



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

E N S A Y O

**LA TÉCNICA "CLOWN" A TRAVÉS DE LA IMPROVISACIÓN: UNA
ESTRATEGIA FORMATIVA PARA EL DESARROLLO ESCÉNICO Y PERSONAL
DEL ACTOR**

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Teatrales

Presenta:
Jesús Rafael Cruz Arizmendi

Asesor:
L. en A. Francisco Julián Silva Yáñez

Toluca, Estado de México, 2023

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| 1. BASES FORMATIVAS E INTERPRETACIONES DEL <i>CLOWN</i> | 3 |
| 1.1 Mi encuentro con el <i>clown</i> | 3 |
| 1.2 Hablemos sobre el <i>clown</i> | 6 |
| 1.3 Origen del <i>clown</i> | 9 |
| 1.4 ¿Qué es el <i>clown</i> ? | 11 |
| 2. CREACIÓN DE NUEVOS ARTISTAS | 14 |
| 2.1 Bases formativas | 14 |
| 2.2 Procesos fragmentados | 20 |
| 2.3 Los nuevos alumnos | 22 |
| 2.4 Ser un actor o una actriz es un estilo de vida | 25 |
| 3. LA PRAXIS COMO ZONA DE EXPERIENCIA EN EL <i>CLOWN</i> | 28 |
| 3.1 El papel del docente | 28 |
| 3.2 Proceso Intersemestral | 30 |
| 3.3 Proceso de puesta en escena académica de <i>Sueño de una noche de verano</i> a partir de creación de personajes | 32 |
| 4. PROPUESTA DE MANUAL DE EJERCICIOS | 37 |
| 4.1 Técnica <i>clown</i> como estrategia de aprendizaje | 37 |
| 4.2 Repertorio de juegos y ejercicios | 38 |
| CONSIDERACIONES FINALES | 70 |
| ANEXOS | 72 |
| BIBLIOGRAFÍA | 101 |

INTRODUCCIÓN.

Este ensayo parte desde la experiencia como estudiante de la Licenciatura en Artes Teatrales (LAT) de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). Una vez egresando de la Licenciatura, se pudo explorar un tipo de entrenamiento actoral profesional basado en la técnica *clown* finalmente, esta línea de interpretación me ha llevado a participar como docente teatral principiante.

En la presente reflexión, propongo a la técnica *clown* como una herramienta y entrenamiento que le puede servir al estudiante de teatro en sus procesos de aprendizaje para ampliarlos y cobijarlos, con el fin de que pueda tener las bases y conocimientos para enfrentarse a una vida laboral demandante.

En primer lugar, se muestran los motivos que me llevaron a encontrar la técnica *clown* como un medio de expresión y a la vez de formación. El arte del *clown* no se aleja para nada del teatral ya que comparte las mismas bases de formación y de aprendizaje. Comprobé que, a través de dinámicas, juegos y ejercicios de improvisación, con un enfoque clownesco, tanto los procesos escénicos como personales de los participantes se tornan más enriquecedores.

Dentro del mismo ensayo, recupero un poco de la historia de esta figura para llegar a una definición con base en los conceptos que otros autores han propuesto. Se pondrá en discusión la trayectoria de maestros expertos en la materia como Artús Chávez, Nohemí Espinosa, Jesús Díaz, Hernán Gené, Jesús Jaras, entre otros.

En una segunda etapa, se hablará de la necesidad de proveer al estudiante de una carrera de actuación desde los primeros semestres con exploraciones escénicas que le permitan un desarrollo óptimo de manera personal, detectar las habilidades con las que cuenta, identificar las que se pueden afinar y las que se desarrollan durante toda la carrera.

Se apoyará a lo largo del trabajo de entrevistas hechas a maestros con experiencia en el mundo del *clown*. Así mismo, se comentará de qué manera el

clown, su técnica y la improvisación, puede favorecer el desarrollo en cada proceso académico que el alumno de teatro atraviese:

Por otro lado, hago hincapié en hablar sobre los procesos que he denominado como fragmentados, viéndolos como uno de los principales impedimentos para que el alumno logre un mejor desempeño en clase. Además, de que hablaré de las nuevas generaciones de actores que buscan formarse y algunos obstáculos por los que, tanto docentes como estudiantes están atravesando para esta formación.

De esta misma forma, comentaré mi experiencia frente a grupos de actores, aplicando esta propuesta de técnica de aprendizaje como un auxiliar en su formación profesional a partir de la impartición del taller: *Herramientas actorales a partir de la técnica clown e improvisación para la creación escénica del actor y la actriz*, el cual fue impartido por su servidor a principios del 2022 con alumnos de LAT y *Sueño de una noche de verano*, puesta en escena dirigida por el maestro Adalberto Téllez en que colaboré como asistente de dirección en 2022.

Por último, plasmo de manera más clara qué herramientas puede brindar y mejorar la técnica del actor, además de incluir la propuesta de un manual con los ejercicios que han sido de utilidad para mí en mi formación como *clown* y que me han servido para guiar a los alumnos hacia un encuentro con ellos mismos a partir del disfrute de estar y compartir. Este manual pretende ser un facilitador tanto para docentes como para los alumnos, en el momento de buscar refrescar sus clases, probar nuevas formas y seguir preparándose

1. BASES FORMATIVAS E INTERPRETACIONES DEL *CLOWN*

1.1 Mi encuentro con el *clown*.

El camino de los estudiantes de la Licenciatura en Artes Teatrales (LAT) es allegarse de todo tipo de referencias, métodos y técnicas para definir, con el tiempo, su inclinación por algún autor en específico o la mezclar de técnicas para la construcción de personajes, atmósferas y lo que cada uno defina como su teatralidad

La figura del *clown*, en mi caso, surge de una exploración en clase de Danza Butoh. La dinámica de trabajo era realizar secuencias corporales, movimientos y gestos; contando una historia al compás de la música que en ese entonces la docente nos había pedido. Durante la retroalimentación por parte de la maestra y de mis compañeros surgieron comentarios como “eres muy *clown*, te mueves o haces expresiones muy clownescas”.

Cabe destacar que en sexto semestre no contaba con una motivación para estar presente en clases, ya que los sentimientos de frustración e insuficiencia eran continuos, consecuencia de procesos complicados al interior de las clases, lo cual retomaremos en puntos posteriores porque requieren una reflexión independiente.

Sin embargo, la curiosidad y el haberme sentido tan bien en aquella exploración en danza butoh, generaron un interés y motivación por seguir el estudio sobre el clown.

Con el tiempo fui adquiriendo información y conocimiento acerca del *clown*, acercándome a fuentes de consulta sobre el tema. Pero fue hasta *Guerra a Clown Play*¹, la primera puesta en escena que vi sobre *clown*, que me interesó completamente el tema, ver la ejecución y el trabajo que hay por parte de los actores, como todo lo que transmiten al público, risas, emociones, volvernos parte de la historia, el estar en el aquí y el ahora. Gracias a ella, establecí un camino que quería explorar. Fue ahí cuando surgió el querer documentar sobre el *clown* para este proyecto de investigación; no obstante, el tema a esta altura era muy amplio.

¹ Espectáculo teatral de *clown* y bufón hablado en inglés, español y francés sobre lo irónico y absurdo de la guerra que es creada y manipulada por hombres poderosos, pero combatida por ciudadanos comunes que pierden la salud física y mental y regresan perturbados a la sociedad.

Para mí, fue sorprendente la respuesta por parte de algunos maestros de la misma licenciatura, comentarios donde restaban importancia y valor al *clown*. Incluso, recomendándome buscar otro tema para trabajar. Pero esta respuesta, más allá de desmotivarme, incrementó el interés por indagar más sobre esta técnica. Y con gran suerte, hubo maestros que apoyaron esta investigación.

El resultado de todo lo que iba aprendiendo a través de números o espectáculos de *clown* en YouTube y en los libros, despertó mi curiosidad de hablar sobre este tema me llevó no solo a quedarme con el material que ya había recabado, sino que me motivó para avanzar al siguiente nivel; aprenderlo, vivirlo, y hacerlo por mí mismo.

Fue así que, a principios del año 2020, participé en mi primer taller de *clown* por parte de la escuela La Casa del Humor², siendo mi primera maestra Nohemí Espinosa³, una de las integrantes de la obra *Guerra a Clown Play*.

El taller rompió con toda expectativa que me pude formular, el simple hecho de salir de mi zona de confort y hablo de mis maestros, de mis compañeros y de mi institución educativa; me dio la apertura de percibir que hay más afuera; las distintas formas de hacer teatro, de enseñar teatro y de ver teatro.

En primer lugar, quiero mencionar de forma más concreta los talleres en los que participé y los maestros que los impartieron, para después, hablar de lleno y compartir mis experiencias y descubrimientos.

Es por esto que quiero detenerme para comentar lo siguiente, tú que estás leyendo este trabajo, déjame decirte que no te limites, hay mil formas de aprender y entender lo que tal vez te está conflictuando ahora. Busca lo que te interesa hacer, porque hay un mundo enorme fuera de la escuela como complemento formativo y profesional.

