniel Finzi Pasca en el libro “El teatro de la caricia” plantea que un actor no interpreta a un clown sino que un clown es un clown. Apoyando esta idea Jacques Lecoq en el libro “The Moving Body” nos dice que el clown no existe como una entidad fuera del actor sino que es el lado ridículo del mismo actor. ¿Tu que piensas al respecto?

E: El clown necesita de una verdad absoluta. En el teatro “bueno” lo que buscamos es algo que conecte de verdad, si es todo plástico no llega al público. El clown no tiene un personaje, el clown no es una manera de ser sino que busca el estado donde está abierto, vulnerable en total contacto con el público, con el compañero, el espacio y los objetos. El clown no está afuera, está en el interior de la persona, lo que pasa es que cuesta mucho, porque como lo había dicho antes en la vida nos hemos acostumbrado a cerrarnos, el clown se muestra totalmente y luego deja que el placer de ser tonto aparezca.

P: ¿Crees que desde la técnica clown puedes hacer Macbeth o cualquier personaje de teatro?

E: Claro.

P: ¿Y crees que esto cambiaría en algo la tesis de la obra?

E: Depende si vas a hacer un Macbeth-clown. El clown como te he dicho maneja una base de apertura y vulnerabilidad que puede mantener como actor y es un trabajo precioso. Luego a lo mejor, los personajes no van a hacer cómicos. Esta base de vulnerabilidad es

como una bombilla, la puedes tener con una luz flojita o a máxima intensidad y en esa máxima intensidad sería un clown, claro que puedes tener un clown que quiere ser Macbeth, todos los niños juegan a ser bomberos y estoy segura que si supieran de Romeo y Julieta, quisieran jugarlo. También puede ser que el clown tenga su propia versión de Romeo y Julieta, su propio texto.

P: En Clown, ¿Quiénes han sido tus maestros y que has aprendido de ellos?

E: Eric de Bont, con él aprendí otra fase del clown que es: el fracaso. En la vida nos enseñan a ser ganadores y el clown es un autentico perdedor. El clown puede ganar por su corazón y por su maravilla de ser humano pero ante la sociedad, el clown es un perdedor, nunca le va bien, no se entera de nada, no entiende nada y no es que sea un tonto, bueno sí, pero un tonto maravilloso.

Entonces con él aprendí a aceptar el fracaso y fue muy liberador en mi vida, no solo como actriz.

Philippe Gaulier, él no te enseña ninguna técnica, no te enseña ningún camino te deja libre de encontrar el tuyo, de encontrar tu propia belleza, de encontrar el valor y el coraje para ser bello y brillar.

Mick Barnfather, Marcello Magni, Jerry Flanagan. Con ellos era mucho juego, mucho placer de estar en escena y divertirse.

P: ¿Qué puntos encuentras en común en cada uno de ellos?

E: La búsqueda de la humanidad, por eso digo que el clown es un amante del ser humano. Todos ellos coinciden en ese desnudarse en escena, dejar el espíritu desnudo, que es muy difícil pero a la vez muy liberador.

P: ¿Por qué el clown busca desnudar su espíritu frente al público?

E: Porque quiere que la gente se ría y haría cualquier cosa por lograr ese objetivo. El actor se da cuenta que es la única manera de que su mensaje llegue al público, la única manera de conectarse de verdad con él otro. El clown es muy valiente y un poco inconsciente.

P: ¿Qué habilidades tratas de desarrollar en tus alumnos, a la hora de dar talleres de clown?

E: La primera es que dejen la defensa y se abran. La segunda es que den rienda suelta a su placer, a sus tonterías, a sus ideas estúpidas, a su juego. Philippe (que ya lleva mucho tiempo dando clases) dice que hay gente que puede ser clown y otra que no puede serlo. Hay gente que es graciosa y gente que no es graciosa o no quiere serlo por más que diga que sí. Hay gente que descubre cómo es graciosa, pero no quiere hacerlo desde ahí, lo quiere hacer desde una idea y las ideas no funcionan.

P: El público se identifica con el clown, se puede decir que él público llegue a una catarsis, es decir a una purificación con la risa. ¿Tú que piensas?

E: ¡Hombre! Lo que ocurre al público, cuando ve un gran espectáculo de clown, es que se libera. El clown provoca esa risa que no es mental. Un actor muy bueno que cuenta chistes o una sátira muy inteligente, provoca un cierto tipo de risa, una risa intelectual. La risa que provoca el clown viene desde el estómago y el corazón. Claro, después de ver una buena obra de clown de una hora donde has estado riendo de esta manera, como un niño, claro que te purifica, sales con treinta años menos o treinta kilos más ligeros. ¡Sí es completamente sano!

P: ¿Qué características nunca tendría un clown?

E: Nunca es pretencioso. No es intelectual. No es aburrido; esto siempre lo dice Philippe: “Un espectáculo de clown donde no me río, no es clown, llámalo como tu quieras pero no es clown.” En un espectáculo de clown te tienes que reír, y se tiene que reír todo el público, no vale que solo uno o dos espectadores se rían. Ahora tu clown puede ser serio o aburrido, pero lo que provoca es risa.

P: ¿Cómo surge la relación del clown con el público?

E: La primera responsabilidad que tiene el clown es conectar con el público, y en mi opinión es también la de todo actor y ser humano. Como clown, sin duda, la responsabilidad está de tu lado, tú tienes que abrirte para poder llegar al público y conectarte con ellos, ser súper sensible, un clown es muy sensible, siente cuando algo no funciona y tiene que cambiar. El público nunca es el mismo, y si algo no funciona el clown cambia, el clown tiene que asumir cuando su número no funciona., porque es honesto y esa es una característica fundamental. El clown no puede engañar, si engaña ya no es clown. El clown enseña mucho a estar aquí y ahora, mas no en la cabeza.

P: ¿El clown se relaciona con todo el público y a veces con una persona en particular?

E: ¡Ah! Sí, claro a veces pasa. El clown trabaja siempre para todo el público, pero de repente trabajas en concreto con alguien. Obviamente estás conectado con todos, para luego decidir con quien vas a jugar, si también se puede jugar con uno.

P: ¿Hay una diferencia entre ser un clown-hombre y un clown-mujer?

E: Esta es una cosa que por ejemplo Philippe habla en sus clases. No siempre, pero normalmente a las mujeres les cuesta más sacar el lado ridículo y travieso porque por cultura, nos han educado de maneras diferentes. A un chico le han enseñado a ser fuerte y no mostrarse vulnerable, ahí tienen los hombres su dificultad de acercarse al clown, pero lo ridículo para un chico es mas conocido, en cambio una chica que haga el ridículo, por cultura, es más extraño. Es interesante ver que hay menos mujeres cómicas, que hombres.

Yo creo que esto se debe a esa imagen, que se tiene de la mujer. Culturalmente cuesta más, como cuesta más ser una mujer directora, porque culturalmente se ha visto menos. Al principio puede ser más difícil, ser aceptado y aceptarte en tu lado menos común, pero finalmente, como suele pasar entre los niños, luego no hay tanta distinción entre hombre y mujer.

P: Como actriz, ¿a la hora de hacer clown tu crees que construyes un personaje?

E: No, no creo que sea un personaje, creo que es una forma de ser, luego esa forma de ser tiene unos hábitos, es decir, sí creas una estructura, pero a diferencia de la idea de personaje, esta estructura puede transformarse de un día a otro, porque pasó algo en tu vida y entonces como cambias tú, cambia tu clown.

Entrevista Valerio Vázquez Bárcena

Valerio Vázquez.

Formado en la tradición rusa del circo y el teatro de variedades y especializado en malabarismo clásico, acrobacia de piso y técnica clown, conoce y maneja también disciplinas circenses diversas.

Inició su carrera en la compañía teatral y circense Escuadrón Jitomate Bola, donde se formó bajo la instrucción de Anatoli Lokachtchouk durante 5 años y participó en 8 diferentes montajes. En 2003 recibe una beca del FONCA para cursar un año de entrenamiento en la Escuela Estatal de Artes Circenses y de Variedades (GUTZEI), Moscú, Rusia.

A su regreso a México en 2005, co-funda la compañía La Gran Pompa en la que se ha desempeñado como director e intérprete; con su compañía ha co-dirigido y actuado en “A Capricho”, montaje con el que hace una gira a Finlandia donde además imparte un curso de lenguaje excéntrico, mismo que ha desarrollado en los últimos años. Ha colaborado también, con compañías de otras disciplinas del quehacer escénico, desde el arte del clown, con Aziz Gual y La Sensacional Orquesta Lavadero, hasta la danza contemporánea con la compañía Proyecto Fisiterra, pasando por el teatro dramático en varias ocasiones y se ha presentado en muy diversos foros de la República Mexicana y Europa. Se ha desempeñado también como maestro impartiendo cursos y talleres en diversas instituciones nacionales como el CENART y a distintos niveles.

