

PALABRA

El clown: ¿personaje? o ¿no-personaje?
Conferencia realizada en el Aula mayor de
la Universidad pedagógica el 20 de Agosto
de 2003 en Bogotá, Colombia
Miguel Roberto Borrás Rueda



Resumen: Uno de los problemas que aparece durante el ejercicio y el aprendizaje clownesco, es la falta de definición de los fundamentos (nociones) que lo constituyen. Los conceptos acerca de su lenguaje se utilizan de forma vaga y ocasionan confusión en este arte que surge del término establecido por Meyerhold: la convención consciente. Esta conferencia se articulará alrededor de tres ejes. Las características del tipo y del personaje teatral. Luego de haber definido bien estas nociones pasaremos a compararlas con las características del clown. ¿Es el clown un personaje, un tipo? ¿Cómo podríamos considerarlo y cómo definirlo?

Resumo: Um dos problemas que aparecem durante o exercício e aprendizagem clownesco, é a falta de definição das bases (noções) que o constituem. Os conceitos sobre a sua linguagem são utilizados de forma vaga e causam confusão nesta arte que surge a partir do termo estabelecido por Meyerhold: a convenção consciente. Esta conferência será estruturada em torno de três eixos. As características do tipo e personagem teatral. Após ter bem definidas estas noções, procederemos a compará-las com as características do clown. É o clown um personagem, um tipo? Como poderíamos considerá-lo e como defini-lo?

Definamos primero qué es un personaje. En el teatro, es la concreción de un rol, de un carácter, de la condición dada un ser inventado por la dignidad que sustenta o la función que desempeña. Esta concreción es posible gracias a la presencia física del actor en escena. El actor presta su cuerpo y su espíritu para que esta concreción se vea de manera creíble, para que la ilusión pueda existir. El personaje debe tener las cualidades necesarias de plausibilidad.

Desde el individualismo burgués del Renacimiento, el personaje es considerado como un ser humano ficticio. La distancia que el actor mantiene con el personaje sirve para definir los diferentes géneros dramáticos. Por una parte existe el teatro psicológico, en el que el actor establece una relación estrecha con su personaje: el actor tiende a fundirse con él para constituir una identidad indiferenciada. En esta acepción el actor debe desaparecer detrás del personaje, no debe dejarse ver, debe esconder su personalidad. El actor está al servicio de este

ser humano ficticio y debe utilizar todos sus medios para que su creación sea creíble.

Stanislavski dice: “El personaje no sólo existe a partir del momento en que entra en escena, cuando tiene un parlamento; existe antes y después, porque posee una continuidad”¹²⁸. Partiendo de ahí, Stanislavski requiere de la propia persona del actor para crear el personaje. La barrera, el límite entre persona y personaje es muy sutil, muy ambiguo, pero de todas maneras existe. Tal vez debido a esto Stanislavski quiere establecer con su sistema un modo de vida rigurosamente inseparable de su ética. El actor debe mantener una disciplina de vida sin infringir el reglamento, condición última para que su trabajo tenga éxito.

El clown, paradójicamente, aun sin pertenecer al teatro psicológico, puede reivindicar una cierta continuidad. Quienes han vivido cerca de ellos, hablan de máquinas de hacer chistes. Los biógrafos de los Fratellini, principalmente Annie Fratellini y Tris-

tán Remy, están de acuerdo en decir que el clown no se limita únicamente al escenario sino que influencia la vida cotidiana del actor. Ya volveremos sobre este punto más tarde. De otra parte, el teatro de convención consciente, definido por Meyerhold, busca sobre todo diferenciar la persona del personaje.

El actor se separa de su creación y se posiciona como ejecutante. Similar a la concepción de Meyerhold, en el teatro griego, la concepción de personaje implica una diferenciación entre la máscara y el personaje esbozado por el dramaturgo. El actor está despegado de su personaje, él es el ejecutante y no la encarnación. Por esto diferencia el gesto y la palabra. En el teatro occidental la óptica es diferente: el actor y su personaje tienden a confundirse en una sola identidad representativa. Como escribe Patrice Pavis: “*El personaje va a identificarse cada vez más con el actor que lo encarna y se transforma en una entidad psicológica y moral parecida a los otros hombres*”¹²⁹.

EL CLOWN: ¿PERSONAJE O NO-PERSONAJE?

Miguel Roberto Borrás Rueda



Por medio de esta entidad psicológica se produce el efecto de la identificación. La simbiosis entre actor y personaje es tal que el ejecutante no ve dónde se encuentra el límite entre él y su personaje.

En el género clownesco, esta simbiosis es aún más compleja y confusa. Primero que todo, el personaje no está preestablecido, no existe ningún boceto. Los actores-clowns pasan toda una vida construyendo un personaje caracterizado por ciertos rasgos de sus propias personalidades. Así, el trabajo del actor no tiene fin: él encuentra un "gag"¹³⁰, un rasgo del espíritu, un chiste, una postura psicológica y los confronta con el público, ve los efectos que producen, los guarda o los abandona para crear otros nuevos. Este proceso es duradero. Por ejemplo, el suizo Grock, uno de los más famosos clowns, pasó toda su vida perfeccionando un solo y único número, llevándolo a un grado de perfección tal que terminó por parecerse más a un número de trapecio que a una tradicional entrada clownesca. "Cuando uno ha dejado de ver a Grock durante 18 meses", escribía en 1931 Pierre Bost, un crítico de teatro, "*lo encontramos súbitamente con palabras y gestos nuevos, puestos en el lugar preciso donde se ajustan perfectamente al espectáculo sin romper la línea... En cada momento del número, somos sorprendidos por palabras que llegan de forma inesperada y natural, tomando el lugar idóneo de tal manera que nos hace creer que son improvisadas*".¹³¹