² Casa del Humor se erige como la primer y única escuela en México dedicada a la enseñanza, difusión, investigación y desarrollo de la comedia teatral nacional, dentro de la cual se imparten talleres, cursos y Master Classes de diferentes disciplinas escénicas (impartidas) por los mejores profesores del país.

³ Actriz y directora especializada en comedia y *clown*. Estudió Actuación en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, con especial interés en técnicas de clown y pantomima. Es fundadora de la agrupación de *clown* teatral y musical La Sensacional Orquesta Lavadero y forma parte de la misma como intérprete y productora; también dirige De-lirios, agrupación de *clown* femenino.

Por este motivo, considero de suma importancia compartir los espacios donde tomé estos talleres, por si alguno de los lectores les interesa aprender, no solo esta técnica sino otras opciones que estas escuelas ofertan, con maestros con una visión muy distinta que puede enriquecer sus procesos.

Particularmente, el periodo comprendido del 2020 al 2022 fue un parteaguas para seleccionar y participar en todos los talleres que tenía oportunidad. El año más complicado fue el 2020: a principios de año, tomé mi primer taller de *clown* de manera presencial. Sin saber el inmenso cambio que iba a tener el mundo; una cuarentena provocada por el virus COVID-19, situación que trajo consigo el colapso de diversas actividades y que provocó que todo se cerrara, incluso, que por un momento toda actividad teatral y artística se pausara.

Debo confesar que, en ese ínter, como de seguro para muchas personas, tuve una repercusión en el aspecto emocional; la ansiedad, el aislamiento y el miedo, es una mezcla que no recomiendo, se los aseguro. Sonará tal vez idealista, pero algo que me regresó al objetivo y marcó ruta en la vida profesional, fue el *clown*: debido a que, para mediados de ese año difícil, se difunde el taller sobre la *dramaturgia del clown*, impartida por Hernán Gené⁴ de manera virtual, a través de la plataforma del CELCIT⁵. Casi seguido a éste, llega la continuación del taller con Nohemí, ahora a distancia. De las cosas buenas que trajo vivir la virtualidad, fue poder conocer gente que vivía en otros estados, otros países.

Culminó el año 2020 y llegó un taller más, ahora impartido por el maestro Jesús Díaz⁶, a través del CENART⁷ y su ahora funcional página web de su compañía teatral, La Sensacional Orquesta Lavadero⁸.

⁴ Reconocido *clown*, docente, productor, actor y director de teatro. Uno de los mayores referentes de teatro físico en Europa y América Latina, de la potencialidad dramática del nervio multiplicador de sentidos que late en el cuerpo del actor.

⁵ Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.

⁶ Egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Se vuelve discípulo y asistente del maestro Anatoli Lokachtchouk y bajo su dirección funda el Escuadrón Jitomate Bola, y más tarde forma La Sensacional Orquesta Lavadero grupo de *clown* excéntrico musical, quienes se han vuelto referente del arte *clown* en México.

⁷ Centro Nacional de las Artes, es una institución dedicada a la difusión, investigación, formación, impulso, debate y enseñanza del arte, la cultura y la interdisciplina.

⁸ <https://loslavaderos.com/>

Fue grato el convivio y aprender tres visiones tan diferentes entre sí sobre el quehacer del *clown*, cómo cada quién lo ha vivido, experimentado y ejecutado. No obstante, aún me faltaba tener la experiencia de la presencialidad, de poder ver a los compañeros, sus aciertos, sus errores, como ellos poder ver los míos; porque es claro que la retroalimentación y los ejemplos que puede brindar el maestro, representan una mejor y acertada experiencia, puesto que el contacto de persona a persona permite constatar con tus propios ojos y generar asertivamente el *feedback*, que hacerlo a través de una pantalla.

Fue hasta el año 2022, en un diplomado, tomé clase con Sampo Kurppa⁹, un *clown* brillante en el dominio corporal y la comedia física. Con él fue por primera vez que me enfrenté a un público, no me refiero a cuando estás en una puesta en escena como en la escuela, que de alguna manera la misma obra te separa de la relación directa con el público; aquí por primera vez, me paraba frente a ellos, veían y me contestaban; sin duda, era algo que tenía que experimentar para poder entender al *clown* y su relación para con la escena.

En segundo lugar, una vez poniéndolos en contexto, quiero comentar los hallazgos de esos años que le dieron partida a esta investigación. Por un lado, tomé talleres que estaban enfocados para personas con y sin experiencia en las artes escénicas, fue interesante ver esta diferencia; en mi primer taller había pocas personas que se dedicaban al teatro como lo era yo, los demás eran psicólogos, abogados, maestros y amas de casa. Fue ahí cuando comprobé que hay una relación aún más cercana de las personas con el *clown*.

Llegué a un paralelismo, esto debido a que personas sin un previo conocimiento de la técnica pueden desarrollar las herramientas, pueden entender y entrar a los juegos que las clases requerían. De una misma forma como se le va enseñando a los alumnos de la escuela de teatro.

Mi camino para encontrar una vertiente de formación actoral con mayor impacto, me llevó a relacionarlo con el *clown*. Ya que su técnica viene con muchas herramientas, siendo la improvisación, una de las más importantes.

⁹ Actor, director, *clown*, artista circense de origen finlandés. Estudió en la Escuela internacional de teatro Jacques Lecoq. Especialista en la comedia, el movimiento y la manipulación de objetos.

Cuando mi maestra de *clown* comenzó a implementar estos ejercicios en la clase, fue un modo de reestructurarme. Tenía cómo antecedentes dos puestas en escenas académicas para ese momento, es por esto que había ciertos elementos o dinámicas que reconocía, pero la visión de Nohemí me llevó a adaptarme en todo momento. Los ejercicios no eran complicados, al contrario; eran juegos que te daban la pauta para eso, jugar.

Dentro de estos juegos comenzaron a asomarse la imaginación y la espontaneidad en el supuesto de jugar a que soy tal persona y estoy en tal lugar; jugar a que los objetos que tengo enfrente son otra cosa o sirven de otra manera y buscar a darle ese uso. Se empiezan a ampliar las habilidades para resolver, proponer y recibir estímulos, accionar en determinadas situaciones, en creérsela.

Por otro lado, dentro de estos años de pandemia, entré a un taller de teatro, ya siendo egresado de la carrera, sin imaginar que me iba a encontrar con niños entre 6 a 9 años como compañeros, también había jóvenes de 15 a 18 años, pero quiero resaltar a los primeros niños. Sin mentir, me sentí al principio raro.

Pero no se imaginan la maravilla que es ver actuar a los niños, verlos en ficción, ver que recrean un incendio provocado porque a uno de ellos se le cayó un cerillo, ver cómo intentan apagar el fuego, cómo mientras que unos pasan a ser los atrapados o inconscientes por el “accidente”, otros se vuelven bomberos o rescatistas; ver cómo intenta uno animar al otro, desde donde su imaginación les permitía, pero sin dejar de estar en situación, esto es, que se permitían ir la transformando como la escena lo iba pidiendo y no porque aquellos niños supieran actuar, sino porque lo estaban viviendo y la razón de cómo lo sé, es porque nos lo transmitieron. Ya no eran niños solamente, eran ellos, aquellos personajes en su juego y diversión que nos permitieron ver.

Estas dos experiencias junto con los talleres que tomé, determinaron el rumbo que deseaba para este ensayo, los alumnos de la escuela de teatro necesitan explorar como hacen los niños. Una vez, estando afuera de la carrera y viviendo estas experiencias, me di cuenta lo que me hizo falta en mi formación. Jugar como lo hacen los niños, no porque sea una “carrera o licenciatura” quiera decir que sólo se vuelve serio el estar y se olvida.

No se puede tratar a los alumnos en formación como bebés, pero en esta búsqueda encontré una figura que sustituye esta idea de un niño. Y es el *clown*, ¿cómo es posible?, se preguntarán, bien: El *clown* te da la oportunidad de ver y explorar las cosas como si fuera la primera vez, además que su técnica puede llegar hacer un gran entrenamiento físico, emocional, pero también mental, ya que el *clown* trabaja completamente con la improvisación. Estos siendo elementos necesarios para la formación de los que quieren dedicarse a las artes escénicas.

Este punto es algo que se hablará en los siguientes capítulos; primero, quiero hablarles de este ser, un poco de su historia, su relación con la improvisación y así de la mano de distintos autores, definir qué es un *clown*.

1.2 Hablemos sobre el *clown*.

Desde el origen de la humanidad, hubo una clase de comediante que pretendía hacer reír a los demás y este es el *clown*. La palabra *clown* viene del vocablo inglés que en su traducción al español es payaso. A lo largo de los años el concepto de *payaso* se ha tergiversado,

Aun así, la desinformación del concepto llevó a considerar al payaso como un sujeto que hace shows infantiles, canta, cuenta chistes y hace concursos. El famoso payasito de fiestas que si bien, tiene elementos del payaso como el maquillaje o el vestuario, no sigue la misma poética, ya que funge como entretenedor dejando a un lado el contar y transmitir un mensaje a un público.