En 2008, nuevamente bajo la dirección de Anatoli Lokachtchouk, comenzó a desarrollar un acto de malabarismo aéreo nunca antes visto en la historia del circo mundial con el apoyo del FONCA. En 2011 estrena su espectáculo unipersonal Un Hombre Propio del cual es autor, director y actor. Actualmente cursa la carrera de dirección escénica especializado en dirección de circo en la Universidad Rusa de Arte Teatral (RUTI-GITIS), en Moscú, Rusia.

P: ¿Tú crees que hay alguna diferencia entre ser clown y payaso?

V: Desde mi punto de vista, hoy por hoy no hay una diferencia. Así como no hay una diferencia entre ser actor o ser clown. En fin depende del contexto histórico, antiguamente en España se les llamaban graciosos. Para mí no hay una diferencia entre ser clown y ser payaso.

P: ¿Estás de acuerdo en usar el término Clown?

V: El Problema en el contexto mexicano, es que cuando usas la palabra payaso inmediatamente remite al payaso de fiesta infantil o al payaso de circo tradicional. Cuando utilizas la palabra clown o no remite a nada o para alguien que es más culto o instruido, le remite a una especie de payaso que es más inteligente o mas fino. Ahora cuando a alguien

le dices clown y no sabe que es, es un buen gancho para explicarle que es como un payaso, pero no te dije payaso porque no quería que me ubicaras en esa idea del payaso tradicional. Entonces me da un poco igual usar payaso o clown, bueno depende de quien me lo diga.

P: En el clown, ¿Quiénes fueron tus maestros y qué aprendiste de ellos?

V: Principalmente Anatoli Lokachtchouk, con él aprendí ciertas leyes de cómo el clown debería o debe de ser, como que el clown viste de manera diferente para contrastar con la gente del mundo cotidiano no es un tonto, mas bien el clown es una persona que esta fuera de ciertos códigos, que entiende la vida de otra manera y eso es lo que genera la comicidad, estos códigos pueden ser temporales, nacionales, costumbristas, urbanos, rurales, etc. También aprendí que un clown dentro de un programa de circo, es una especie de comodín, el clown puede entrar tranquilamente cuando la función esta decayendo para tratar de que la función recobre el ritmo, o si la función va muy bien nunca entrar, simplemente hacer su numero y ya.

Jesús Díaz, con él aprendí las cuestiones básicas, como son el principio de contraste, el principio de dialogo, y la parte técnica y formal de la triangulación.

P: ¿Tú como definirías al Clown?

V: Es un provocador, virtuoso corporalmente y psicológicamente. Virtuoso psicológicamente, en el sentido de poder manipular la psicología de su público y hasta su comportamiento. Un provocador que utiliza su virtuosismo corporal para poder manipular la atención del público, provocarle emociones. Un clown provoca emociones y es capaz de provocar emociones muy negativas también incluso, si es un buen clown, puede traumatizar a alguien. Por eso yo creo que se dedica al humor, pues al manejar las cosas tan verdaderamente, si se dedicara al no humor, podría ser peligroso, creo.

P: ¿Cuáles son las características del Clown?

V: Virtuosismo corporal. Una actitud ante la vida desenfadada, infantil en el sentido que es ingenuo, puro. Es una persona muy activa, para nada es alguien pasivo, es un provocador, un generador de situaciones, de posibilidades.

P: ¿Qué características nunca encontrarías en un clown?

V: Nunca encontraría ningún tipo de enfermedad, ni mental ni física, aunque el actor este enfermo, en el momento de representar debe ser una persona saludable, viva, vital. No es un provocador de negatividad. No encontraría pasividad, ni tampoco estupidez en el sentido de que el clown es una persona muy sensible y muy inteligente. No encontraría tozudez o terquedad, puede actuarlas pero justamente es alguien muy inteligente que actúa esto para evidenciar algo en estas emociones o situaciones.

P: El público se identifica con el clown, se puede decir que él público llegue a una catarsis, es decir a una purificación por medio de la risa. ¿Tu que piensas?

V: Yo creo que sí, debería ser así. Esa es la función social del clown, desde mi punto de vista. Justamente al ser un provocador, el clown no es alguien que porte la verdad, simplemente lanza una provocación para que el público aporte su verdad, provoca al público para que este responda, sin querer, con la verdad, entonces el público al verlo reacciona y es ahí donde genera la catarsis y por ser humor es una catarsis que brota sin ningún prejuicio o alguna cuestión moral. El clown es desde su origen, digamos, el sacerdote del anti-ritual, del carnaval, donde todas las leyes son al revés y donde todo el mundo puede reírse de todo el mundo.

Finalmente, sí, yo creo que el ideal de un clown es que exista una catarsis.

P: ¿Por qué el clown es un Provocador? ¿Por qué busca provocar al público?

V: No se si sea una provocación consiente, socialmente. A diferencia del teatro convencional, en donde una obra montada; ya esta montada, ya esta terminada, luego se le muestra al público una ficción y este tiene que hacer el esfuerzo de entrar en ella, le guste o no le guste. El clown, por su parte, lo que provoca o busca es generar una ficción conjunta con el público, todo el tiempo está volteando a ver al público, de alguna manera preguntándole si está de acuerdo o no está de acuerdo, si vamos hacia allá o vamos hacia otro lado. La provocación está en que yo no estoy diciéndote la verdad, es un poco como Sócrates con la mayéutica, que a través de preguntas, hacía que el otro construyera su propia verdad. El clown hace una provocación, el público responde y el clown vuelve hacer una nueva provocación. Es dialogar, no es llegar a decir un discurso y no hay retroalimentación, el clown busca dialogar.

P: Las personas que he entrevistado hasta ahora (cuatro) concuerdan en que el clown es uno mismo, es decir un actor no representa a un clown ¿tú crees esto?

V: Sí, aun que últimamente estoy dudando al respecto. Para mi el ideal de un actor es el mismo, que el ideal de un clown. Al final los actores representan personajes pero es desde ellos mismos, no hay de otra, el origen del teatro era ese. Para mi es un poco raro pensar que te conviertes en otra persona. Representas a otra persona, eso sí, y el clown hace un poco lo mismo, se representa a si mismo en otra situación. Creo que en los dos casos, para que exista la verdad, deben partir de uno mismo. Me pasa mucho que veo a personas, que son clowns o dicen serlo y no están haciendo mas que representar a un personaje, no están siendo ellos mismo, desde el utilizar una nariz roja, ¿por qué? En la vida no usas una nariz roja y todos argumentan que es la mascara mas pequeña del mundo, bueno, si es una mascara entonces ya no eres tú. No digo que no hay que usar la nariz roja, puedes usarla mientras sea una cosa verdaderamente tuya, que responda a tu contexto. La nariz roja

responde a un contexto donde se genero. Antiguamente en el teatro español, no se llamaban clowns, se llamaban graciosos y no usaban la nariz roja.

P: ¿Crees que desde el humor y la visión del clown se puede interpretar un Macbeth o un Hamlet?

V: Sí, estoy totalmente convencido, obviamente dependerá de su maestría. Como lo decía el clown aprende a manipular al público y a llevarlo a donde quiere, o mejor dicho, a donde la obra lo necesita, donde el dialogo con el público lo necesita. La cuarta pared en el teatro es una cosa muy nueva, esta surge por ahí de finales del Siglo XIX, yo creo que esta idea, es mas de un teatro de director, de un director que quiere mostrar su idea, entonces el actor se vuelve una marioneta de ese director. El clown no puede ser una marioneta, porque es un provocador.

Creo que sería interesante conectar con el espectador directamente, sin cuarta pared, y llevarlo hacía otras emociones, pero siempre con sutileza, sin afectar las emociones del público horriblemente. Yo creo que un problema de la cuarta pared, es que él público no aprende nada, porque ven al personaje como alguien ajeno que nada tiene que ver con ellos, en cambio si quitas esa cuarta pared y creas un dialogo, creo que puede ser mucho mas directo y mas catártico.

P: ¿Crees que al hacer esto se altere la tesis de la obra?

V: No todas las obras son cómicas, entonces al buscar el humor, si trastornarías un poco la tesis de las obras. Antes todos tenían la misma técnica de actuación, pero los clowns se ocupaban de hacer comedia y los demás actores, de los demás estilos.

P: Cuando dices que un clown tiene que ser un virtuoso corporalmente ¿Te refieres a cuestiones de danza o acrobacia? ¿En que sentido tiene que ser mas virtuoso corporalmente este clown?

V: Yo creo que cualquier actor debe ser virtuoso corporalmente, porque te abre posibilidades de expresión. Concretamente el clown debe ser alguien que sepa bailar y no solo ballet o danza contemporánea, debe bailar todo. Tiene que saber hacer acrobacia, malabares, equilibrios y mientras más sepa mejor, porque sus posibilidades se amplían. Esta idea del clown virtuoso, viene del circo. Se tiene la creencia de que cuando vives en el circo, primero aprendes malabares, creces y aprendes acrobacia, creces y aprendes trapecio y así, hasta que llegas a viejito y entonces te dedicas a hacer clown, pero resulta que ya sabes hacer todo entonces puedes usar estas técnicas en tus actos. Karandash un clown soviético muy famoso, escribió unas cuantas leyes sobre el clown y entre otras, una decía: Nunca entres a escena a hacer algo que no sabes hacer en la vida real.