Paralelamente a este deseo, o más bien a esta necesidad de precisión, el actor-clown no debe contentarse con ella; debe crear algo así como unas ventanas por las que se pueda entrever su naturaleza, su humanidad, y así propiciar un proceso de simpatía con su público. Ésta es una característica típicamente clownesca: un vaivén, un ir y venir entre dos procesos, uno que tiende hacia la mecánica precisa de la relojería suiza y otro hecho de quebrantamientos de esa estructura fija. El objetivo aquí es conmocionar y emocionar al público.

Estas rupturas que yo he definido con el término "descompostura" son para mí un estado emocional característico del clown: la descompostura es menos pegajosa que la *confiture*, la mermelada, pero huele menos feo que la descomposición. Esta ocurrencia mía me sirve en los talleres para definir una noción fundamental que consiste en una ausencia, en una pérdida de personalidad. El clown obra con un objetivo preciso, pero obtiene un resultado completamente diferente del que esperaba. Pierde su rol, así como su estatus, su posición social, en el sentido amplio del término. Esta ausencia, este vacío en la ficción, descubre al actor que existe detrás del clown; permite que el actor aparezca, creando un efecto de distanciamiento, un efecto extraño. Debido a este hecho, el público no concibe al clown como un ser humano ficticio, porque el clown no pretende representar un rol: él es lo que ha decidido ser sin más. El clown no tiene historia ni recorrido. No está ligado a un destino. Nadie le pregunta de dónde viene ni para dónde va. Lo único que se le pide es estar ahí y hacer algo, actuar.

Constatamos que el clown puede inscribirse dentro de la noción griega del teatro y del personaje, así como dentro de la noción de teatro de convención consciente, y, por el contrario, se aleja del teatro psicológico contemporáneo. Veamos lo que el tipo nos puede aportar como elementos de análisis.

El tipo como noción teatral

En el diccionario Larousse, tipo está definido como un modelo ideal que reúne los caracteres esenciales de todos los seres de igual naturaleza, sinónimo de modelo. El tipo es un conjunto de rasgos característicos.

En el diccionario de teatro, Patrice Pavis define el tipo de una manera bastante singular: "*Tipo es un personaje convencional que tiene características físicas, fisiológicas o morales conocidas con antelación por el público, y constantes durante toda la obra de teatro. Estas características son fijadas por la tradición literaria (el bandido, la mu-*

Registro: Obra "Narices Rojas". UPN.

“Esto sería
tema de otra
discusión...”



*chacha de servicio, la puta, el fanfarrón y todos los personajes de la comedia del arte: Pantalone, Arlequino, Briguela, etc.)*¹³². La utilización dentro de la definición de tipo es por lo menos paradójica, pues la dicotomía entre las dos nociones (tipo y personaje) es tal que parece injustificado utilizar la una dentro de la otra. Bergson dice que el tipo *“es elaborado por un trabajo de abstracción que refleja tan solo la envoltura exterior de la persona y no el ser profundo. Un trabajo similar al físico que se ocupa de los hechos para extraer la leyes”*¹³³. El resultado de esta abstracción no debe suscitar la simpatía ni la comunión de sentimientos, como tampoco la inclinación afectiva espontánea y mutua.

Es cierto que no se puede entrar en la piel de una abstracción. Menos en la piel de un clown. Habría que preguntarse cómo puede trabajar un actor con su imaginación si tiene que actuar un personaje que es un tipo, de dónde puede sacar los recursos si el tipo excluye la persona. Esto sería tema de otra discusión.

Para lo que nos ocupa es necesario subrayar que el clown es una creación egótica. El actor pone en escena su propia personalidad y busca burlarse de sí mismo, busca su propia insignificancia. Aquí no se trata de entrar en la persona, sino más bien en su ridiculez. El actor-clown debe encontrar su propio clown. No se refiere a ninguna tradición, a ningún modelo ideal.

Al inicio de su búsqueda, se aleja de su ser para poner su personalidad como objeto que se mira y no que se siente. Luego debe volver a una unidad desunida con su propia creación. Debe crear las famosas rupturas clownescas que no son otra cosa que los momentos cuando el actor se sale de su creación y muestra su personalidad.

Un clown no es una abstracción ni una simplificación. El clown no es la simplificación de la tontería. Cada clown busca su manera particular y única de ser tonto y de hacer reír con ella.

Ahora volvamos a explicar la relación entre lo cómico y la simpatía. Hay que reconocer como condición de lo cómico la ausencia de simpatía: la falta de participación con la tristeza y la alegría del otro. Yo puedo reír si no estoy ligado a la persona que trata de hacerme reír. Pero no hay que olvidar que, según Villiers, la ruptura de la corriente de la simpatía no significa en ningún caso indiferencia o falta de sensibilidad. La observación es muy importante: la abstracción cómica no excluye la pasión.

En el cómico, el tipo es quien hace reír: la persona no es cómica. Otro teórico, Henri Gouhier, dice: *“El tipo no se define por la falta de individualidad sino por la desaparición de la personalidad comprometida en la historia”*.¹³⁴ Este es un argumento mayor para cuestionar que el tipo sea un elemento fundamental de la definición del clown y su inclusión dentro del tipo.