Ser y llamarse payaso en México es motivo de crítica el desconocimiento sobre el oficio, como dice Jesús Díaz en *Corazón de Payaso* (2019):

Es cuestionado decirles a nuestros padres -quiero ser payaso-, la reacción es inmediata e inminente -¿cómo es posible que quieras ser eso?, te vas a morir de hambre-, pero la nueva modalidad, con el uso de aquella palabra anglosajona, -quiero ser *clown*- nos lleva a una pregunta franca, ¿Qué es un *clown*? (Díaz,2019:10).

Cambia entonces la forma de verlo, marcando una completa distinción y desprestigiando al *payaso*. La imagen del payaso o *clown* se ha diluido con todos los cambios sociales, históricos y geográficos. Para este punto se va a ocupar la

palabra *clown* para englobar los dos términos. Si se indaga la palabra *clown* y payaso en cualquier buscador de internet, para tener referencias visuales como imágenes o fotografías, en primera instancia nos arroja información sobre disfraces coloridos y maquillaje del payasito para fiestas. En segundo lugar, salen diseños de disfraces y máscaras de *clowns* terroríficos, inspirados en películas del folclore de terror que a su vez se inspiran en novelas literarias como *Pennywise*, el célebre personaje del libro de It¹⁰ donde la historia gira en torno de una criatura dimensional que adopta la figura de un *clown* que asesina o se come a la gente. Si seguimos buscando es cuando surge el Joker¹¹, siguiendo la búsqueda también se encuentran luchadores¹² con el seudónimo o apariencia del *clown*.

Los puntos en contra del uso de esta connotación, han provocado un desprecio por la profesión, su imagen y el trabajo que le ha llevado años de evolución.

Por otra parte, los que realizan el verdadero oficio del *clown* se categorizan en distintas ramas y subramas de este personaje, encontramos a personas que ocupan el oficio con un fin de terapéutico, como parte de la sanación a través de la risoterapia. Además, están los que se han desarrollado en diferentes escenarios: los *clowns* de calle, los *de circo*, los *teatrales* y los *de cine*. Hoy en día se logra apreciar una variedad de exponentes, porque el *clown* no pertenece a un solo lugar, a una cultura, ni siquiera a un cierto número de personas. El *clown* se transporta y forma parte de la sociedad de hoy en día, y reinventa su oficio a partir del lugar donde se desarrolla.

Con esta fuerza, en los últimos años, comienzan a preponderar distintos artistas interesados en esta técnica, artistas de todos los tamaños y lugares. Las escuelas de arte circense comienzan a distinguirse como un arte fundamental.

¹⁰ *It*, novela de terror escrita por Stephen King en 1986. La miniserie de la misma estrenada en 1990 y el remake estrenado en 2017. Otra película *El payaso del mal*, estrenada en 2014.

¹¹ Conocido en español como el Guasón, es un personaje ficticio de DC Comics, enemigo principal de Batman.

¹² Luchadores de la Triple A como Psycho *clown*, Muder *clown*, Monster *clown*, Dave the *clown*, Pagano.

Este propósito de investigación mostrará una interrelación del mundo del *clown* con el mundo teatral. Ya que el *clown* ha formado parte desde que el teatro vio su origen y así como el teatro fue evolucionando, el *clown* tuvo sus etapas de cambio y readaptación, uniéndose en ocasiones con el teatro y en otras alejándose de él, manteniendo un camino semejante.

Se encontró una vinculación del proceso evolutivo donde podemos observar al *clown* y la improvisación siendo Artús Chávez¹³ quien divide la historia del *clown* en cuatro etapas o épocas; mientras que José Luis Domínguez¹⁴ en su texto *las improvisaciones como recurso en la formación actoral* (1994); hace un apartado sobre la improvisación en la historia del teatro, que justo coincide con las etapas que Artús menciona, donde habla de cómo el actor ya usaba la improvisación para su quehacer escénico. A continuación, se precisarán estos puntos:

Los bufones griegos y romanos: en los grandes espectáculos, se tiene el conocimiento de la existencia de un actor trashumante que se ganaban la vida improvisado escenas sobre personajes populares para divertir a su público. Los bufones de la Edad Media: para este punto, la iglesia cristiana había prohibido todo tipo de teatro popular. Fue aquí que distintos actores con conocimientos de distintas disciplinas; baile, canto, malabares y acrobacia, hacen perdurar estos entretenimientos a través de pequeñas escenas improvisadas, dotándolas de todos estos saberes disciplinarios. De aquí surgieron personajes que nombraron: *saltimbanquis, bufones, mimos, trovadores, juglares, acróbatas*. La *Commedia dell'Arte*: estos grupos de actores trashumantes se dedicaban a viajar de pueblo en pueblo, hasta un punto en la historia donde ciertos grupos comenzaron a asentarse en distintas en pueblos italianos, en donde siguieron montando sus espectáculos, enseñándole a ciudadanos sus habilidades hasta volverlos expertos en mímica, acrobacia, música, danza. Ejecutan su trabajo improvisado, basándose en

¹³ Egresado del Colegio de Teatro de la UNAM. En 1996 se especializó como payaso. Trabaja como actor y director y es reconocido por sus espectáculos de creación propia donde se conjuntan las técnicas del bufón y el *clown* con la narrativa del teatro.

¹⁴ Licenciado en Literatura Dramática y Teatro. Además, fue docente de la Licenciatura en Arte Dramático de la UAEMéx.

personajes y escenarios que conocían con anticipación; contaban con un extenso repertorio de frases, esto les permitía seguir la línea central de la escena, pero tener la oportunidad de salir de escena si era necesario. Surgieron personajes emblemáticos como: *Arlequín*, *Colombina*, *Polichinela*, *Pantalón*. El circo: el trabajo del actor se vuelve aún más exigente y multidisciplinario, ya que el actor que hacía a al *clown* de circo, tenía que ser virtuoso en todas las disciplinas que mostraban en el mismo circo; malabares, acrobacia, equilibrio, el trapecio, entre muchos otros. Al montar sus números, marcaban una secuencia de base la cual podía irse modificando dependiendo el público, pero se llenaba con la improvisación y la habilidad que el actor desempeñara.

Es aquí dónde podemos encontrar dos puntos importantes: el primero, que está figura tiene aparición desde hace muchos años en la historia del teatro. Y la segunda, la evolución que el sujeto ha tenido a lo largo de los años para profundizar su poética y su labor escénico a traspasado lugares, fronteras, culturas y lenguaje.

1.3 Origen del *clown*

El *clown* escénico que conocemos hoy en día, es herencia directa del *clown* de circo viendo el trabajo de la técnica como la interacción con el público. Asimismo, Jesús Díaz analiza una especie de *clown* que se mostraba en los actos rituales en distintos grupos étnicos como tribus. Esta clase de ceremonias las realizaba el chamán o la figura que estaba relacionada con lo espiritual.

Dentro de estos rituales se empleaba el uso de pigmentos, máscaras, instrumentos con los que se generaban ondas acústicas, había danzas entre otras cosas. Conectaba a la gente en el acto ritual, donde representaba el júbilo, la risa el divertimento de los participantes. Conectaban todos y se hacían uno. Es el estado *clown* más puro y por ende más complicado de llegar, y sigue existiendo hoy en día, siendo Jesús Díaz uno de los aprendices del *clown* ritual:

Es un arte escénico, que procede de expresiones que previamente eran rituales festivos como cualquier otro arte, había celebraciones que buscaban la catarsis por medio de la risa, la sanación a partir de la risa, la comunión, es decir fortalecer los vínculos entre los miembros de una comunidad a partir

de reír juntos de ahí procede. Después se fue categorizando volviéndose un arte, pero que conserva la esencia de cuando era un arte ritual y algo que conserva es el uso del humor que busca la catarsis festiva, no la catarsis solemne sino la catarsis festiva, el reír en comunidad, reír juntos y esta cualidad de buscar un humor que unifica creo que es una característica principal de clown que lo distinguiría por ejemplo de otros tipos de humor y comedia como el stand up o la sátira que en lugar de ser congregadoras tienden a ser disgregadoras salvo que son críticas, en cambio en el clown el sujeto de la risa es el ser humano y como todos somos seres humanos cuando nos reímos nos reímos de nosotros mismos (Anexo 1, p.82)¹⁵.

Jesús Díaz habla de la ambigüedad del *clown*, su origen más primitivo, dónde su tarea era cumplir con el acto ritual, un *clown*, un ser que existió mucho antes del personaje que se reconoce por vestirse con ropas extravagantes y usar nariz roja, el *clown* ha existido desde el origen del pensamiento, en un acto de unidad de pueblos, tales ritos contenían la esencia de una improvisación al realizarla sin previo aviso solo marcando pautas y respondiendo estímulos.

El objetivo de este personaje siempre ha sido entretener y divertir a la audiencia.