P: ¿Encuentras alguna diferencia entre ser un clown-hombre y un clown-mujer?

V: En mi formación con Anatoli, él nos habla de que las mujeres no podían ser clowns, porque la mujer implica otros símbolos distintos a los del hombre. Esto crea, en el público, que cuando ve a una mujer haciendo estupideces, una sensación rara, distinta, es un poco chocante. Yo no estoy muy convencido de eso, pero hasta ahora no he podido ver a una mujer-clown que me parezca buena, así como he visto muy pocos clowns-hombres que me parecen buenos, me falta ver a una buena mujer-clown para que me calle la boca. Ahora lo mismo pasa con los jóvenes, si ves a un viejo comportándose como un niño, resulta tierno pero si ves a un joven puede incluso llegar a caer mal.

P: ¿Qué habilidades crees que deberían de desarrollar los jóvenes que quieren ser clowns?

V: Una muy importante es la expresión corporal, porque el cuerpo es con lo que actuamos. Si el cuerpo no expresa lo que uno quiere que exprese, corremos el riesgo de que el mensaje o la idea no se entienda, como uno quiere.

Otra es la conciencia del ritmo. La acrobacia también es muy importante, porque ayuda a acentuar el dramatismo y aumenta tus posibilidades de respuesta en la escena. Luego la manipulación de objetos, en esto el malabarismo ayuda mucho, la vida está llena de objetos y todos estos se pueden manipular de una manera que se encuentren sus posibilidades cómicas o dramáticas. Hay otra muy importante pero no se como llamarla, es algo así como -construcción de tus propios trucos u objetos- Es muy diferente hacer tu truco que comprarlo, porque cuando lo compras no es algo realmente tuyo, y no funciona tan bien como algo que es completamente tuyo, a menos que lo manipules de alguna manera que se vuelva tuyo. Es importante aprender a hacer tus propios objetos, trucos o aparatos, esta parte de las manualidades del clown.

P: Izmir Gallardo piensa que el clown es un arte mímico. ¿Tú qué piensas al respecto?

V: Yo no creo que nada más sea mímico, también puede haber muy buenos clowns que hablen, pero al hablar la mímica tiene que estar aportando algo todo el tiempo.

P: Madeleine Sierra nos dice que el clown es ser uno mismo en estado de juego. ¿Qué piensas de esto?

V: Estoy de acuerdo e incluso lo apoyo; Jean Piaget desarrolló un concepto que él llama, el juego simbólico, este dice que los niños (dependiendo de la edad) se meten tanto en la ficción que de repente ya están viviendo en ella. En el fondo saben que es un juego, pero a pesar de esto, se excitan verdaderamente, están viviéndolo de verdad, no están haciendo como si se excitaran.

P: He escuchado que el clown busca el amor del público, ¿tú qué piensas?

V: Yo creo que más bien es al revés, el clown busca brindar amor al público. El clown desea que todos los que estamos en el momento, nos divirtamos por igual, que seamos una

fiesta. El clown es el generador, y si hay por ahí alguien que no quiere divertirse, idealmente el clown debería de poder cambiarlo a través del amor. Pero no creo que busque que el público lo ame, sino que ama al público.

Y bueno, como el sentido del clown es ser uno mismo, pues hay tantos clowns como personas lo practican en el mundo. Pero, a pesar de esto, hay una tendencia a actuar como tonto, retrasado, como si te faltara algo, cuando no eres así, por que si tú no eres cojo, ¿por qué actúas a una persona coja?

Entrevista a Madeleine Sierra.

Madeleine Sierra

Madeleine Sierra obtuvo la licenciatura en la carrera “Literatura Dramática y Teatro” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1995-2000). Comenzó su formación de clown en el Clown College del Circo Ringling Brothers and Barnum and Bailey (Florida, EU). Becada por parte del Gobierno Francés, del FONCA y del INBA-CENART, continuó su formación de clown, teatro gestual y técnicas circenses en Francia en la escuela “Le Samovar”, así como con el clown Zario en el Atelier ACSI y otras compañías como “A vol d’oise” y “Nez à nez”. También ha sido formada en mimo corporal con Ivan Bacciocchi y en el “Atelier International de Mime Corporel” (Paris, Francia; 2002-2005).

Participó como clown en el montaje “La excepción y la regla” de Brecht y en “Un rico tres pobres” de Calaferte, dirigidas por Davis Psalmon. Participó como clown y bufón en “El extraño caso de Tai chi y Té chai” dirigida por Elena Olivieri y presentada en El Foro La Gruta y en el Foro Shakespeare en 2010. Participó como clown y músico con la Compañía Teatro Prieto en el espectáculo “Peep Show”. Participó como actriz en “Pedazos de Apocalipsis” de Martín López Brie, en “La Dama de las Camelias”, dirigida por Artús Chávez, en un espectáculo de clown “War” en Chicago y en Nueva York en el 7º Festival Internacional de Clown.

Ha impartido talleres de clown en la Facultad de Filosofía y Letras; en la Universidad de Veracruz, en la Universidad Anáhuac (“Risaterapia en Hospitales”), en el Centro Cultural Helénico y en el Foro Shakespeare. Ha impartido una formación de clown de un año de duración.

Madeleine y yo compartimos un origen común ya que ambos estudiamos en la Facultad de Filosofía y Letras, así empezó nuestra conversación y de repente ya estábamos hablando acerca del clown:

M: En Francia, Jacques Lecoq se puso a repensar el clown, él se preguntó ¿Qué sería el clown en estas épocas? Su respuesta fue que el clown tiende más a la vulnerabilidad emocional, y entonces desarrolló un método para despertar el clown en la gente, encontrar la vulnerabilidad de las personas pero con un fin teatral. El circo es un espacio que requiere ciertos elementos visuales. Otro espacio era el music-hall donde se presentaban espectáculos con un formato muy definido, ahí trabajó Charlie Chaplin, y toda una tradición vino de este lugar y desencadenó en el cine pero era, más bien, comedia física. Sin embargo lo que Lecoq quería era desarrollarlo para teatro y así Lecoq desarrolló un método, que es como la tradición en Francia y de donde surge la escuela de Philippe Gaulier, donde Philippe desarrolla su propio método (Yo no estoy muy de acuerdo con su método).

Yo encontré en Francia al maestro Zario, su método era muy profundo, exploraba toda la gama de sentimientos en un estado vulnerable, no se quedaba solamente en el juego, en la

superficie del “Tu siéntete bien, diviértete y ya”. El iba mucho más profundo en el ser humano, esto era: encontrar la libertad de ser, bajo una metodología que se basaba en la respiración y relajación corporal. A través de la relajación creábamos un estado de escucha y desde ese lugar, teníamos encuentros profundos y maravillosos, porque hay ese tiempo de escuchar al otro. El tiempo de escuchar y el tiempo de escucha de mi propio ser y entonces encontrar la espontaneidad, esto es: escuchar a mi cuerpo y seguirlo, sin meter la mente. Yo veo una acción y algo me pasa, eso lo tengo que dejar ver, ser transparente totalmente, sin demostrarlo, solo mostrarlo. Dejar que el cuerpo hable solo... dejo que mi cuerpo haga lo que tiene que hacer. Encontrábamos la libertad de ser uno mismo, en escena, sin miedo a lo que puedan decir de nosotros de esta manera descubríamos nuestra intimidad y la dejábamos ver a los demás; dejábamos ver nuestra parte ridícula, nuestra parte ñoña, esa parte que no queremos mostrar a los otros, la mostrábamos de una manera divertida, que hiciera reír a los demás. A mí no me gusta ver un sketch, un gag que se realice y ya. Me gusta que tenga una profundidad de relación, que sea muy sutil y sensible.

P: Hoy en día, ¿Sigues buscando esa libertad de ser tú misma en escena y trabajar con eso tu clown?

M: Absolutamente, por que además lo que este método hace es: eliminar todos los “parásitos” es decir todas las muletillas corporales y verbales en las que nos apoyamos para hacernos los chistosos. Entonces uno descubre el momento mas íntimo, ve que el otro se está riendo, se da cuenta que no es grave y uno acepta la libertad de ser y compartir lo que está pasando. Después de poder aceptar lo que está pasando, uno juega con eso y entonces comienza a compartir lo que le pasa a partir de un estado de juego, porque no es realismo, ni nada, es un estado de juego.

P: Entonces, podemos decir que el clown no es un personaje teatral, ¿Tú que piensas?

M: Hay muchas definiciones de personajes, el maestro Rodolfo Valencia decía que el personaje era una idea. El clown no es un personaje en el sentido de que estás creando algo externo, para meterlo dentro de ti, sino que el clown es uno mismo en un estado de juego.

P: ¿Tienes alguna definición de clown?