Primero que todo en el clown, la persona, el actor, se deja ver y es cómico. Es cómico de, por lo menos, dos maneras. Cómico porque la personalidad es la fuente de la creación del clown, el clown sale de ella. Cómico también pues uno puede verlo avergonzado en las rupturas del personaje clown. La mirada que el público pone sobre la persona que está bajo el clown es fundamental para el lenguaje clownesco, pues es esta mirada la que produce en nosotros la emoción.

El clown hace reír porque estando en el presente sobre el escenario, se vacía de su existencia histórica. Él no busca ser otra persona, no tiene biografía, no es el resultado de sus experiencias anteriores.

En la medida en que el clown represente el pobre ser ingenuo y juguetón, él es un tipo. Pero el clown no se contenta con eso, él no busca la ingenuidad en general; él busca la ingenuidad en la dimensión individual y en esto el clown es un personaje, “un personaje en busca de personalidad”.

Veamos ahora las características propias del clown para después poder tomar una verdadera decisión.

Las características del clown blanco y del Augusto

Dentro del clown se pueden distinguir dos grandes entidades, el clown blanco y el Augusto. Vamos a tratar de definir estos dos personajes por sus características físicas y su indumentaria, para poder cernirlos claramente en sus dinámicas internas.

Primero es necesario clarificar la utilización del término clown que a veces crea confusión. En el lenguaje corriente, y en aquel de los pedagogos del arte clownesco, esta palabra designa al personaje de la comedia clownesca que nosotros llamamos en el circo el *Augusto*. Este personaje se caracteriza por su aspecto grotesco: una mezcla de vestuario que nace de la imaginación del actor-clown y que no está de acuerdo con el buen gusto o la estética burguesa. El término clown será utilizado como sinónimo de *Augusto* y la denominación *clown blanco* definirá, como en el circo, el personaje de la comedia clownesca que lleva un maquillaje blanco y un vestuario bonito con lentejuelas y encajes. El *clown blanco* es quien hace las proezas y tiene la autoridad en el tándem clown blanco-Augusto.

Varias historias cuentan el nacimiento del *Augusto*: *“Un día un utilero del circo llega borracho a la pista y se cae al enredarse en su pantalón. El público se ríe a carcajadas, el muchacho se levanta y mira al público tan asombrado que la risa se hace más fuerte y se oyen los gritos de “¡August!” (idiota, en alemán). Renz, el propietario del circo, no podía creer lo que veía, y de una vez le propuso a este muchacho trabajar para él como una figura grotesca y aprender a recibir bofetadas y patadas a granel.”*¹³⁵

Otra anécdota cuenta que en un circo había dos palafreneros: uno flaco y grande, y otro gordo y pequeño. Un día el chiquito para burlarse del otro tomó el vestuario del

grande. El grande, viendo la farsa, se puso a correr detrás del otro con el deseo de pegarle. El pequeño, queriendo escaparse, entró en la pista mientras su jefe hacía un número aburrido con su caballo. Como el vestuario le quedaba grande, el palafrenero se enredó con el pantalón y se cayó. El público rió tanto que el director decidió contratarlos a diario para alegrar su espectáculo.

Las fábulas no importan, démosles importancia a sus enseñanzas. Podemos ver en estos dos ejemplos el carácter popular del *Augusto*: un palafrenero o un utilero de pista. También se puede ver que el hecho de hacer reír nunca es voluntario. Al contrario de los bufones que se burlan de nosotros, nosotros nos burlamos del *Augusto*. El *Augusto* hace reír a pesar de él y a costa de él.

Chaplin en *The Circus* desarrolla esta tesis. A Charlot lo empuja un burro, y esto hace reír al público, pero cuando él trata de hacer reír voluntariamente la fórmula no funciona. De hecho esta película es un homenaje al *Augusto* y a su forma de hacer reír. No existe un personaje que se deba actuar. El palafrenero hace reír de sí mismo. Él no actúa ningún personaje. Simplemente se puso el traje de su compañero para hacerle un chiste, pero no existía ningún deseo de llegar a ser el otro, el grande y flaco. No hay deseo de ser un otro ser ficticio. El clown mantiene su identidad y por eso nosotros nos reímos a costa de él.

Tal vez debido a esta historia del palafrenero, el vestuario del *Augusto* no sienta bien. Su sombrero por lo general es muy pequeño y siempre está a punto de caerse. El nudo de la corbata está mal hecho y esta es muy grande o demasiado pequeña y no va con el color de la chaqueta o de la camisa. El saco es demasiado grande, tan grande que puede arrastrarse, o es tan pequeño que la manga sólo llega a la mitad del brazo.

Yo aconsejo a los aprendices de clown que encuentren un vestuario disparejo en color y estilo para que resalte la parte ridícula que tenemos y que siempre tratamos de esconder detrás de nuestras ropas: nuestras piernas gordas, nuestros pequeños brazos, etc.

La búsqueda de su propio clown es una búsqueda sobre la sensación de malestar, que tiende a desequilibrar al actor, que lo lleva hacia un estado de fragilidad cercana a aquella de un niño que descubre el mundo con asombro y que reacciona sin violencia ante todos los eventos.

Mi reacción ante una alumna tímida es proponerle que se vista con una minifalda o cualquier otro atuendo que la obligue a mostrar su cuerpo. Volviéndola vulnerable, ella se vuelve receptiva, y así muestra su debilidad y su humanidad. Privarla de la seguridad del atuendo cotidiano es retirarles toda protección, es volverla frágil y sensible. El maquillaje del clown busca también de una manera paradójica desproteger al actor, darle la libertad de mostrarse tal cual es.