En la tragedia como en la comedia surgieron con la humanidad solo que aún no se denominaban con estos conceptos, el *clown* fue el primer comediante a nivel mundial que se manifestó con esta finalidad de ser visto por un espectador y de entretenerlo. Conforme a humanidad fue evolucionando, este comediante empezó a adaptarse a cambios sociales.

“El clown proviene de los bufones griegos, romanos y medievales, los actores de la *Commedia dell'Arte* y los payasos de circo” (Chávez, 2003:10). Como lo menciona Artús Chávez, se puede afirmar que los actuales *clowns* derivan del *bufón*, aquel personaje ácido e incluso cruel que ha utilizado el humor para burlarse, aconsejar, criticar, cuestionar y hasta restregar las miserias humanas al público que lo observa. Siendo uno de los personajes más influyentes, apareciendo en diversos textos literarios convirtiéndose en parte fundamental de la historia de la humanidad.

¹⁵ Cfr. Anexo 1, p. 82

1.4 ¿Qué es el clown?

Si bien, con el camino recorrido a través del tiempo podemos ver que el *clown actual* ya no es un bufón, ni algún personaje del carnaval o un comediante dell'arte, estas figuras ya tuvieron su momento y su historia. Hoy en día, muchos ejecutantes del oficio del *clown* no llevan consigo una nariz roja, no necesariamente se presentan en circos. Pero eso no quiere decir que dejan de ser *clowns*.

Ya con estos antecedentes, la interrogante se forma de nuevo, ¿qué es *clown*? ¿Cómo se puede definir la figura del *clown* en la actualidad?, dentro de esta investigación se tomó en consideración visiones de expertos en la materia:

Hernán Gené, pone al *clown* en el mismo armario con todos los personajes que un actor puede desempeñar, no obstante, el *clown* tiene más brechas de interpretación ya que en su juego, él es el mismo, pero dada la situación puede ser un policía, un bombero o un barrendero, sin perder su personalidad.

Tengo para mí que un clown es un personaje. Nada más, ni nada menos; un personaje encarnado por un actor o una actriz, en este caso un intérprete. Así como hay otros personajes (Otelo, Hamlet, Julieta, Edipo, Desdémona, etc.) el clown es uno más de la galería (Gené,2016:23).

La propuesta de Gené, destaca la visión de Artús Chávez, al no definir qué es el *clown*, sino, poder diferenciarlo de otras figuras escénicas. Confirmando lo que se ha venido diciendo, el *clown* busca empatizar con el espectador, busca ser visto, porque le gusta ser el centro de atención y a pesar de los fracasos es un ser latente que se mueve a partir de las cosas cotidianas y las maximiza.

El clown se distingue de otras figuras escénicas cómicas, porque además de causar risa, inspira ternura con su ingenuidad. El clown fracasa constantemente, y aun así es apasionado de la vida; y funciona con la lógica muy propia y muy atípica. El clown busca que el público se identifique con él para poder obtener su amor. (Chávez,2003:3).

Tomando toda esta información en cuenta, puedo definir al *clown* como un personaje, que busca latentemente al público; sin el espectador el *clown* no existiría. Es un personaje con un grado de complejidad, ya que puede contener toda clase de saberes. El público observa en él a un personaje vivo, un ser vivo, no solo un personaje prefabricado, rígido.

A partir del humor, el espectador no sólo se ríe, sino, que se llegan a sentir identificados, ya que no es sólo una risa sanadora sino una risa de conciencia. El personaje sale al escenario a fracasar con ganas de triunfar, pero fracasa porque se enfrenta a circunstancias inconmensurables, gigantes y él no tiene las habilidades para acabar con ellas. Pero sí tiene un optimismo y muchísimas ganas de llegar al final y tratar de resolver ese conflicto.

El público lo ama porque se ve identificado con su fracaso, pero también con su optimismo y ganas de triunfar. El *clown* debe tratar de contener no un sólo personaje sino a la humanidad entera. La diferencia con un personaje de teatro se da en que si eres *clown* puedes hacer Hamlet sin que el autor disuelva tu personalidad, es decir Chaplin puede hacer a Hitler sin dejar de ser Charles Chaplin, pero estamos viendo que está haciendo a Hitler. Entonces no te despersonaliza el personaje, esa es la diferencia. Por eso quien lo ve empatiza tanto.

Para ir cerrando este capítulo, quiero decir que hay un actor que está detrás del *clown*, como el que está detrás del mimo; el que manipula todo tipo de títeres y marionetas; los que están atrás del teatro de sombras; aquel que baila y canta en cualquier musical; los que realizan doblaje. En general aquel que sostiene cualquier acto escénico que se presenta frente a un cúmulo de gente, es un actor con años preparación.

Es aquí donde puedo engrandecer la importancia que desempeña el actor o la actriz, a lo largo de lo que hemos hablado, definimos a un actor pensante, creativo y con preparación; y lo podemos ver a la fecha, esta carrera es de mucho trabajo constante, disciplina y esfuerzo, ya que nunca vamos a terminar de aprender y conocer.

El *clown* es un personaje que el actor puede interpretar, pero dentro de estos personajes encontramos una técnica, como cualquier otra, como la de Stanislavski, de Grotowski o de Meyerhold, es una disciplina que lleva su largo periodo de preparación, *Grock* se llevó toda la vida perfeccionando un sólo número, con la experiencia y las vivencias, aquel número se volvió impecable.

Todos los autores de la bibliografía que se consultó para este trabajo de investigación, así como los ejemplos de ejecutantes mencionados hasta ahora y por mencionar, pasaron y siguen pasando toda la vida perfeccionando su *clown* como su quehacer de manera escénica, así como siguen investigando sobre el mismo fenómeno. No es que sea fácil ser *clown*, o un actor, lleva años de trabajo constante para la formación. Todo a partir de constancia.

El objetivo de este trabajo no es que el lector cree un *clown*. En el siguiente capítulo se retomará la importancia de la constancia para la formación del actor, la técnica *clown* e improvisación como método de aprendizaje y desarrollo personal del actor y actriz para desenvolverse en escena.

2. FORMANDO NUEVOS ARTISTAS.

2.1 Bases formativas

Una vez egresado al tomar algunos talleres extra curriculares de *clown*, constaté que hacer ejercicios físicos, dinámicas de exploración y juegos de improvisación, es bastante importante en la preparación constante del alumno, antes de enfrentarlo al personaje.

Por ello sugiero que este tipo de materias pre expresivas e improvisación son vitales para la formación del alumno de teatro, siendo de suma importancia considerarse para el plan de estudios de la carrera, ya que en el que yo cursé ya no había alguna materia enfocada a esta clase de exploración.

Cabe aclarar que en el transcurso de la carrera hubo ciertos destellos en escasos maestros de este tipo de exploraciones, pues no eran tan definidos y por ello es difícil asimilarlo debido a la falta de práctica.

Indagando en mi búsqueda encontré el plan de estudios de la LAT del 2009 en donde explica que los primeros semestres de la carrera estaban dedicados a la enseñanza de las Unidades de Aprendizaje (UA): *universo pre expresivo, ficción en 1° persona y ficción en la 3ª persona. Método Mimético*. Fue así que, en un experimento de prueba y error, comprobé que estos ejercicios me daban, un desarrollo que va desde lo vocal, corporal, así como lo emocional, expandiendo un abanico de recursos para la construcción de personajes como de la escena.

Estas exploraciones entrenan al actor en dos puntos, de manera externa e interna: por un lado, la externa la podemos entender cómo la parte del trabajo físico del cuerpo; que abarcar el entrenamiento corporal, vocal y gestual. Por otro lado, la interna: consiste el trabajo de todas las emociones, todas las operaciones mentales que nos permite estar en el aquí y el ahora, las mismas que nos permite estar en un supuesto, para resolver una situación dentro de una escena; saber entender el supuesto del -no soy yo el que hace esto, pero a la vez sí soy yo-, porque le presto mi cuerpo y pensamientos, para la solución de determinada situación.

Este tipo de exploraciones permite, ampliar un rango de posibilidades de interpretación, por ejemplo: tal vez tú tienes un carácter muy tranquilo, respetuoso, pero dentro de ti también hay una persona que se puede enojar, que puede gritar, incluso ponerse violento. Otro ejemplo, puedes ser una persona amargada con un gran resentimiento ante las personas, ante la vida, pero por dentro también puedes ser una persona muy romántica, o una persona muy sonriente.

No me refiero a que estas dinámicas vayan a sacar lo mejor o lo peor de ti; sino que te permitirán explorar hasta qué punto puedes llegar, esto permitiendo tener un amplio rango de opciones para el momento de interpretar algún personaje, darle ciertos matices y ciertas características. Es como cuando un alumno debe de interpretar a un Don Juan, o algún personaje erótico o sexual y este, en la vida (hasta este momento, por lo menos) no ha tenido ninguna experiencia cercana; no por eso quiera decir que no logrará encarnarlo; podría hacer uso de referentes cercanos, películas, alguna anécdota que le contaron, pero estará faltando esa prueba para llegar a más.