M: Sí, es una definición hecha de todo lo que hemos oído, no puedo decir que tenga una propia. Mi maestro decía que el clown era estar en estado de interrogación, interrogarme todo, pero todo lo que está pasando. También estar en un estado de humildad y dejar que la gente vea nuestra intimidad. El clown es uno mismo en estado de juego, de interrogación y dejándose ver transparentemente al público.

P: ¿Qué características encuentras en el clown?

M: Un estado de inocencia, de sorpresa. La vulnerabilidad, la transparencia y el estado de juego.

P: ¿Qué características crees que nunca tendría un clown?

M: Nunca tendría una máscara, es decir: no compartir. La cuarta pared nunca va a existir, nunca va a ser sabio, ni inteligente, siempre va a ser tonto, nunca va a ser frío.

P: ¿Crees que desde el estado de interrogación del que hablas, uno puede tomar una obra de teatro como Hamlet o Fuente Ovejuna y montarla en estilo clown?

M: Sí, pero es muy delicado porque podríamos caer en una farsa o una ridiculización de la obra. Tiene que ser algo muy sensible. Creo que uno tiene que generar el estado de escucha y ya con los diálogos aprendidos, dirigirnos al otro, ver como lo afecta, como me afecta a mi y a partir de ahí, entonces comenzar a cuestionarse todo, todo el universo, para no caer en cosas, chistosas o simples.

P: ¿El clown no está dentro de la farsa?

M: No, bueno sí puede ser satírico o fársico pero desde la inocencia. Inocentemente imita a alguien pero sin querer hacer daño. Sí puede haber una crítica social pero desde la inocencia. Su base siempre es desde la inocencia, contraria al bufón que siempre quiere sacar la hipocresía que lleva la gente, los provoca con un humor negro. El clown no. Siempre es blanco.

P: ¿Existe una diferencia entre ser clown y payaso? ¿Tu como entiendes esta diferencia?

M: Etimológicamente no, pero en la práctica sí. Se da una especie de diferencia porque aquí en México está: la tradición de circo y los payasitos de fiesta. Los payasitos de fiesta, que más bien, yo considero que son muy buenos animadores, trabajan con otras cosas; los payasos de circo por su parte trabajan comedia física. Como te decía en Europa se empezó a generar otra corriente, mucho más sensible, y a la hora que vino a México se encontró que había una diferencia entre unos y otros, en este sentido es que se estableció esta diferencia.

P: ¿Crees que hay una diferencia entre ser un clown-hombre y un clown-mujer?

M: No hay ninguna diferencia, para todos es muy difícil abrirse, y a la hora de hacerlo no vemos géneros sino seres humanos preocupados por algo. Los hombres juegan con ciertas cosas y las mujeres con otras, pero no hay gran diferencia entre uno y otro.

P: El público se identifica con el clown, se puede decir que el público llegue a una catarsis, es decir a una purificación con la risa. ¿Tú que piensas?

M: Sí, absolutamente. Alguien decía que el clown te lo quieres llevar a tu casa y al bufón que se quede 10 metros por allá. El clown al enseñar su intimidad, está enseñando la de todos, la que nadie comparte y al identificarnos con eso, es de eso de lo que nos reímos. El clown es como el conejillo de indias de la sociedad, se pone de víctima para que todo mundo se ría. En el momento de identificar lo que ocurre, viene una especie de sanación social, por eso se dice que el clown reaviva los tejidos sociales, El clown integra, a través

de él todos nos integramos, porque todos somos humanos, tenemos nuestras debilidades, y es a través de él que nos vamos a reconciliar con esa debilidad. A partir de ahí viene la sanación, reconciliarse con algo que no es aceptado por la sociedad. El clown esta mostrando sensiblemente y humanamente: la libertad de ser.

P: ¿Por qué el clown busca mostrarse siempre al público?

M: Porque es un estado de niñez y estar en ese estado es donde el clown busca estar. El niño jamás juzga. El clown es eso, busca la cercanía con el otro a través de la inocencia, busca ser aceptado, ni se juzga él, ni está juzgando al otro. Permite que exista el amor, esa es la palabra, es amor.

P: Por eso dicen que el clown busca el amor del público ¿no?

M: Sí.

P: ¿Y tú Por qué buscas el amor del público?

M: Yo tengo una necesidad de armonía. Siempre quiero crear un ambiente de armonía (y esto antes de estudiar clown). Cuando en una fiesta veía a chavas o chavos tímidos, yo corría a integrarlos, para mí era una necesidad básica, que nadie se sintiera mal en la fiesta, que todos se sintieran aceptados, integrados. Para mí siempre era muy importante crear estos ambientes. Además mi mamá era muy clown.

P: ¿El clown en el teatro y en el circo crees que también se encargue de generar un ambiente, además de hacer su rutina?

M: Sí, por ejemplo en el circo Ringling Brothers antes del show se generaba un ambiente dejando al público estar en la pista jugando con los clowns, era una forma de hacer que el público ya se sintiera parte del espectáculo. Eso es lo que provoca el clown, desde que el público entra el clown ya se esta mostrando, ya esta jodido y eso crea el vínculo, porque nos gusta ver alguien mas jodido que nosotros.

P: En tus talleres de clown, ¿qué habilidades tratas de desarrollar en tus alumnos?

M: Que abran su intimidad, que es lo más difícil porque no se atreven a hacer el ridículo. Trabajar el foco, el ritmo, el placer de estar en escena, la transparencia, la vulnerabilidad, la libertad, el amor, la humildad, espontaneidad, todo lo que hemos estado hablando.

P: Hay una dramaturgia que existe antes de hacer la obra pero aparte de esta, ¿crees que el clown desarrolle una nueva dramaturgia a la hora de compartir con su público?

M: Sí, dramaturgia en el sentido que lo llamaba el maestro Rodolfo Valencia. El lenguaje teatral consiste en 4 cosas, la relación dramática con el espacio, con mi compañero, con el objeto y con el público. Las cuatro hay que desarrollarlas. Y sí, absolutamente se crea una relación dramática con el público, además es una complicidad, el clown le dice al público “mira lo que hice” como lo hace el niño.

P: ¿No sientes que a veces el clown por buscar ser más profundo, cae en el melodrama?

M: No, para nada. Estamos muertos de risa todo el tiempo, porque está en estado de juego, el clown esta feliz de mostrar que está triste. Está triste pero en estado de juego.

P: Daniel Finzi, por ejemplo, a veces cae en estados sentimentalistas, melodramáticos ¿tú que piensas al respecto?

M: Sí y a mi me gusta porque es darle al clown otros colores. Hay quienes dicen que por ejemplo, Slava no es clown. A mi no me gusta ser radical, yo sí creo en la diversidad, desde el clown que hace comedia física, hasta el que es payaso, payaso, payaso. Creo que Daniele en Icaro, hizo un gran montaje porque no solo lo desarrolló en estado vulnerable, sino que amplió la definición de clown. Creo que Daniele metió otra cosa, es decir se involucró con su sentimiento, no estaba en estado de juego.

El estado de juego lo que hace es distanciar, permite que no te involucres, es como sentir pero no sentir, es estar viendo que estás triste, contemplándote que estás triste. Estoy feliz de estar triste. Feliz de compartirlo con ustedes y dejarme ser triste.

Yo creo que Daniele sí buscó un involucramiento de emoción, para hacer sentir al público una nostalgia. El clown siempre está en estado de juego. Daniele metió el clown y al involucrarse con la emoción, dejó el estado de juego, pero ese otro estado encajó perfectamente con el clown.

A veces uno se pregunta, “¿qué quiero provocar con esta historia?” Desde allí, ya se inscribe el tono de todo. Yo creo que Daniele dijo, -voy a tomar el clown y voy a hacer sentir esto al público- como el dice: “El clown es una paleta de muchos colores”. Él agarro solo este tinte y este tinte y ya, los mezcló. Por eso estoy en desacuerdo cuando dicen; que esto es clown y esto no, porque sí se puede mezclar, el chiste es incluir no excluir, se pueden crear nuevos estados, pero Daniele sí hizo Icaro en estado de clown.

P: Por eso Eric de Bont dice que, dentro del mundo de los clowns hay muchos estilos, muchos profesores y por eso muchas verdades sobre el clown. ¿Tú que piensas?

M: Sí y tantas risas como hombres en esta vida, tantas formas de hacer reír como clowns hay en el mundo, cada uno brilla por cosas diferentes, porque cada uno somos un universo que se nutre de sus propios miedos, paranoias y amores. Cada uno somos una cosa auténtica.

Entrevista Manuel Cisneros.