El maquillaje del clown es muy individualizado. Es una creación personal que surge de la visión caricaturesca de sí mismo. A veces podemos encontrar ciertos clowns que no poseen maquillaje, ejemplos de la teatralización del circo. En efecto, el circo y el teatro se influyen mutuamente desde hace por lo menos dos siglos. El clown salido del circo aparece sin maquillaje, sólo con una nariz roja en un escenario de teatro.

Es difícil de realizar un retrato hablado de todos los tipos de máscaras clownescas. Sin embargo, mediante el maquillaje podemos distinguir un *Augusto* de un *clown blanco*.

Un *Augusto* se maquilla sobre todo los ojos, el arco ciliar y la boca. Con estos tres elementos busca a dar un carácter definido a su no-personaje. Él puede agrandar la boca para luego darle un aire triste, o bien reducirla para darle un aire severo.

Cuando ayudo a los actores a delimitar la identidad del maquillaje, busco con ellos las líneas de fuerza que existen en sus rostros. Haciendo muecas delante de un espejo, el actor-clown puede encontrar las partes de su cara que sean más significativas, más interesantes como medio de expresión. Luego de constatar esto, él puede construir un maquillaje propio basado en la manipulación estudiada de su rostro como medio de comunicación. Resumamos: el maquillaje del clown debe ser concebido como una caricatura del actor que lo realiza. Él tiene que detectar los rasgos más significativos de su máscara facial para acentuarlos mediante su agrandamiento o su reducción, sin llegar a deformarlos. Si yo tengo los ojos pequeños, los puedo reducir aún más con el maquillaje. Si tengo la quijada prominente, la puedo agrandar con maquillaje blanco. El más pequeño rasgo puede ser explotado con el objetivo de hacer reír.

Si la variedad de maquillajes del *Augusto* contrasta con la uniformidad de la máscara del *clown blanco*, Alfred Simon determina más o menos dos tipos principales del maquillaje del *Augusto*. El tipo europeo que juega sobre las características del rostro del actor y el tipo americano que tiende a hacer olvidar el rostro del ser humano, transformándolo en un monstruo cuyos rasgos recuerdan más los rasgos de ciertos peces o ciertos insectos. Grock con un mentón blanco y dos círculos negros sobre la comisura de los labios puede ser asimilado al primer grupo. Alfred Simon dice que el tipo americano está representado por Lou Jacob quien se contentó con vulgarizar de una manera insultante la admirable creación que hizo Albert Fratellini en los años veinte. Este último tipo americano busca crear una verdadera máscara pegando una sonrisa eterna en el rostro dislocado del clown. Esta cara monstruosa se fija en una hilaridad aterradora e imbécil que tiene algo de estático. El maquillaje concebido de esta manera quita la posibilidad al clown de mostrar su propia humanidad. Su gama de expresión se reduce ostensiblemente y se vuelve peligrosa y trágica.

Hay que decir que al inicio los maquillajes del *clown blanco* y del *Augusto* fueron una manera de resolver un problema de visibilidad en el circo. En efecto, la pista crea dificultades de visibilidad para el clown debido a la lejanía del público. El pasaje del circo al teatro donde el público se encuentra más cercano del escenario, permite a ciertos *clowns blancos* y *Augustos* actuar sin maquillaje. Con el descubrimiento del cine, esta tendencia se acentúa, la cámara instaura otro tipo de relación con el público. Permite los planos cercanos y otorga más intimidad. Un primer plano sobre el rostro de un clown nos permite ver con gran precisión todos los detalles. Por ello, ciertos clowns como Chaplin o Laurel y Hardy funcionan muy bien sin maquillaje.

Dentro de las características físicas hay que señalar la nariz roja. Para el *Augusto*, la nariz roja es necesaria pero no indispensable. Ésta ayuda a establecer una relación como diría Meyerhold, esto es una convención consciente. Pero esta relación puede igualmente establecerse sin la nariz roja.

El origen de este accesorio, como dicen algunos, la más pequeña máscara del mundo, es muy vago. Algunos dicen que recuerda la tendencia del clown a la bebida (lo que justificaría sus movimientos torpes). Otros, haciendo una rápida analogía, afirman que la nariz es roja para recordar la emociones que inundan al clown y le dan esa particularidad de malabarista de las emociones.

El vestuario del *clown blanco* es totalmente diferente al del *Augusto*. Él se caracteriza por su aspecto exterior muy equilibrado. Bien vestido, lleva la mayor parte del tiempo un vestido con lentejuelas que en el circo llamamos "la bolsa"; -es una especie de sobretodo con mangas bombachas que va hasta las rodillas, lleva medias largas blancas y zapatillas en los pies. Porta un sombrero de fieltro blanco con forma cónica y un maquillaje facial blanco, tiene varias líneas en el rostro y se pinta las orejas de rojo. El arco ciliar está maquillado con mucho esmero y por la forma de las cejas, expresa su personalidad. Él firma su maquillaje como decimos en el circo. Este *clown blanco* no se enseña en los talleres ni en las escuelas, sin tener el carácter irrisorio y autocaricaturesco del *Augusto*, no constituye un elemento técnico para el aprendizaje del actor.