Estas exploraciones pueden ser una gran herramienta para que el alumno pueda probar transitar por esos comportamientos y su trabajo salga. Es como quien interpreta a un asesino, no vas a ir a matar a alguien para comprender lo que se siente ser un asesino, no. Se investiga, a profundidad si se amerita, te puedes llenar de las referencias que sirvan y luego lo exploras en escena, porque puedes leer, o te pueden contar lo que se siente o lo que alguien sintió, pero nada de eso te asegura que tú también lo vas a sentir de esa manera; para esto esta propuesta de exploraciones, para permitirse estar en un aquí y ahora, hacerte sentir a ti; vivirlo a ti, cualquier exploración, esto, para trabajar de manera interna. Siempre con la consigna de encontrar algo.

Jesús Díaz comenta en la entrevista que, el entrenamiento externo es muy necesario; por esto es que “en todas las escuelas de teatro del mundo, aunque sea de realismo, tienen clases de gimnasia o acrobacia, porque saben que un cuerpo

bien entrenado ayuda a expresarse mejor”. (Anexo 1, p.84)¹⁶. Se lograría un equilibrio si el actor trabaja la parte externa y la interna, así el actor tendría una formación más completa.

Dentro del plan de estudios de la LAT del 2009, el maestro Jesús Angulo¹⁷ fue de los últimos catedráticos de la licenciatura en dar la UA del universo pre expresivo, previo a la reestructuración del plan de estudios; y él comenta en qué consistió:

Pre expresarse, pre comunicar es poner el cuerpo en disposición para la escena (...) se explora sobre toda la proyección de la presencia del ejecutante en escena para que se disponga a manejar su energía y de ahí ir canalizada a todos los aspectos en que la energía tiene que aparecer para darle una dimensión más amplia a la presencia; se referiría entonces, en principio a eso. (Anexo 3, p. 92).¹⁸

Ahora bien, encontré que con la técnica *clown* se puede retomar este tipo de entrenamiento, cabe destacar que me refiero a técnica como el previo a la creación del personaje *clown*, pues bien, en esta investigación no se busca que el alumno construya su personaje *clown*, sino, que con el entrenamiento que se obtiene con esta técnica, pueda construir más de un personaje. Incluso me atrevo a decir que, con este entrenamiento, puede abarcar más vertientes de exploración, ya que conserva estos puntos del pre expresivo, sumando un trabajo para el desarrollo de la desinhibición, creatividad y la relación con el otro, sin contar ya el entrenamiento para el desarrollo interno y externo.

Con relación a que el *clown* trabaja de lleno con la improvisación para entender un poco más sobre esta herramienta básica y el beneficio que trae aplicarla el desarrollo de alumno, Artús Chávez y José Luis Domínguez comentan:

En el teatro, la improvisación es la “técnica de actuación donde el actor representa algo imprevisto no preparado de antemano e “inventado” al calor de la acción.” En un ejercicio de improvisación, uno o más estudiantes actúan sin texto ni situación ni personajes previamente asignados. El instructor establece una o varias condiciones o reglas y a partir de éstas, los

¹⁶ cfr. Anexo 1, p.84.

¹⁷ Actor, director y docente.

¹⁸ cfr. Anexo 3, p. 92.

participantes deben desarrollar una historia. La improvisación es una actividad donde se proponen diferentes situaciones que los clowns tendrán que solucionar escénicamente en el momento. (Chávez,2003:14).

En la docencia actoral estos ejercicios se refieren a escenas cortas realizadas sin texto memorizado, pueden ejecutarse de un tema, una situación o a algunos personajes específicos, y llevarse a cabo por uno o varios integrantes (...) la improvisación es aquella respuesta espontánea ante estímulos ficticios, en cualquier situación breve sin la intervención de un texto memorizado. (Domínguez,1994:26).

La improvisación permite al alumno estar en el aquí y ahora, evita la prefabricación de estímulos, sensaciones, sentimientos y acciones; le da la posibilidad de estar, y a partir de estar, construir, probar, equivocarse, aprender y mejorar. Domínguez menciona que “el caso es entrenarlo a conocer y ampliar su espectro emotivo para que pueda hacer uso de él con mayor facilidad.” (Domínguez,1994,10). Es un recurso del que se necesita práctica constante, para lograr su efectividad. Por otro lado, hay un factor en el que la técnica *clown* junto con la improvisación pueden remediar, lo menciona Darío Fo¹⁹:

“Los actores deben aprender a fabricarse su propio teatro. ¿para qué sirve el ejercicio de la improvisación? Para tejer y plantear un texto con palabras, gestos y situaciones inmediatas. Pero, sobre todo, para sacar a los actores de esa mentalidad falsa y peligrosa de que el teatro sólo es literatura puesta en escena, interpretada, montada, en lugar de simplemente leída.” (Fo,2012:321).

La improvisación se vuelve un medio de entrenamiento donde el actor puede fortalecer sus habilidades y su imaginación. Hacerlo a través de la figura del *clown* beneficia en un desarrollo de confianza y seguridad a partir del divertimento del participante.

Hay muchos alumnos que entran a la escuela de teatro con cero conocimientos de lo que es actuar, lo que es el teatro y por ende todo lo que esto trae a su vida. Como cualquier rasgo de carácter que hacen únicas a las personas en cualquier grupo social, hay quienes son extrovertidos y quienes son introvertidos;

¹⁹ Dramaturgo y actor, especialista en teatro de calle y bufo, más cercano al juglar. Ganó el Premio Nobel de la Literatura en 1997.

el ser así no limita tus capacidades. Es claro que puede haber mayor apertura por el alumno extrovertido para desarrollarse con su entorno.

Dependiendo de los compañeros, los docentes y la forma en llevar la clase se van rompiendo muchos paradigmas, o no. Es muy importante la confianza y el respeto que se desarrolle en el grupo, ya que se puede generar muchos bloqueos, si no se busca tener esta confianza grupal. Existen condiciones que le han pasado a todo artista que se sube al escenario; el famoso pánico escénico, el miedo al fracaso o como también se conoce el miedo al ridículo.

Esta condición sucede porque a ninguno de nosotros nos gusta vernos expuestos en alguna situación que se escape de nuestro control, y dentro de la escuela de teatro esto se ve a menudo y por distintos factores incluso que no están relacionados del todo con estar arriba del escenario, pero afectan para poder subirse. A nadie le gusta fallar una tarea, que otros escuchen que tuvimos algún error, una falla o que no logramos algo; de alguna manera tememos ser expuestos por algún fracaso.

Ahora bien, esto en los alumnos, lo hablo a nivel de ejercicios o que en un ensayo no se logró el cometido. No me gusta llamarlo como “hizo algo bien o algo mal”, porque se vuelve subjetivo, hizo algo “mal” porque no encontró lo que el docente quería, lo hizo “bien” porque cumplió con lo que el maestro planteó, es muy subjetivo, nombrarlo como bien o mal, me gusta llamarlo como logrado o no logrado; se logró el objetivo que el docente pudo plantear, o no se logró, pero dentro del intento algo debió de haber pasado, algún descubrimiento que se puede resaltar.

En la vida del actor es muy probable no lograr cosas u objetivos a la primera, por eso estamos en una carrera aprendiendo, para ir adquiriendo información y conocimiento, ponerlo en práctica para comprobar si lo hemos entendido y si no tener la posibilidad de corregirlo y mejorar. Rescato estas palabras de Cristina Moreira²⁰ en su texto de *Las Múltiples Caras del Actor* (2008):

²⁰ Es directora, *clown*, escritora e investigadora teatral. Ha recibido distinciones y premios innovando y desarrollando su estética que integra las artes del movimiento, el circo y el teatro.

“En el estudio del *clown* el artista ensaya, se equivoca, repite, sin el deseo de recordar nada. El *clown* hace una pirueta con el tiempo vivido y elige para sí otro tiempo, otro lenguaje, otra manera de vivir la vida, que básicamente consiste en no tomarse demasiado en serio.” (Moreira,2008:44).

Esta situación no solo aplica si estás aprendiendo *clown*, tampoco si estás estudiando actuación, esta idea aplica para la vida. Se llegan a encontrar inseguridades por la misma situación de enfrentarse a algo nuevo, y como alumno, incluso como actor profesional siempre te enfrentarás a algo nuevo, personajes, obras, compañeros actores, directores, productores, teatros, públicos y un sinfín de condiciones nuevas. Es normal sentir ese miedo por fracasar o no lograr tu cometido.

Hay dos clases de miedos: el miedo que te paraliza y no te deja mover y el miedo que te hace salir corriendo. En la escuela de teatro crecemos con un miedo al qué dirán, justamente porque puede haber compañeros que tengan mayor facilidad a asimilar ciertos ejercicios y eso lleve a cuestionar nuestras capacidades, incluso pensar sí es el camino. Es importante saber que cada alumno tiene su forma de aprender.