Manuel Cisneros

Mimo-clown y director de escena. Es Lic. en Comunicación por la Universidad Iberoamericana; asimismo, cursó la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM con especialidad en Dirección de Escena. Se forma como mimo y clown con maestros como Anatoli Lokachtchouk (Ucrania), Alex Navarro (Cataluña, España), Caroline Dream (Gran Bretaña), Compañía Bodo Bodó (Francia, Italia, Dinamarca), Jesús Díaz, Juan Gabriel Moreno y Rafael Pimentel (México). Ha recibido distintos premios y reconocimientos como actor, autor y director. Es fundador de SIMJAH Teatro, compañía interesada en un teatro con lenguaje lúdico. Fue Becario del programa Artes por todas partes de la Secretaría de Cultura del DF. Es parte del pie veterano del grupo “La Marmota Clown”. En el área docente se desempeñó como maestro de las materias Leguaje Teatral y Taller de Teatro en la carrera de Comunicación de la UIA. Imparte diversos cursos de técnica de Clown en escuelas privadas. Recientemente impartió (basado en la técnica de clown) el Taller de Comunicación Interpersonal, Integración y Desarrollo Humano en el marco del 4to. Congreso Internacional de Líderes organizado por Instituto Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey ITESM en la Plaza de Culiacán, Sinaloa

P: ¿Tú crees que, existe una diferencia entre ser clown y payaso?

MC: De fondo no, pero de praxis es probable. Esta división creo que es algo más contemporáneo. Hoy en día, el oficio del payaso se ha enfocado a llegar a un público que creo, es distinto al del clown. La diferencia tiene que ver con los objetivos, me avoco a un contexto meramente mexicano. El payaso, más bien anima fiestas infantiles, desarrollan cierto virtuosismo con la globoflexia, otros payasos se enfocan a hacer espectáculos para adultos y el clown creo que no, creo que éste sigue desde el origen de la inocencia, de la capacidad de sorpresa. El clown siempre vive en el presente, no tiene tiempo para clavarse en el pasado, porque cuando está triste de repente pasa algo que lo distrae y lo hace regresar al presente. Y el payaso contemporáneo mexicano no busca esto, busca un humor más tosco, más violento, desde el lenguaje, de repente decir la palabra altisonante es muy bien recibida por cierto tipo de público y yo no me imagino a un clown diciendo groserías.

P: ¿Y crees que utilizar el anglicismo “clown”, para hacer esta diferenciación, es lo mejor?

MC: A mi no me gusta, habría que tener una diferencia, sí. Pero no creo que esta sea lo mejor. Porque quizá al final lo que estamos haciendo, unos u otros, es acercarnos al fenómeno universal del payaso desde dos puntos de vista distintos. Un maestro polaco, dice que en su idioma sí existe una palabra para definir payaso y otra para clown.

P: ¿Qué características encuentras en el clown?

MC: En lo personal, es la exacerbación de la característica humana, ser tal cual desde ti mismo. El clown no es un personaje, no es un actor que hace de clown. Sí, un actor puede ser clown. Pero como Finzi dice: un actor nunca va a representar a un clown. Este es un punto donde diferimos del punto de vista teatral, donde se dice que uno construye un personaje. El clown lleva al límite el propio ser, con tu forma de ser, con tu forma de pensar, de ver el mundo, siempre con un dejo de ingenuidad. Yo creo que el clown es muy ingenuo, no es tonto, es ingenuo. Otra característica es la capacidad de sorpresa, de revalorar las cosas, desde el hecho de enamorarse de un cigarro, el clown puede vivir un romance pleno con un cigarro pero este se acaba, le entra un dejo de nostalgia, pero de repente volteo ve un vaso y empieza un romance con el vaso y eso es una cuestión de ingenuidad. Otra característica desde mi perspectiva es que el clown no puede tener un vestuario muy exagerado, es más neutro. El clown que a mi me gusta, es un ser nostálgico, esta en presente en un estado de remembranza.

P: ¿Qué características crees que nunca tendría un clown?

MC: Creo que si un clown no se desnuda ante su público, ya no estamos viendo a un clown. Si existe una barrera entre el público y el clown, no existe el fenómeno del clown. Alguien que no se entrega y se oculta detrás de la nariz o de lo que sea, en él ya no hay un honesto acercamiento al clown.

P: ¿Por qué el clown busca desnudarse frente al público?

MC: Principalmente, creo que es una búsqueda de aceptación. El clown todo el tiempo quiere ser aceptado tal cual es, y para lograrlo tiene que aceptarse a sí mismo y es por esto que yo creo que se esta desnudando ante los ojos del público.

P: ¿Para qué busca ser aceptado?

MC: El ser humano requiere del otro para verse a sí mismo. Octavio Paz dice que: el ser humano es el único ser vivo que se busca a través del otro. El no ser aceptado por el otro creo que puede mermar la capacidad de ser y estar en el aquí y en ahora, por eso el ser humano tiene la necesidad básica de ser aceptado. Ahora, el clown busca ser aceptado: tal cual es, no busca ningún modelo o formula de aceptación. El clown se desnuda, y siente cierta satisfacción por saber que está con un grupo de seres humanos, que también lloran, también ríen, también sueñan, también se enojan. Cuando el clown se cae y se pega, no te ríes de él, sino de todas las veces que tú te has caído y te has pegado. Es como un bebé que se cae y en lugar de hacer un gran drama, se levanta y se prepara para la siguiente caída.

P: Algunos dicen que el clown busca el amor del público ¿Tú crees que esto tenga que ver con buscar la aceptación del público?

MC: Sí, ahí específicamente definen la búsqueda del clown con una emoción. Pero si definitivamente van emparentados.

P: ¿Y tú crees que el clown busca el amor del público?

MC: Yo no creo que sea su objetivo final, pero creo que poder vincularse con el amor del público es algo maravilloso. Ahora no lo ruega.

P: ¿Para ti cual es el objetivo final del clown?

MC: Pues el objetivo final de Manuel cuando juega al clown es: buscar ser yo. Tal vez tengo una necesidad impresionante de que los demás me ayuden a ser yo, encontrarme a partir del otro, identificarme a partir del otro. De alguna manera busco la aceptación del otro para encontrarme a mí mismo.

P: Aparte de la dramaturgia que uno crea antes de estar con él público, ¿tú crees que el clown crea una dramaturgia aparte con las personas que son sus espectadores?

MC: Sí, definitivamente tú en el papel puedes escribir un montón de cosas, pero al sentir la energía del público el clown debe percibir cuando hacer una pausa, para dejar que la información llegue. Definitivamente a la hora de que llega el público la obra se modifica, sin importar lo que hayas escrito en el papel. Existen dos dramaturgias, una que construyes antes, que es como una escaleta, y otra que construyes al momento en que tiene lugar la representación.

P: Eric de Bont nos dice que hay muchos estilos y muchos profesores y por lo tanto muchas verdades sobre el clown. ¿Estás de acuerdo con esto y porqué?

MC: Sí, porque el clown no es una ciencia exacta, porque tiene que ver con la cultura, la gente se ríe de cosas distintas. Ahora tampoco se trata de que cada quien haga lo que quiera, porque se podría desdibujar una idea general, que no sé si exista sobre el clown.

P: ¿Tú como defines al clown?

MC: El clown es sin duda un humano muy humano, valga la redundancia. Todo lo pierde, excepto la dignidad. Se queda sin dulces, sin amor, sin nada, y quizá habrá quien piense que no aporta justo eso, es decir, nada. No es hábil de pensamiento, o más bien, su habilidad es veloz pero profundamente sensible y sin malicia. Se tropieza con sus propios sueños, con sus mundos paralelos que construye, y como un bebé que está aprendiendo a caminar, se levanta y se prepara para la siguiente caída. Alguien dijo algo así como: “qué ironía que alguien tan inútil, resulte tan útil e indispensable para el resto de la humanidad”. Es justo el payaso quien renuncia a todo con tal de que el mundo siga siendo mundo y gire con normalidad. Es capaz de entrar en el campo de la ridiculez y se sacrifica a sí mismo sin saberlo. En el payaso nos encontramos a nosotros mismos. Por eso reímos, lloramos y jugamos con él. El telón cae. Nosotros regresamos a nuestras vidas, y él, el payaso, deposita en una nube, su esperanza del nuevo encuentro con nosotros. Ahí está, esperando sin esperar. Se quita sus ropas holgadas y sus zapatos grandes, se limpia la cara y se convierte en uno más. Sin embargo, en su corazón se anida el espíritu de ese antihéroe cotidiano que nos salva, y literalmente, nos devuelve la capacidad de seguir soñando...

P: ¿Encuentras alguna diferencia entre ser un clown-hombre y un clown-mujer?

MC: Sí un poco y no es misoginia quiero aclararlo. El clown, generalmente, está en un estado de vulnerabilidad. El primer referente femenino que yo tengo es la mamá, y ver a la mamá en este estado vulnerable, a veces ridículo, no es tan agradable. Sin embargo, yo no me opongo a que existan clowns-mujeres, no obstante los clowns que mas satisfacciones me han dado son hombres. Bueno mi maestra Caroline Dream es muy buena.

P: ¿Tú crees que cualquier texto teatral puede montarse desde el estilo clown?

MC: Podría ser, pero habría que ver con qué objetivo. Desde la técnica tal cual, siguiéndola como una receta y con una buena adaptación de una obra de teatro sí se puede, pero dejarías de lado toda la parte romántica y filosófica del clown. Aunque bueno si tienes el objetivo muy claro de como y porque vas a jugar con el clown, se puede hacer, con muchas dificultades pero se puede hacer. Habría que preguntarse porqué este ser que se desnuda frente al público, este ser nostálgico, que vive en el presente, que se cae y se limpia los pies, que juega como niño. ¿Porqué este ser interpretaría un Macbeth? Hay que definir muy bien los objetivos. Podríamos caer en errores, utilizar el mote clown, cuando en realidad estamos haciendo farsa o bufón.