De manera general el *clown blanco* hace reír pocas veces. A veces encarna el sueño y la poesía. Es el primero introduciendo la maravilla pura dentro de la comedia de pista que el clown blanco justifica su presencia. La función de base del *clown blanco* es la hazaña, la proeza, como la del *Augusto* es el fracaso o la antiproeza. La asociación de estos dos personajes está basada en la relación antagónica entre proeza y fracaso. La dinámica de una entrada clownesca se basa en el deseo del *clown blanco* de hacer una proeza y de los errores que comete el *Augusto* a pesar de él y que impiden el desarrollo normal del espectáculo.

Veamos un ejemplo:¹³⁶

“Darío es el clown blanco y Bario, el Augusto. Darío explica al propietario del circo el número de magia que alguien le enseñó. Darío hace entrar sobre la pista dos mesitas en las cuales coloca las botellas que tienen una apariencia normal.

Darío (al Sr. Loyal): Mire por otra parte, un tubo del diámetro de la botella. Lo ve usted, está vacío y no ha soportado ninguna reparación. Él va a servir de corcho a la botella. No hay nada dentro. Yo lo pongo en la mesita de la izquierda. Aquí hay un segundo tubo igualmente vacío que va a servir para tapar la botella que se encuentra en la mesita de la derecha (Darío se prepara a desplazarse y ve a Bario quien contempla la botella con mucho amor. Este último toma la botella y quiere beber su contenido. Darío interviene) ¡Eoh! ¡Usted allá, uuh! (Bario suspende su gesto) ¿qué está haciendo? Bario (estupefacto) ¿Con... con la botella?

Darío: Sí, con la botella.

Bario: Ehh...yo la estoy mirando.

Darío: Ya lo veo señor, ¿Podría poner la botella en su sitio?

Bario: ¿La botella?

Darío: Sí, la botella. (Bario se la devuelve tiernamente) Vamos rápido (Bario pone la botella con mucho pesar. Darío le da un golpe con el bate en la cabeza.) Fuera, salga (Darío a Sr. Loyal) ¿Han visto Ud.? ¿Qué le pasa a ese intruso?

Sr. Loyal: Ah, es un pobre desdichado.

Darío (riendo): Pero creo que quiere mucho las botellas.”

Toda esta entrada clownesca está basada sobre el mismo principio: el *clown blanco* que desea hacer un número de magia y el *Augusto* que sin hacerlo adrede le impide el buen desarrollo del espectáculo.

El Augusto se ubica delante de la proeza de otra manera. Yo cuento la fábula siguiente a mis alumnos: el clown tiene un consejero de cabecera que se llama Marcel. Como Marcel no tiene trabajo se la pasa todo el día en un café tomando vino. Él “conoce” una gran cantidad de cosas, sabe todo y ayuda a todo el mundo a resolver los problemas, este Marcel es un típico charlatán. El *Augusto* tiene un gran respeto por este personaje y cada vez que desea hacer un número le pide consejo. Marcel tiene siempre la solución y le propone la fórmula que va a lanzar al *Augusto* hacia una carrera fulgurante de estrella de circo mundialmente conocida. En pocas palabras, Marcel le explica las triquiñuelas del espectáculo. El clown se va muy contento de la maravillosa idea soñando en su futura vida de artista internacional. Feliz, sin ensayo y lleno de amor por el público, el Augusto realiza su proeza. Mala suerte o falta de ensayo la hazaña que tenía que hacer no funciona como estaba previsto. Fracasa, hace mal su número (*il prend le bide*). Este fracaso total es enternecedor pues el clown no lo hizo adrede, él quería realmente tener éxito con su número.

Alejado del realismo, el clown interesa a la gente por su singular manera de vestirse, por tener otro tipo de lógica difícil de discernir que nosotros llamamos la lógica clownesca. El vestido del Augusto forma la silueta que él anima con una manera de andar, un porte y unos gestos que no son cotidianos.

El clown no puede ser definido como un personaje pues él no busca el reconocimiento de su existencia, él no quiere que la gente crea que él es otra persona, él no tiene biografía. Cercano a lo grotesco el clown es la invención de un espíritu que busca

entrar en su propio ridículo, su irrisorio, su insignificancia. Este ser reúne elementos contradictorios poniéndolos dentro de un orden que sólo él conoce.

Para el clown concebido como un no-personaje la barrera entre persona y personaje es bastante vaga pero él aprovecha esta falta de límites para crear una ambigüedad risible. Él goza de la fuerza de ser sí mismo y alguien más.