Hay personas que en el primer intento entienden el ejercicio, hay otras que a la tercera vez lo logran y hay otras que tenemos que hacerlo noventa y nueve veces, pero a la cien saldrá, son procesos de cada uno. Es importante saber cómo es tu forma de asimilar los ejercicios, y a partir de eso actuar.

El *clown* trabaja de lleno con este fracaso o el ridículo constante, es un actor latente que muestra ante su espectador que está fallando pero que buscará triunfar, por esto el público lo ama, se ve identificado tanto en él.

Toda esta visión viene en su entrenamiento y constancia, buscar llegar a la perfección a través de la prueba y error, y a una constante preparación. El entrenamiento del *clown* propiciará una desinhibición y un poder estar y querer estar y si en algún momento se siente ese miedo, convertirlo en un estímulo que te haga correr y llevarlo a un intentar cualquier ejercicio sin pensar en nada más solo vivirlo.

2.2 Procesos fragmentados

Al principio el entrenamiento con estos ejercicios, el poco tiempo disponible al prepararlos podrá resultar un impedimento para lograr buenos resultados. Sin embargo, con la práctica constante, durante tres o cuatro meses a consideración del coordinador del grupo. El poco tiempo disponible generará agilidad mental que se traducirá en mayor espontaneidad a la hora de reaccionar a estímulos. (Domínguez,1994:35).

Abro este punto con esta cita, para mostrar lo importante que es dar el tiempo para estos entrenamientos con los ejercicios de improvisación, los de exploración. Dando introducción al tema de los procesos fragmentados que se viven en las clases de teatro.

En todos los semestres que cursé las unidades de aprendizaje de actuación, el curso se dividía en: exploraciones, análisis del estilo por ver, análisis de la o las obras y autor o autores para el examen, montar, ensayar y examen final; a *grosso modo* constaba de eso cada curso. Al no contar con alguna UA previa de entrenamiento y exploración actoral, las UA de actuación tenían que cubrir este punto con dinámicas para la exploración interna como el entrenamiento externo.

Pero por cuestión de tiempo se veían los docentes en la necesidad de continuar con lo marcado por el plan de estudios. Se daba el caso en que muchos de los docentes al llegar a su clase, contaban con que supiéramos ya ciertos conocimientos, o incluso que llegáramos con cierto nivel, al ver que no era así, tomaban semanas del curso para tener ficciones de exploración e improvisación con el fin de regularizarnos.

Pero, por cuestión de tiempo, ya que cuatro meses que dura un semestre y con nueve horas a la semana, sin contar días de suspensión en realidad no alcanza para mucho; los docentes se veían en la necesidad de continuar con lo marcado en el plan de estudios. Provocó que ejercicios, dinámicas o ficciones se vieran afectadas, debido a que sólo se alcanzaban a ver una vez sin la oportunidad de volver a pasarla para que el alumno resolviera las notas dichas, o en el peor de los casos, hubo ejercicios que fueron cancelados. Artús Chávez menciona que:

El aprendizaje parte de la experiencia individual. Se nutre al observar el trabajo de los compañeros, y escuchar los comentarios del grupo y del instructor. El instructor interviene proponiendo soluciones específicas y particulares a los problemas concretos de cada alumno considerando precisamente sus características individuales (investigación operativa). El grupo también adquiere la responsabilidad de comentar sobre el trabajo de los demás, y el instructor del taller debe favorecer la convivencia estrecha y solidaria entre participantes. Funcionar como parte del colectivo es uno de los aprendizajes centrales de un taller, entre más se fomentan actitudes de cooperación, comunicación y entendimiento entre los integrantes de un grupo, más se favorece la confianza y la seguridad de cada individuo. Al preparar a los alumnos a alcanzar objetivos comunes se desarrolla actitudes de respeto, comprensión y participación, es decir, se crea un medio favorable para el intercambio de ideas. (Chávez,2003:11).

Este tipo de dinámicas promueven el desarrollo de una autocrítica, no ser criticón sino crítico. El 40% de la formación de un actor consiste en ver el trabajo que hacen los compañeros, esto nutre a la formación personal. Es preciso tener un tiempo certero para todo este proceso que le permita al actor desarrollarse y explorar, un tiempo previo antes de enfrentarlo con un estilo, con una construcción de personaje. Una vez logrado, el docente ya no tendrá que detenerse o regresar a ver estos ejercicios actorales; podrá enfocar el tiempo a las necesidades de la clase.

Ya que no es lo mismo, por ejemplo, dedicar sesiones de la clase para explicar el estilo, en qué consiste, y ocupar de esta manera dinámicas enfocadas al entendimiento y solución de determinada estilística. Al tener la necesidad de regresar o detenerse para que el alumno explore posibilidades físicas, vocales, emocionales, como un primer acercamiento actoral; en cambio ya se van poder direccionarlo a las necesidades del estilo, del personaje y de la clase. Considero que si las propuestas, soluciones y construcciones dadas por el alumno, estuvieran cargadas de más precisión y más trabajo por su parte, la exploración y crecimiento actoral, entraría en otro nivel.

Por ello es vital importancia que los alumnos tengan la posibilidad de tener un período tangible de tiempo donde puedan explorar, probar, equivocarse y corregir para que puedan mejorar sus capacidades físicas, de improvisación y tener una mayor seguridad en el desempeño actoral. Con todo esto podrán ampliar su rango de posibilidades, tanto internas como externas, para que el mismo alumno

sea más propositivo a las necesidades y consignas de la clase y no sea un mero oyente.

Con estas clases de improvisación y pre expresivo el alumno desarrollaría un óptimo proceso en las clases de actuación y puesta en escena.

2.3 Los nuevos alumnos

En el capítulo anterior, al hablar de mi experiencia frente a distintos procesos dentro de la escuela, comenté sobre un periodo de tiempo donde me encontraba con una gran desmotivación por tener un pensamiento pesimista de no tener las herramientas para poder estar en una carrera como ésta.

Dentro de los procesos en formación de los alumnos, en ocasiones, se pierde su camino, pierden su motivación, me atrevo a decir que se nos olvida cuál es el sueño o la razón por la que estamos estudiando esta carrera.

Es pesado, la deconstrucción al estudiar teatro pues te enfrentas a un cambio radical de pensamiento y de autoconocimiento, y el conocerse duele. Recordemos que el alumno viene de mínimo, dieciocho años de una vida, con horarios escolares de medios tiempos; o tenías clase en la mañana o era en la tarde, el convivio familiar y social era latente, en muchas ocasiones, buscamos encajar en diversos grupos sociales modificando nuestra personalidad para poder ser parte.

Ahora, entras a una carrera exigente y demandante de tiempos y horarios de casi doce horas o más, por lo cual tienes que buscar un punto medio entre tu vida social y familia; amigos y las actividades, en las que solías hacer. Encima entrar a la llamada vida del actor; someterte a procesos de reconocimiento necesarios para poder estar pleno, en un aquí y ahora en el escenario, sin contar tareas, ensayos, lecturas y poderlo entender en menos un año.

Durante los cinco años que dura, te enfrentas con exploraciones que te llevan a conocerte, pero a veces son muy dolorosos esos descubrimientos y cargas un

tiempo con eso, son cosas que los padres no logran entender, por qué esos cambios de pensamiento o de comportamiento y por ende no logran ayudar y no es su culpa.

Parece que no, pero mediar entre el autoconocimiento, la familia, lo social y aparte el querer definir qué clase de profesional/artista quieres ser, te satura. Eso sin contar aun todas las tareas que puedas estar haciendo. El alumno, puede llegar a un punto de saturación y de bloqueo, incluso me atrevo a decir que a una desmotivación. Y no es su culpa, porque ni siquiera en ese punto sabe cómo o porqué siente eso.

Si me está leyendo algún estudiante estas palabras son para ti; si sientes algo de esto, una presión o alguna desmotivación, de no tener ganas de nada y la segunda que solo vas a las clases porque tampoco sabrías qué hacer si no fueras, háblalo. No cargues con todo el peso solo, y no minimices tu sentir.

Y si lee esto algún docente, yo sé que no puedes estar detrás de cada alumno y saber qué tienen y más si a ellos les cuesta decirlo, (porque pasa que incluso aunque les preguntes negarán que les pasa algo), pero sí sería de suma importancia buscar un punto en cada semestre para indagar sobre sus procesos y su sentir.

Me gustaría incluso a solicitar por este escrito, que la facultad, la coordinación o los docentes se acerquen o asesoren en las áreas de salud emocional o con terapeutas que les faciliten capacitaciones para poder llegar con los alumnos y saber determinar si está pasando algo, qué hacer en con determinados casos y así poder canalizar ayuda.