P: ¿Porqué el clown no esta en el terreno de la farsa?

MC: Es una percepción personal. En la farsa estás escudado en un personaje, y como actor desarrollas una técnica que te permita explayarte y jugar con los contrapuntos, pero siempre protegido por un personaje. El clown, como hemos dicho, es un hombre que se desnuda frente al público se encuentra en un estado de vulnerabilidad. Para mí esa es la diferencia.

P: ¿Crees que tu clown puede jugar a que es alguien más?

MC: Sí por supuesto, pero sabiendo que está jugando a ser este u otro. A mitad de una batalla puede ser que al clown se le rompa la espada o se acuerde que no pago la luz, al clown le pasan cosas muy cotidianas.

P: Al montar cualquier drama en el estilo clown, ¿se pierde la tesis original de la obra?

MC: No, porque el clown puede hablar de cualquier tema, en el caso de Macbeth podemos hablar de traición o avaricia desde el clown. Claro estos temas se tocan desde un juego, Jesús Jara habla mucho de los juegos teatrales del clown, como a través del juego encuentras al clown. Siempre puedes hablar de cualquier tema desde el clown, siempre y cuando exista esta sutil parte de la desnudez, la ingenuidad, de meterse en problemas, etc. Si el clown toca el tema de la avaricia, el público no saldría pensando de una manera seria y solemne acerca del tema, no, el clown rescataría otro tipo de valores acerca de la avaricia en este caso.

P: El público se identifica con el clown, se puede decir que el público llega a una catarsis, es una decir a una purificación por medio de la risa. ¿Tú que piensas al respecto?

MC: No creo que solamente por medio de la risa, al clown lo identificamos más con la risa porque es una emoción benéfica, siempre asociamos la risa con algo gracioso, algo que te da una satisfacción. Pero la risa también puede ser cruel. Sí, el clown puede generar una catarsis, no forzosamente tiene que ser clown-terapia, pues hay otras técnicas del payaso o clown con fines terapéuticos. Yo creo que en el teatro no debe tener esos fines terapéuticos, pero sí estos fines de tocar tu humanidad a partir de una sensación como puede ser la risa o el llanto. Que para mí son dos sentimientos muy polarizados pero que van juntos.

P: ¿Estas de acuerdo con Jesús Jara, en que el clown es un provocador de emociones?

MC: Al intentar provocar la risa puedes pasar por muchas más emociones, también puede pasar que al público le resulte gracioso lo que está viendo, pero a lo mejor el clown está muy enojado porque le cayó una bola de acero en el pie o está llorando.

P: Si tú ves un espectáculo clown que te hace llorar, pero nunca te hace reír ¿Es clown?

MC: No, porque nunca he visto un espectáculo clown que no me saque aunque sea una sonrisa... bueno sí he visto pero creo que ha sido por falta de oficio en los ejecutantes o porque iba muy amargado ese día. Sin embargo la intención que tenían era provocar la risa. Pero estoy de acuerdo en que el clown puede provocar otras emociones además de la risa.

P: ¿Quiénes fueron tus maestros de clown y qué aprendiste con ellos?

MC: Artús Chavez fue mi primer maestro con el aprendí que el clown eres tú, esto es algo que se trabaja mucho en países como España y Francia, hoy tengo mis dudas al respecto, pero con él aprendí eso, aprendí como es tu clown.

Daniele Finzi, con él me quedó muy claro la idea de precisión, la cuestión de tener una partitura de movimiento dentro de la misma rutina, el cómo a partir de la repetición todo se va haciendo orgánico. Bueno después al leer sobre Finzi, encuentro su idea de clown muy romántica y hermosa.

Anatoli Lokauchouk, con él aprendí lo que es el repertorio clásico del circo.

Con las chicas Bodó-Bodó egresadas de la escuela de Philippe Gaulier, con ellas reforcé los conocimientos que me dio Artús Chavez.

Con el profesor Rafael Pimentel aprendí mucho sobre la técnica de como levantarte, de como aprovechar la técnica del mimo para generar el sketch cómico.

Andrea Christiansen con ella aprendí sobre dramaturgia del clown, el cómo a partir de una improvisación puedes generar un sketch.

Jesús Diaz, con el aprendí de rítmica, de pausa, sincrobuofonismos que en inglés le llaman *slapstick*: fórmulas viejas sobre como dar la cachetada, como caminar. Algo mucho más formal sin inspeccionar mucho en el interior del clown, sino más bien en su exterior en el cuerpo como su herramienta.

P: En tus cursos ¿qué habilidades tratas de desarrollar en tus alumnos para que sean clowns?

MC: Que aprendan los mecanismos de la risa. Me intereso mucho en reflexionar acerca de la pausa y su efecto cómico. A diferencia de otros maestros, no me interesa tanto profundizar en tu yo niño, yo voy a una cuestión más técnica. No me gusta que los alumnos se justifiquen a partir de su propio yo, me gusta exigirles que den un extra y no por qué ellos no saben malabarear digan que su clown no malabarea. Yo les doy elementos del malabar y de la pantomima.

Entrevista a Gerardo Trejo Luna.

Gerardo Trejo Luna

Estudió actuación en la Universidad Veracruzana. Su trabajo profesional como artista escénico e investigador lo ha llevado a presentarse en los festivales nacionales e internacionales más importantes de la República mexicana así como en Panamá, Manizales, Bogotá, Bilbao, Madrid, Chicago, N.Y., Cádiz, Barcelona, Praga y Senegal. Teatro Studio T, El Taller del Sótano, Compañía Nacional de Teatro, Teatro de Arena, Teatro de Ciertos Habitantes, Teatro Tres, TeatroSinParedes, Teatro del Mar, Gomer: Caracol Exploratorio, Realizando Ideas AC, El Rinoceronte Enamorado y Entre Piernas Producciones son algunas de las compañías con las que ha trabajado. El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes le ha otorgado un par de veces el estímulo para interpretes 98/99 y 05/06, así como una coinversión en el 2002 para su primera creación unipersonal “Autoconfesión”. En 1998 recibe por unanimidad el premio como mejor actor joven que otorga la Asociación de Periodistas Teatrales. Junto con Jessica Sandoval realiza una estancia de creación en la República de Senegal a través de las becas para artistas UNESCO-Aschberg 2006/2007 y el Espace Sobo-Bade dirigido por Gerard Chenet. “El Movimiento, Síntesis de la Expresión Escénica”, “La Presencia-Esencia del Presente” y “El Gesto Escénico” son los talleres de entrenamiento que ha realizado tanto en México como en el extranjero.

P: En la obra “La vida muda” que tú interpretas ¿Por qué escogiste hacer la primera parte con la técnica clown?

G: Bueno al personaje lo coloque en un estado de clown porque me pareció la manera más inocente y profunda de acercarme al tema de la muerte. Creo que cuando pensamos en la muerte, es un tema que nos coloca en la máxima inocencia, hayamos leído lo que hayamos leído, tengamos la cultura que tengamos, el desarrollo intelectual o metafísico que tengamos. Siempre ese momento de pensar en la muerte, nos coloca en la inocencia absoluta del sinsentido del no saber, y me pareció que la técnica del clown era perfecta para abordar este tema.

P: Y ahora, ¿crees que sí se cumplió el objetivo de abordar el tema de la muerte con inocencia?

G: Yo creo que el clown tiene una doble cara, gracias a su no guardar experiencia siento que el clown es alguien como que va por la vida, viviendo lo que va pasando, y pensado lo que va pensando sin acumular pensamientos, y entonces piense de cierta manera debido a su experiencia; al mismo tiempo eso le permite ser muy profundo, entender el dolor, el vacío, las emociones bajas de una manera mucho más profunda, entonces en ese sentido no es tan inocente, que el clown pase por la vida sin acumular experiencia, no significa que sea

superficial, al contrario al pasar así le esta dando vuelta siempre al ciclo, la víbora se está mordiendo la cola constantemente. Entonces, lo que intento lograr en la vida muda a través del clown es ser muy inocente para hablar de cosas que nos competen a todos de manera profunda. Lo que a mí me permite el clown como actor, como comunicador, es justamente plantear asuntos que pueden ser muy solemnes de una manera simple.

P: Esa manera simple de la que hablas ¿podríamos llamarla levedad?

G: Yo creo que el clown es muy leve por su no tendencia al apego con las cosas, el clown no carga. Su costal de experiencias se mantiene siempre ligero, no trae cargando maletas pesadísimas, aunque traiga la vida más tremenda y le pasen las cosas más insospechadamente brutales, el clown no las carga. Chaplin es el ejemplo máximo, Chaplin termina con una desolación de desamor brutal, suspira se da la vuelta camina tres pasos brinca y la vida sigue. En ese sentido yo creo que el clown tiene esa facultad de levedad.