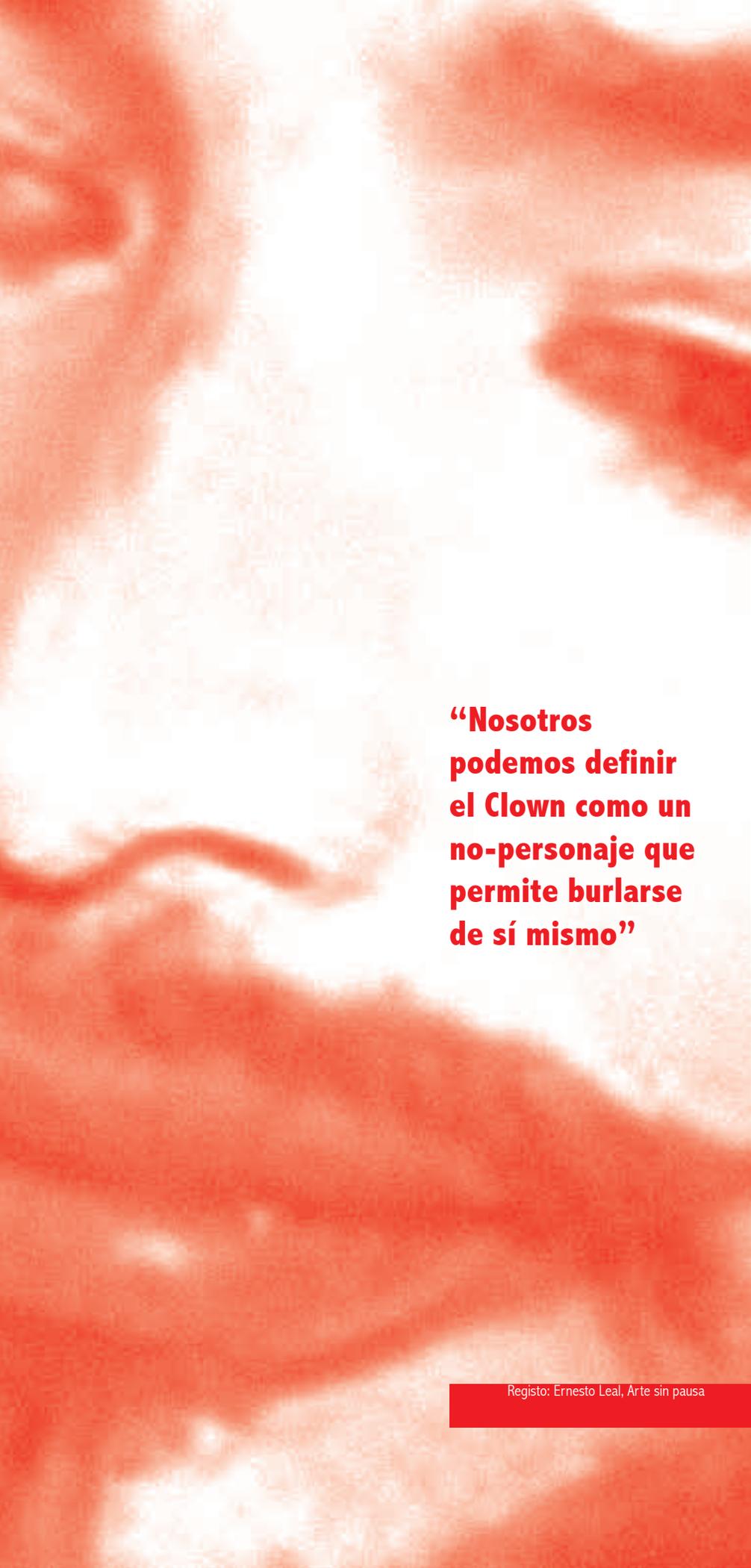
Al contrario de ideas preestablecidas, el hecho de tener el culo sobre dos sillas es para el clown una manera de tener más fuerza, de poder jugar sobre dos tableros, el de la ficción y el de la realidad escénica. Cuando la risa no viene de la ficción, es decir de los elementos ensayados y previstos el clown puede salir de la historia y encontrarse a nosotros avergonzado. Él se ve delante de la realidad escénica tal cual es, vacía de toda mimesis y puesta en el tiempo real de la realización ella misma.

Marcel Achard ilustra muy bien mi propósito en su obra “¿Quiere usted representar conmigo?”. Rascasse va a buscar las espadas para combatir en duelo con Crockson:

“Crockson, llorando Ouyouyoyoye, Ouyouyoyoye, Ouyouyoyoye. (*De repente él deja de llorar. El sentido preciso de la realidad le llega y su último sollozo se acaba en un movimiento de gimnasia sueca excelente para los bíceps.*)”¹³⁷

La salida del clown de la realidad escénica, la desencarnación, no es involuntaria, ni fortuita, como la de un bailarín que pierde el equilibrio haciendo una pirueta o, de un músico que hace una nota falsa. Ella es voluntaria, decidida y trabajada como un efecto extraño, él saca al público de la ficción para llevarlo a la realidad.

De esta manera, el público no siente el actor clown como un actor ordinario; él no hace la diferencia habitual y racional entre la función (actor), la función (el personaje)



**“Nosotros
podemos definir
el Clown como un
no-personaje que
permite burlarse
de sí mismo”**

Registro: Ernesto Leal, Arte sin pausa

y la naturaleza (el cómico). Al clown le gusta mantener esta relación ambigua con su público pues ella es la fuente de una gran parte de la hilaridad que produce el clown. Su consigna podría ser “Yo soy y yo me burlo de mí mismo delante de un público que no sabe cuándo soy personaje o cuándo soy yo.”

Desde un plano social, el clown lo asimilamos a un pobre vagabundo, pero un vagabundo celeste, que no tiene trabajo y no sabe hacer nada y de quien podemos burlarnos impunemente debido a su placer por el fracaso total. La identificación del espectador con el clown es de naturaleza diferente a la catarsis. Para poder reír es necesario conservar una cierta distancia. El espectador se identifica pero sin apego, él se siente superior pues está delante de un antihéroe. Sin embargo, él debe sentir que todas las desgracias que le ocurren al clown podrían también ocurrirle a él. Precisamente gracias a esta operación de transferencia el espectador ríe.

Con el *clown blanco*, el proceso viene de un sentimiento diferente, digamos contrario. Al ser el *clown blanco* más cercano a un personaje de la comedia, el espectador lo admira. El vestuario y el maquillaje muy bien hechos ayudan a este personaje a constituirse en héroe casi perfecto que posee un arte que nos hace sentir muy inferiores.