Créame que pueden evitar tantas cosas con el simple hecho de hablar. Es importante que los alumnos reciban ayuda psicológica; parafraseando un clip de la película de *Disney* llamada Luca²¹, el protagonista menciona que hay una voz que le dice que es una mala idea o que no logrará hacer las cosas, que no puede, a lo cual el coprotagonista le contesta que es “Bruno”, es normal que aparezca y te esté

²¹ Es una película estadounidense de animación por computadora de 2021, una comedia fantástica que narra el paso de la niñez a la madurez, producida por Pixar Animation Studios y distribuida por Walt Disney Studios Motion Pictures.

diciendo esas cosas, pero para que se calle es necesario que le diga - ¡SilenciaBruno! – y lo repita hasta que deje de escucharlo, y así pueda hacer lo que quiera.

La idea de este Bruno no son más que las “voces” que la persona puede generar a estragos de las inseguridades. Ya que el peor saboteador que podemos tener somos nosotros mismos. Es impresionante la manera en cómo plasman esta situación, como lidian con esa vocecita que nos imponemos por cosas sociales sin darnos cuenta, que como persona y en este caso como alumno o creador en formación nos frena.

Todo esto que comento lo hablo a partir de la experiencia de vivirlo, de tomar terapia, de aceptar que necesitaba terapia y de los resultados que también me ha arrojado. Porque ojo aquí, es muy importante la ayuda que da un terapeuta. Y por mi experiencia en los talleres que he impartido, el alumno tiene y pasa muchas cosas psicoemocionales, hay quienes incluso por sus diagnósticos, están tomando terapia y hasta medicamentos. Es importante saber que hay cosas que cargan los alumnos que les afecta y sí, no dudo que a la larga se puede y se vive con estas condiciones, se pueden controlar.

Volvemos al punto anterior, cuántos procesos no serán interrumpidos, a veces, no es que no quiera trabajar o no tenga disposición el alumno, hay ocasiones que no tiene ni la fuerza física de estar, y a pesar de eso van, porque les importa, porque tienen responsabilidad a pesar de ellos mismos. Ahora por la pandemia estos casos de trastornos emocionales se dispararon. Es claro que no se puede negar el conocimiento al alumno, aunque parezca esta la manera más fácil de librarse de esa responsabilidad, pero cada vez estas situaciones son más normales de padecer.

Para cerrar con esta idea, hago la invitación para que tú alumno hagas una introspección de cómo estás, es válido decir no me siento bien y es valiente pedir ayuda del área de la salud emocional; un psicólogo o terapeuta. Si la ayuda que te pueden proporcionar no te sirve, no te hace sentir mejor, no regreses con ella,

repórtala que no ayuda y busca alguien más que te pueda ayudar. La coordinación como la dirección de tu espacio académico debe de dar soluciones.

Y docente que leas esto, no compares tus procesos cuando eras estudiante, con los que están atravesando los nuevos alumnos; busco hacer este comentario de la manera más atemporal posible, porque sin duda, dentro de veinte o treinta años mi experiencia como alumno será distinta a la de los nuevos estudiantes, es una condición nueva a la que debemos de adaptarnos. Entonces no compares tu experiencia de alumno como algo que ellos deben de vivir o entender como a ti te pudo pasar; sí, talvez los docentes de ahora tuvieron una educación distinta con maestros más estrictos, pero ya el contexto y las condiciones no son las mismas. No digo que el docente no pueda basarse en su experiencia, digo que a partir de ésta pueda ayudar al alumno a generar sus propias soluciones.

Con la finalidad de tener mejores procesos se necesitan de muchos factores y uno de esos es que el alumno esté bien, teniendo esto todo lo demás será más sencillo de llevar y lograr.

2.4 Ser un actor o una actriz es un estilo de vida.

Como bien comenté, el dedicarse a esta carrera no es fácil, el teatro sí te cambia, te hace pensar, hace cuestionarse a uno mismo y por ende a nuestro entorno y contexto; pero el teatro se hace con bases, toda buena idea se sustenta de información, como de experiencia.

Ser un actor o una actriz se vuelve un estilo de vida muy completo; quien se dedica a este oficio, tiene que estar en constante aprendizaje, y actualización sobre lo que está pasando a su alrededor. Darío Fo, menciona que:

Los teatreros se enriquecerían mucho culturalmente, ya que como mínimo, se verían obligados a leer, mejor dicho, a estudiar más, a aprender la sintaxis y la articulación dramaturgica. Por fin tendríamos actores mejores preparados ideológicamente, con capacidad de hablar sobre lo que están interpretando. (Fo,2012:321).

Hoy en día se descubren tantas visiones y formas de hacer teatro que uno ya no se da abasto, pero sin duda aquel que busca seguir adquiriendo conocimiento nutre su trabajo, se vuelve autocrítico, amplía su ser creativo. Necesitamos ser actores en construcción y no en deconstrucción.

Por eso es importante que el alumno no se limite, que lea los libros que quiera o sea de su interés, no sólo obras y teoría teatral, también otro tipo de literatura, poesía, historia, política, novelas, literatura fantástica. No hay que limitar al alumno a solo ver películas de cine de arte, que aprenda a ver todo tipo de cines, películas nacionales como internacionales, películas de arte como palomeras y que comience a desarrollar un análisis personal de lo que ve; de la misma manera, que se nutra viendo teatro, no solo teatro solemne, sino todo tipo: musicales, cabaret, de sombras de títeres, farsas, *clown*, que comprenda lo que significa ver obras de gran y pequeño formato.

Como lo comentamos, la formación del actor consta del 40% de sólo observación, no sólo a compañeros en clase, sino nutrirse de literatura, cine, teatro, ver exposiciones de pinturas o escultura, presentaciones de baile, conciertos, óperas, ir a museos, entre muchas opciones que cada día salen. El alumno comienza a investigar, a probar lo que le gusta a adentrarse en todo tipo de temas, una vez que adquiera este bagaje, desarrollará la capacidad objetiva, de definir su quehacer artístico, podrá incluso determinar si quiere seguir el camino de la actuación o tal vez convertirse en director, dramaturgo, productor, o si se quiere especializar en otra disciplina. Y gracias a esto pueda generar una poética personal englobando todo el conocimiento que se puede mostrar en alguna construcción de personaje, la dirección o la plástica en alguna obra, en la poética de cada uno, en la forma de escribir, en fin, de muchas maneras se puede plasmar todo lo aprendido, pero sin duda con la finalidad de enriquecer al mismo actor.

Para finalizar este apartado, es importante puntualizar que el actor necesita ser persistente, para cualquier camino que elija, debe aprender a informarse, a investigar y a tener un entrenamiento constante, nada sale a la primera, el camino del artista se mide por todos los errores, fallas, el aprendizaje y en general los

procesos a los que nos enfrentamos para lograr las metas. De igual manera, el cuidado de nuestro cuerpo y nuestra mente, así como el músico debe de cuidar su instrumento de trabajo, el actor y actriz deben de cuidar de su cuerpo, alimentándose correctamente, haciendo ejercicio, yendo a terapia. El proceso de aprendizaje desde lo teórico hasta lo práctico se va perfeccionando a través de la persistencia para lograrlo. A partir de las siguientes páginas se puntualizará la experiencia de los puntos a trabajar al momento de estar frente a un grupo.

3. LA PRAXIS COMO ZONA DE EXPERIENCIA EN EL CLOWN.

3.1 El papel del docente

En mi calidad de egresado, traigo muy frescos todos los años de haber sido estudiante. En mi caso realice una comparación de mi proceso como alumno dentro de la licenciatura y como alumno de talleres externos; llegué a la conclusión de muchos puntos, el primero: que hay muchos ejercicios y formas de llevar las clases similares unas con otras, ya sea porque se basan en los mismos autores, o porque vienen los docentes de las mismas licenciaturas, pero es en este punto donde se rompe la similitud ya que cada docente transmite su visión al momento de dar la clase, muestra su personalidad, como actor, como docente, director incluso como persona.

Lo que me lleva al segundo punto: hay cierta seriedad por parte de los procesos escolares, tal vez por el compromiso de cubrir con normas administrativas e institucionales, en comparación con los procesos externos que llevan las clases a algo más lúdico y divertido, van hacia el mismo objetivo, dar información a un receptor y por su lado el receptor, adquiere nuevos conocimientos que van aplicar en su vida profesional. Hay procesos que te marcan para toda la vida, tanto profesional como personal, buenos y malos.

Algunos docentes de las escuelas de teatro, llegan a hacer pesados los procesos, o hacen ver lo complicado de hacer teatro. Ya que una cosa es darle el valor, el peso y el respeto al teatro y otro, el verlo como una carga o algo a lo que se le debe de sufrir si lo queremos hacer.