P: ¿Con quien aprendiste la técnica del clown?

G: Hace tiempo yo tuve un pequeño curso de clown con Aziz Gual. Luego tome un taller con Jesús Díaz y encontré la visión que yo estaba buscando para el clown que yo estaba buscando hacer, que no era el clown de circo sino uno mas dramático, uno mas teatral. Ya con Jesús Díaz comencé a trabajar un primer planteamiento de texto que tenía para “la vida muda”. A mi me dio miedo dárselo, no sabía si se podía hacer clown con eso. Pero fue muy bonito porque Jesús entendió muy rápido y apenas empezó a leer el texto, él empezó a proponer cosas y comenzamos a construir. Poco a poco empezó a surgir el espíritu de mi clown que se termino de completar con Jerildy Bosch, con el vestuario. Nos fuimos a una bodega de vestuario y apareció el sombrero, el saco, los pantalones, y a partir de ahí se termino de redondear “el Ciriaco” que apareció finalmente.

P: ¿Qué aprendiste con Aziz Gual?

G: No fue un taller muy amplio, mas bien trabajamos cosas muy técnicas, malabares que requeríamos para las escenas, ejercicios de relación, de grupo. Aziz es un tipo súper-vital, lo que me gusta mucho de él es la amplitud del uso de las cosas, de pronto él pinta y usa sus pinturas para la escena. No es cerrado artísticamente sino que tiene una amplitud expresiva.

P: ¿Y con Jesús Díaz?

G: Con él fue un aprendizaje muy profundo. Jesús ve al clown como un chaman, hacer clown no es buscar solamente ser gracioso sino conectar con la risa para curar. En la medida que uno encuentra su vínculo chamánico el asunto se vuelve un rito y no es solo un show. El clown es un elemento vital en una sociedad, un elemento que a través de la risa provoca curación. En este sentido yo encuentro muchas cercanías entre él y Daniele Finzi. Daniele habla también de como a través de la risa se puede tocar otras profundidades del espectador, que le permitan desahogarse. Daniele dice que no trabaja para hacer reír sino

para hacer llover en los ojos de los espectadores. Jesús tiene mucho de esto, él conecta mucho con los rituales indígenas mexicanos, se ha ido con tribus a hacer trabajos profundos donde él piensa desde el clown. Es ahí donde yo me conecte más con Jesús, porque además yo aprendí todos los detalles técnicos, porque el asunto del clown es matemático, si se te va un tiempo el gag no cae e irte dando cuenta de todos esos procesos es cuestión de repetición técnica súper-precisa, es frío y contundente no es cuestión de estar inspirado. Jesús te transmite esto con mucha claridad, es un gran maestro.

P: Daniel Finzi Pasca en el libro “El teatro de la caricia” plantea que un actor no interpreta a un clown sino que un clown es un clown. Apoyando esta idea Jacques Lecoq en el libro “The Moving Body” nos dice que el clown no existe como una entidad fuera del actor sino que es el lado ridículo del mismo actor. A partir de tú experiencia en la vida muda ¿Qué piensas al respecto?

G: Yo me quedaría en una media. Yo no me siento un clown tal cual. Yo si considero totalmente que cuando se es clown, se es clown. A mí lo que me pasó es que de alguna manera, yo si abro el canal de mí propio ridículo pero como un actor. No me considero que tenga un espíritu de clown, sin embargo hay una calidad interna con la cual me puedo identificar, una cierta luz clownesca con la que me puedo identificar. Además, en la vida, te empiezas a dar cuenta de lo clown que eres, empiezas a estimular esa parte y haces unas cosas que dices: Sí soy clown. Sin embargo yo siento que mi pensamiento, mi manera de ver las cosas no son las de un clown. Yo veo a Jesús o a Daniele Finzi y me doy cuenta que ellos son lo que son: Clowns. Ellos están ahí, viven de esa manera, ven todo como clowns. Yo recuerdo ensayos con Jesús, Rubén Ortiz (Director de escena en “la vida muda”) y yo, donde aparecían cosas, todos nos moríamos de la risa, trataba de repetirlas y me ganaba la risa. Sentíamos que habíamos encontrado algo, pero al siguiente día Jesús no iba, estábamos Rubén y yo solamente, intentábamos volver a hacer eso que habíamos encontrado pero esta vez no sucedía nada, y cuando Jesús regresaba le mostrábamos la escena y el encontraba el porqué no funcionaba, entonces yo decía: ¡claro! Y todo funcionaba nuevamente. El clown es una manera de ver las cosas que hay que entrenar o tenerla.

P: Entonces, al trabajar con la técnica del clown ¿Crees que creaste un personaje?

G: Totalmente, Sí.

P: ¿El clown necesita del valor exactitud?

G: Totalmente, rapidez y exactitud son elementos que debe tener el clown. Rapidez porque está constantemente en contacto con la realidad, el público genera señales, posibilidades, obstáculos, tropiezos y el clown tiene que escucharlos y responder a ellos con rapidez, y al mismo tiempo no perder la precisión, el clown es un equilibrista.

P: Hablaste de que el clown es como un chamán ¿tú compartes esta visión? ¿Crees que el clown pueda generar una catarsis, una purificación por medio de la risa?

G: Totalmente. Recuerdo que en esta búsqueda tomé un taller donde toque por primera vez la sensación de mi clown, no lo soporte. En el ejercicio éramos un trío que hacíamos de soldados. En un instante los tres nos volteamos a ver y nos entro un ataque de risa catártico. No pudimos seguir con el ejercicio, contagiarnos a todo el grupo con la risa. En ese ejercicio yo entendí que el asunto es fortalecer una membrana de observación, una membrana que te permite poder darte cuenta de tu clown y al mismo tiempo sostenerlo porque si no lo haces te vuelves público y te gana la risa. Mi planteamiento en “la vida muda” era hacer reír a la gente, mientras pensaban en la muerte y después poder pasar a una zona de contemplación mucho más personal. Yo creo que este objetivo si se logra, hay una apertura a través del clown, la gente se identifica y se encariña con el personaje, entonces cuando el clown se va, los espectadores tienen distintas reacciones y los comentarios de esas personas me hacen pensar que la gente sí tuvo una catarsis.

P: “Tom Pain” es otra obra que tú interpretas y donde trabajas con el público directamente ¿Qué diferencia encuentras entre la relación que guardas con el público en “Tom Pain” y la relación que estableces con el público, como clown en “la vida muda”?

G: Es un tono nada más. Para mí, Tom Pain también es un clown, pero negro sarcástico, amargo. No es un clown dulce, blanco como Augusto, como lo es Ciriaco (el personaje de “La vida muda”), él es inocente y no se da cuenta de las cosas, a diferencia de Tom Pain que es absolutamente negro y carga con todo, pero para mí no deja de ser clown solo que va para otro lado, va para embarrarte las cosas en la cara e incluso hacerte reír con eso. Entonces la diferencia es una relación tonal con el espectador, una es dura, confrontadora y la otra es más blanda. En “Tom Pain” el espectador está cuidándose, está defendiéndose de los golpes lo cual es divertido y en “la vida muda” el público se enternece con el personaje, con la situación y quiere abrazarlo. Para mí la diferencia está en el cambio de tono.

P: ¿Cuándo montaste “Tom Pain” pensaste que había clown ahí?

G: No, pero el propio texto está construido desde el stand-up, y el stand-up desde mi punto de vista es como otra manera de hacer clown. Desde estas técnicas del spoken word y el stand-up está construido el texto de “Tom Pain” un cuate que se para enfrente de otro a hablar de sus penas, sus dolores, de como le ha ido en la vida, de como ha dejado de creer en el ser humano, de como no hacemos nada y de como ha entendido que todos somos una mierda. Entonces desde ahí está construido así, nosotros primeros lo tomamos como un texto y lo tratamos de volver teatral con la puesta en escena, pero en el camino nos fuimos dando cuenta que es un clown negro, un clown que hace magia y al final la gente está invitada a ir al circo.

P: A partir de tu experiencia ¿crees que cualquier obra de teatro se puede montar con la técnica clown?

G: Yo creo que sí, creo que es una manera de ver la vida. Es una manera de presentar ante los ojos del espectador, trozos de la vida. No tendría porque no pensar en un Hamlet clownesco, puede ser, el asunto es como encontrarle la justa medida para que no pierda la potencia y se profundice en la obra. Yo creo que el asunto de las técnicas tiene que ver más con los procesos que uno quiere desarrollar, esto es saber de que tema quieres hablar y entonces escogemos de que manera lo presentas. Decidir por el clown es decidir un camino, no es una finalidad sino más bien es un conducto. No se trata de hablar de lo que dice la obra, de tratar de explicar lo que dice Hamlet, sino que tú tomas esos materiales, como un medio, para indagar o reflexionar sobre las cosas que tú quieres y tratar de transmitirlos, a través de esos materiales, al espectador. Entonces yo creo que el clown es un conducto que tiene todas las posibilidades. Posibilidades cómicas o trágicas las tiene el clown.