La comedia clownesca funciona gracias al principio del balancín: si yo subo tú bajas. Si percibimos al *clown blanco* como el opuesto complementario del *augusto*, este último debe siempre estar abajo para querer subir de estatus. El *Augusto* debe tratar de hacer bajar el *clown blanco* de su pedestal para tomar su lugar. Los fracasos del *clown blanco* provocados por la torpeza del *Augusto*, nos hacen reír, pues el primero es él, objeto de nuestra admiración y de nuestro desprecio, porque él sabe más cosas que nosotros, porque es más fuerte que nosotros. El *Augusto* nos pone el *clown blanco* a nuestro nivel, lo acerca a nosotros. Pero el

augusto debe abstenerse de humanizarlo demasiado pues perdería su función.

Desde el punto de vista del actor, el clown enseña a hacer reír de sí mismo. Esta risa, diferente de la risa de los demás, de la burla, es una risa que debido a nuestra susceptibilidad natural implica un aprendizaje: esta risa no viene por naturaleza. Reírse de sí mismo denota inteligencia pues este proceso implica un conocimiento de sí mismo. En verdad, para reírse de sí mismo, hay que autoanalizarse, entender sus defectos, su lógica, su recorrido. El conocimiento de sí mismo puede llevar hacia el descubrimiento de su doble irrisorio.

El *augusto* es una construcción egótica al contrario que el *clown blanco* que es más bien un personaje. Nosotros podemos definir el Clown como un no-personaje que permite burlarse de sí mismo.

La lógica clownesca

Esta lógica es difícil de definir pues ella es tan variada como los seres humanos. Resulta de la apropiación individual del actor de su propio clown. Sin embargo, ella es la manera de aprehender la realidad diferente de una manera distinta lejos del sentido común. Ella expresa la parte irracional del hombre, el componente del instinto. Esa cosa rebelde y contestataria que vibra al interior de cada uno de nosotros; es una antilógica, una razón perturbada: cuyo objetivo es reír de sí mismo y sobre todo hacer reír de sí mismo.

Cuando yo dirijo mis talleres, cada participante debe entrar en su propia antilógica, nacida dentro de cada una de las individualidades. Delante de un hecho fortuito, por ejemplo: una pelota de malabares que cae por error, los actores deben resolver este microconflicto utilizando una lógica propia, clownesca y que haga reír. En vez de coger la pelota como si nada hubiese pasado, yo les pido, solucionar este problema creando otros aún más grandes. Yo les pido quedarse en la situación de conflicto y apro-

vechar su propia dinámica. Ciertos clowns van a coger la pelota caída y ven que se vuelve “mágica” y es totalmente imposible cogerla. Otros como Grock, van a llevar el gag hasta la locura de hacer los malabares detrás de un biombo, escondido de la mirada del público.

Stanislavski decía a los actores que el incidente fortuito debía ser utilizado por el actor “*para abrir el camino del subconsciente pero nosotros no podemos constituir esto en ley*”¹³⁸. En la disciplina clownesca el elemento fortuito está puesto como ley. Éste permite al actor estar en contacto consigo mismo, estar en el presente y buscar una salida por medio de la improvisación.

Yo creo que es necesario clarificar la noción de improvisación dentro de un número de clown. La improvisación espontánea en un número de clown es mínima, tal vez uno o dos por ciento. El tiempo más importante es dado a la improvisación controlada. ¿Pero en qué consiste? En una entrevista de Alberto Vitali publicada en la revista *Bouffoneries* se encuentra la siguiente definición: “*Trabajando con mis padres y viendo los otros clowns hacerlo, nosotros hemos asimilado cientos de chistes, de gracias, de gags. La improvisación controlada, es tener toda esta memoria en la cabeza y utilizarla para adaptarla a una situación, con una velocidad increíble, en un cuarto de segundo.*” El hecho parece improvisado en ese mismo momento. Para acabar, Vitali dice: “*la improvisación no es otra cosa que la adaptación de un gag a una situación dada.*”¹³⁹

Todo aquello parece paradójico. El clown, como yo decía al inicio de esta conferencia, vehicula nociones ambiguas. En un espectáculo de clowns que debe ser tan preciso como un reloj, donde nada debe dejarse al libre albedrío, cuando el número funciona, cuando hace reír todo parece improvisado. El clown refleja en él la falsa idea, que un número de clowns no se trabaja y que nace de la improvisación pura. Ciertos actores

de teatro buscan en vano apropiarse del don particular que tienen los payasos para la improvisación, pero ellos están errados.

Cuando Vitali evoca su propia definición de improvisación, definición que yo comparto, ésta está más cercana de la improvisación de jazz; una improvisación controlada donde el intérprete conoce los acordes. El arte reside en la manera como se van a utilizar estas notas, como las voy a adaptar al ritmo y al ambiente particular del fragmento musical que él está tocando en el momento preciso.

En el teatro, en la música, en la danza, es el tango, que desde mi punto de vista, refleja mejor esta noción de improvisación controlada. En efecto, el aprendizaje de este baile se hace por intermedio de una serie de movimientos concebidos como una frase: con un inicio y un final. Cada bailarín debe guiar a su compañera para encadenar estas frases que le son propias. Él improvisa, es cierto, pero de cierta manera. El bailarín se toma varios meses para memorizar y asimilar estas frases de movimientos y las encadena en público: él hace una improvisación controlada.

Es interesante también preguntarse por qué cuando un espectáculo nos hace reír es cuando parece improvisado. La manera como el actor-clown aborda el trabajo corporal constituye también otro esbozo de respuesta.

Corporalmente, el clown se posiciona dentro de la lógica del más grande esfuerzo físico para el mínimo de resultado visible. En efecto, para que una entrada clownesca funcione, debe hacernos sentir que el clown hace un gran esfuerzo para cumplir una función, aparentemente muy fácil de realizar. Lo cómico se produce en una situación donde el sujeto no logra hacer una acción que él se ha propuesto.

Por ejemplo, Grock declara saber tocar piano y se sienta en un taburete que está lejos

del piano. En lugar de acercar el taburete, que parece más lógico. Él empuja el piano para acercarlo al taburete. Finalmente se sienta y se levanta para saludar al público. -Usted podría simplemente acercar el taburete al piano. -¿Usted cree?, responde sorprendido.

Pero todo esto tiene consecuencias. El clown hace un gran esfuerzo físico buscando algo. Éste es un punto importante de su antilógica que se refleja en el tema corporal y que resuelve varios problemas. Realizando una acción física con todo su cuerpo, el clown busca ponerse en relación directa con todo su organismo. Haciendo esto, él libera su cuerpo por la superación de los movimientos cotidianos y dejar fluir sus emociones. Esta liberación lo lleva hacia su búsqueda principal: la sinceridad del instante, la veracidad del aquí y el ahora.

Es cierto que un cuerpo involucrado completamente dentro de una acción física no puede estar sino en el presente. El cuerpo del actor-clown que trata de mover un piano puede pensar por él mismo: puede liberarse del esfuerzo mental discursivo, obstáculo sistemático para la reacción orgánica inmediata. El cuerpo que está pensando por sí mismo, es un cuerpo que se expresa con espontaneidad, sin coacción. Es un cuerpo en el presente que parece realizar todo por primera vez.

Gracias a este comportamiento físico antilógico, el clown aumenta la posibilidad de llamar la atención del público, de centrarla sobre él, de adquirir la presencia escénica. Veamos lo que dice Eugenio Barba al respecto: *“El cuerpo del actor es un cuerpo caliente, pero no en el sentido sentimental o emotivo. Es antes que todo un cuerpo al*

rojo vivo en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, sus movimientos son más acelerados, ella se alejan, se reúnen y se retiran, con más fuerza, más velocidad, en un espacio más grande” ¹⁴⁰. En otros términos, el clown revela toda su presencia utilizando su cuerpo de una manera fuera de lo cotidiano.

La improvisación pasa por la expresión corporal al mismo tiempo que por la palabra y lo natural del clown es tomar las palabras al pie de la letra: La noche cae. “¿Se pegó muy duro?”, pregunta el *augusto*. Él desarma las expresiones idiomáticas de una lengua. Augusto, ve a tomar el aire y el *Augusto* trata de beber el aire. Este proceso nos lleva hacia el lenguaje infantil y nos hace reír. Freud dice que nosotros reímos por la comparación entre el ego, imagen adulta y la imagen del niño- entre el presente y el pasado, abolido, vencido. Freud añade: *“el enunciado completo de la comparación que conduce al cómico sería: así es como él hace eso, yo lo hago de otra manera, él hace esto como yo cuando era niño.”* ¹⁴¹ Aquí hablamos de la palabra pero los gestos están basados en el mismo enunciado.

En efecto, los niños no entienden el sentido metafórico de una expresión, los clowns en su ingenuidad, están dentro de la misma lógica: una palabra dice lo que ella representa. La metáfora no es la amiga de los payasos. El clown es un desliz verbal y corporal.

El clown es un no-personaje en busca de identidad, un protopersonaje que se inventa a sí mismo articulándose de buen grado por la expresión del ego sin necesidad de un hilo narrativo.

Notas

¹²⁸ Stanislavski, Constantin, *La formation de l'acteur*, ed. Pygmalion, p.61.

¹²⁹ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*. Ed. Dunod. 1996, p.248.

¹³⁰ Una peripecia donde la acción es más importante que la psicología del personaje.

¹³¹ Bost, Pierre. In: Simon Alfred, *La planète des clowns*, ed. La Manufacture, Lyon, 1988, p. 175.

¹³² Pavis, Op.Cit, 1996, p. 394.

¹³³ Bergson, Henri, *Le rire*, ed. Quadrige, PUF, Paris, 1997, p. 42.

¹³⁴ Villier, André, *L'acteur comique*, PUF, Paris, 1987, p. 35.

¹³⁵ Simon, Op. Cit, 1988, p. 141.

¹³⁶ Remy, Tristan, *Entrées clownesques*, ed. L'Arche, Paris, 1962, p. 64.

¹³⁷ Achard, Marcel, *¿Quiere Usted representar conmigo?*, ed. Del carro de Téspis, Buenos Aires, 1960, p. 15.

¹³⁸ Stanislavski, Op. Cit., 1986, p. 249.

¹³⁹ Vitali, Alberto, “Figlio d'arte” in *Bouffonneries*, n° 7, editeur Patrick Pezin, Lectoure, 1982, p. 49.

¹⁴⁰ Barba, Eugenio, *Le corps dilaté in Bouffonneries*, n°15, ed. Patrick Pezin, Lectoure, 1986, p. 160.

¹⁴¹ Freud, Sigmund, *Les mots d'esprit et sa relation á l'inconsciente*, ed. Gallimard, Paris, 1988, p.393.