P: ¿Qué diferencias encuentras entre el arte de la actuación y el arte del clown?

G: Yo creo que la esencia es la misma, la diferencia está en la forma. En el clown hay una especificidad técnica. Es como si me preguntaras que diferencia hay entre la danza clásica y la danza contemporánea, yo te diría las dos son danzas pero cada una tiene técnicas específicas. En el clown, como te decía hay una especificidad técnica como en la danza clásica, es un tipo de lenguaje. La actuación es una técnica que abarca todo, o bueno para mí tendría que abarcarlo todo, porque la actuación es el arte de la acción, y la acción es el arte de la voluntad, esto es el arte de lo que decido hacer y como lo decido hacer, si entendemos la actuación así entonces la actuación tendría que abarcarlo todo, siempre estas actuando, siempre estás realizando acciones. Ahora dentro de las técnicas de la actuación hay muchas tonalidades, existe el realismo, el melodrama, el teatro del cuerpo, pero para mí la actuación abarca todo. En este sentido creo que uno puede hacer teatro-danza, te preparas como un bailarín para hacer esa acción siendo consiente que no eres un bailarín, eres consiente que no tienes las posibilidades técnicas que tiene un bailarín. En mi caso yo actué al clown porque no siento tener las posibilidades técnicas y de visión que tiene alguien que ha desarrollado y sigue desarrollando la técnica clown a lo largo de su vida. Yo desarrollo la actuación, entonces yo tomo un tambor y te toco como un actor, no como músico, decido acciones y habilito mi cuerpo para hacerlas.

P: ¿Qué características crees que tiene o desarrolla un clown?

G: Yo creo que desarrollas un punto de vista, yo me sorprendía mucho de ver como Jesús Díaz podía ver las cosas en el texto que yo le di. Yo cuando escribí el texto para “La vida muda” suponía que se podía hacer en clown, pero fue Jesús el que le dio la visión de un clown, la visión que yo no tenía, que yo solo suponía. Jesús me enseña ese punto de vista, y entonces yo pude verlo. El clown al igual que el actor trabaja con muchas virtudes, con

muchas posibilidades técnicas de desarrollo, como tocar instrumentos o hacer malabares. Yo me siento más como un actor filosófico o metafísico y a veces quisiera ser diferente pero no me sale, y en este sentido yo creo que el clown desarrolla una calidad de espíritu, y para mí su especificidad, te repito, está en la manera de ver las cosas.

P: Algunas personas me han dicho que el clown busca amar al público ¿Crees que esa calidad de espíritu de la que hablas tiene que ver con esto?

G: Sí, pero yo hablaría de eso en cualquier artista. Yo para hacer “Tom Pain” si no amo al público, no lo puedo agredir. No puedo decirle a un espectador, “oye si te estás aburriendo, vete a la chingada” sin antes abrazarlo. Para mí esa cualidad de la que hablas se extiende para todos lados.

P: ¿Cuando estás con el público se crea una nueva dramaturgia entre tú y los espectadores?

G: Sí, totalmente.

P: ¿Y que cambia en ti esta nueva dramaturgia?

G: Yo creo que una cosa es la estructura, que es lo que uno prepara, y otra cosa es la vida de la estructura. Para que la estructura tenga vida requiere que la hagas frente a unos ojos, frente a esas nuevas miradas que te dan elementos distintos, te sorprenden con una nueva pregunta, o simplemente con los estados emocionales en que se están moviendo. El actor, para mí, invita a estar en ciertos estados emocionales, el actor invita, y el público es el que nutre esos estados emocionales. Entonces ahí se modifica completamente el estado de la estructura, la vitalidad de la estructura se modifica con un público o con otro, si el público esta muy tenso la estructura estará muy tensa. Yo tuve funciones con “Tom Pain” donde la gente reía como si fuera otra comedia, y en otras funciones el público lloraba y lloraba todo el tiempo, esto evidentemente modifica tu estado emocional. Yo lo comparo con un masajista: tú técnica de masaje tiene ciertos pasos, pero llega entonces el cuerpo que vas a masajear, puede ser un cuerpo con ganas de ser masajeado o uno tímido que va por primera vez, entonces el masajista cambia sutilmente, modifica su técnica, cambia la manera en que va a vivir su estructura de acuerdo a lo que ve que el otro cuerpo necesita. Lo mismo pasa con los espectadores, sales a escena y sientes como está el ambiente, entonces tu como actor tienes que relacionarte con los espectadores a partir de la misma estructura pero con diferentes dinámicas.

P: ¿Cómo definirías tú al clown, de acuerdo a tu experiencia?

G: Yo definiría al clown como una esencia de pureza humana que se vuelve una especie de transparencia sorprendida por la vida. El clown se sorprende todo el tiempo de lo que se va encontrando, se maravilla de las cosas, investiga el cómo y se equivoca. Yo creo que el clown es una esencia pura del ser humano.

P: Entonces en el proceso de “La vida muda” ¿Tú sientes que no lograste llegar a esa esencia, y en consecuencia utilizaste la técnica clown como una herramienta?

G: Sí, porque yo pienso que como actor trato de buscar esa esencia que me permita pensar o reflexionar. Pienso que en esa esencia está cualquiera de los espectadores y desde ahí se pueden conectar con el espectáculo, con esa esencia. El clown transparenta esa esencia, juega con esa esencia, la coloca enfrente, el clown dice: yo soy así, yo me sorprendo, yo investigo, yo me equivoco, yo no entiendo, yo me pregunto; a poco tú no te preguntas eso, y el público puede responder: “sí yo también me lo pregunto pero no me lo había preguntado así”. El clown pone muy enfrente esa esencia, que en otras tonalidades está pero se esconde, no se muestra. En esas otras tonalidades todo se vuelve más misterioso, si hablamos de Hamlet podemos decir que su clown ahí está, por eso digo que si se puede hacer en clown, sin embargo Shakespeare no lo muestra así. Cuando Shakespeare lleva a los cómicos a escena, es para mostrar las cosas de una manera más transparente, para abrirlas y no andarnos con misterio.

P: Al montar una obra de teatro con la técnica clown ¿Crees que la tesis de la obra se vería afectada?

G: Sí de alguna manera, por ejemplo en “Tom pain” si haces evidente el clown, Tom pain (el personaje) se volvería consiente de su amargura y entonces habría una parte de él que se ríe de eso, que abrazaría esa amargura, una parte que diría: me encanta ser así, y no, al menos en este montaje no se planteo así, en este montaje Tom pain padece su sufrimiento. Y un clown nunca padecería su sufrimiento porque no lo carga, el clown solo lo vive, por eso en “Esperando a Godot” los personajes tienen un comportamiento clown, pero si los queremos volver muy filosóficos se vuelven muy aburridos, pierden toda su profundidad, toda su incoherencia. Ellos son incoherentes, no porque sean idiotas, sino porque la vida es incoherente y así la muestra Becket. Muchas veces queremos ver a Becket de una manera muy filosófica, muy pesada pero en realidad no, el peso ya lo tiene y no tenemos que dárselo nosotros.

Bibliografía

- Bentley, Erich, La vida del drama. México, Paidós, 1985. 326p.
- Bergson, Henri, La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1939. 152 p.
- Brook, Peter. La puerta abierta. México, El Milagro, 1998. 149 p.
- Brook, Peter. El espacio Vacío. Barcelona, Península, 1973. 200 p.
- Brook, Peter. Más allá del espacio vacío. España, Alba Editorial, 1987, 408 p.
- Calvino, Italo, Seis propuestas para el próximo milenio. España, Ediciones Siruela, 2002, 159p.
- Ceballos, Edgar, Las técnicas de Actuación en México. México, Escenología, 1996. 499 p.
- Gaulier, Philippe, La torturadora y tres obras de bufones. París, Éditions filmiko, 2009, 301 p.
- Grotowsky, Jerzy. Hacia un teatro pobre. México, Siglo veintiuno, 2000. 233 p.
- Jara, Jesús, El Clown, un navegante de las emociones. Buenos Aires, Novedades Educativas, 2000, 124 p.
- Lecoq, Jacques, The moving body. Inglaterra, Methuen Publishing Limited, 2000, 169 p.
- Oida, Yoshi, El actor invisible / Yoshi Oida ; en colaboración con Lorna Marshall ; prólogo de Peter Brook ; traducción de Georgina Tábora, México, D. F. : El Milagro, 2005, 197 p.
- Pavis, Patrice, Diccionario del teatro. Barcelona, Paidós, 1998. 558p.
- Ponce de león, Facundo, Daniele Finzi Pasca: Teatro de la Caricia, Uruguay, Tradinco, 2009, 136 p.
- Roth, Gabrielle, Mapas para el éxtasis. Barcelona, Urano, 2010, 256 p.
- Stanislavsky, Constantin. Un actor se prepara. México, Diana, 1990. 267 p.
- Viyuela, Pepe et. Al. Risas y Humor. Barcelona, Payasos sin fronteras, 2005, 278 p.
- Weisz Gabriel. La tribu del infinito. México, Arbol, 1992. 127 p.