Recabando información, entre pláticas con compañeros de generación, estudiantes y egresados de la licenciatura pude reiterar un conflicto por parte de mucho de ellos. Muchos apuntaron a maestros, quienes imparten sus clases con mucho autoritarismo, menospreciando el trabajo y capacidades del alumno; haciéndolos pasar por procesos difíciles. Si ya habíamos mencionado que la confrontación del autorreconocimiento en ciertos procesos es difícil, además que el

proceso y el tiempo para que cada alumno se enfrente a estos procesos varía dependiendo el alumno; ahora con un docente que te lo hace aún más difícil, permea mucho el resultado del alumno, Jesús Díaz puntualizó algo relacionado a esto:

Hay maestros que, en lugar de decirte, -en el ejercicio tal, no atinaste a relacionarte o no reaccionaste a dos o tres estímulos de tu compañero-, en lugar de eso, te dicen - qué le pasa, qué no piensa, cómo llegó a tercero -, hacen un juicio de la persona y no del ejercicio, no están haciendo un recuento de lo que pasó en ese ejercicio sin pensar que a lo mejor el alumno estaba distraído, tenía un problema familiar, estaba enfermo y sólo por eso en ese ejercicio no funcionó. (...) Vamos a usar la palabra tonto, no es lo mismo decirle a alguien que cometió una tontería a decirle que es un tonto, no es lo mismo decirle a alguien hoy actuaste mal a decirle eres mal actor; muchos maestros sus formas de decirle las cosas a los alumnos son así de determinantes y el actor se pone triste, se enoja, no comprende. (Anexo 1, pp. 86-87).²²

La pedagogía del terror, donde el docente involucra al estudiante en situaciones que se llegan a tornar violentas, con el fin de “que rompas” y puedas estar plenamente en escena. Jesús Jaras²³, también refiere de una pedagogía relacionada a ésta, planteando lo siguiente:

La pedagogía del sufrimiento contiene elementos nocivos para la salud y espíritu. Esta pedagogía consiste en presionar a los alumnos con un tono y una actitud exigentes, que rayan con el autoritarismo y la mala educación. Sinceramente, es mejor aprender disfrutando que intentar estimular a base de presionar. Elaboremos y practiquemos una pedagogía del placer. No se trata de afrontar el trabajo como si fuera una cuestión de éxito o fracaso sino de trasladar la idea de que no hay ninguna propuesta difícil sino apasionante.(Jaras,2000:84).

El docente mete en un estado de conflicto al alumno, comentarios peyorativos, enjuiciar las capacidades; el “cómo es posible que no puedas resolver o entender las tareas que te dé”. El exhibirte frente al grupo como el que no puede, el que no lo sabe hacer, el que se equivoca; o el que te violente tocando temas sensibles personales, incluso llegando haber casos de violentar de manera física o

²² cfr. Anexo 1, pp. 86-87.

²³ *Clown, actor y docente.*

verbal con el fin de “que rompas” y justificando que así es el teatro y vida profesionales un argumento mediocre.

Habrán alumnos que soporten este trato, pero hay quienes no, y a la larga los alumnos podrán desarrollar bloqueos, frustraciones, desconfianzas, inseguridades y complejos que los hará alejarse de lo que tanto están estudiando. Y perdón, pero eso no es teatro, ni mucho menos la manera para formar actores.

Los alumnos ponen su confianza, su espíritu, su cuerpo, mente y sus sueños en el docente, en el guía; para aprender, para ser mejores, para superar la versión que fue el semestre anterior, no para sufrir los procesos, ni considerarse malos actores y solo esperar a que el semestre acabe para que dejen de ver a ese docente. No confundamos ser estricto o exigente con el trabajo en clase, con el autoritarismo y la crueldad. El teatro no se sufre.

Por otro lado, claro que hay procesos donde aprendes y te llevas más que lo visto en clases, te llevas para tu formación como artista y persona. A partir de estos maestros, de su forma de concebir el teatro y de dar las clases, yo he basado mi pedagogía, de la mano de lo que sigo encontrando como actor, como lo ha sido este entrenamiento *clown* y esta propuesta que he querido dar para la formación de actores, partiendo de la búsqueda de la desinhibición, el desarrollo constante de la creatividad y el relacionarse con el otro, permitiéndole entender que la escena es un lenguaje infinito.

3.2 Proceso intersemestral.

Herramientas actorales a partir de la técnica *clown* e improvisación para la creación escénica del actor y la actriz. Fue el nombre que le di al primer taller que impartí en enero del 2022 con alumnos de la Licenciatura en Artes Teatrales enfocado en esta propuesta de entrenamiento. Constó de nueve sesiones, tres veces a la semana de tres horas cada una.

Fue una gran sorpresa ver el interés, de las chicas y chicos y resaltar que eran de diferentes años, además, de una alumna que venía de una carrera ajena a

las artes, pero con un interés de participar por solo ver el cartel del taller. Quiero hacer hincapié en el interés mostrado por alumnos de los primeros semestres de licenciatura.

Unos de los motivos que más se repitió, de por qué decidieron entrar fue por su necesidad de estar y adquirir nuevos conocimientos. Para este tiempo estábamos atravesando los últimos estragos de la pandemia, los alumnos venían de semestres con clases virtuales, de no convivir con sus compañeros, de no tener exploraciones que pudieran llenar esa necesidad de estar. Comenzaban a tener frustración y complejos por no poder y no saber seguir algún entrenamiento que les ayudará a seguir formándose a pesar de la virtualidad.

El tema de la pandemia, trajo consigo la modificación de muchas estructuras del taller, en cuestión de logística y seguridad, siendo así que el taller se limitó a 15 personas, buscando siempre espacios amplios o al aire libre. Para las clases todos se mantenían con sus cubrebocas, esto limitó ciertos ejercicios; unos donde se requería ver la expresión gestual y otros, donde se pedía el contacto físico entre los participantes, no obstante, estos ejercicios se modificaron logrando buenos descubrimientos por parte de todos.

Mi búsqueda como docente fue plantear siempre un ambiente festivo, donde ellos pudieran sentir la confianza de estar, siempre se abrió la oportunidad del diálogo para aclarar cualquier duda. Pero sobre todo en las dinámicas buscaba la claridad y la participación de los estudiantes para comenzar a desarrollar su reflexión y análisis crítico ante las dinámicas.

Sin embargo, por restricciones de la pandemia se tuvo que cancelar el taller dos días antes de culminarlo, debido a que en otro taller que se estaba dando en la facultad, había salido un caso positivo de COVID. Por seguridad de los alumnos opté por finalizarlo antes. No obstante, este taller me permitió apuntalar muchas necesidades para reinventar el mismo, uno de esos: el tiempo. Este tipo de taller necesita mayor duración para la exploración y la asimilación de los conceptos además del entrenamiento.

Fue muy gratificante el desenvolvimiento que hubo por parte de los alumnos; conmigo cómo instructor y entre ellos. Cabe destacar que no eran compañeros de grupo como para tener esta disposición y confianza para trabajar, aun así, la clase impulsó a una atmósfera donde se propició esta disposición.

3.3 Proceso de puesta en escena académica de *Sueño de una noche de verano* a partir de creación de personajes.

Me pidieron el apoyo para asesorar al grupo *Catarsis Teatro*, quienes cursaban la unidad de aprendizaje de taller de puesta en escena básica en la Licenciatura en Artes Teatrales. El objetivo era ayudarles en escenas de los cómicos a través de la visión que tengo sobre la comedia del *clown*. Con el pasar de las sesiones me quedé como asistente de dirección, fue en el periodo de finales de abril a diciembre del 2022, fecha en que culminó la temporada académica. El grupo estaba conformado por 12 personas, de las cuales diez eran mujeres y solo dos hombres, por lo que procederé a referirme al grupo con el plural de ellas.

El enfoque que yo había diseñado con las dinámicas y ejercicios tomó un rumbo diferente. Busqué moldearlo a las necesidades que el mismo grupo requería y lo dividí en dos vertientes: la exploración enfocada en lo actoral para que ellas mantuvieran un entrenamiento óptimo y una exploración enfocada en la construcción de sus personajes; definir características, tipo de voz, de corporalidad, personalidad.

Algunos ejercicios pudieron ser similares en estas dos búsquedas, pero introduje variaciones para cumplir con los objetivos: ampliar las capacidades de la actriz y la construcción de cada personaje, buscando una precisión y claridad en su trabajo ya que la mayoría de las integrantes tenían alrededor de tres o cuatro personajes. Gracias a estas exploraciones como a la disposición de las alumnas se logró un resultado muy favorable.

Las alumnas lograron matizar sus personajes a tal punto que podían transitar de personajes un poco más serios como lo eran los enamorados o los atenienses

de la historia, a personajes cómicos como eran los artesanos. Inclusive, se observó un trabajo corporal muy enriquecedor, ya que interpretaron a duendes y hadas que, si bien no tenían muchos textos en su participación, estaban en escena bastante tiempo. Por su parte, el entrenamiento físico brindó frutos para sus construcciones.

Gracias a la confianza del maestro y director de la puesta, Adalberto Téllez²⁴, pues me permitió poner todo tipo de exploración para el desarrollo de todas las capacidades física y emocionales del grupo. Lamentablemente, por cuestión de la premura del tiempo para trazar la obra, se redujo el tiempo de estas dinámicas, sin embargo, el poder convivir con las alumnas, escuchar sus dudas y necesidades, me permitió saber entender cuándo llegaban a clase con poco entusiasmo, cansancio, enojadas, desmotivadas, dispersas, con mucha energía, con emoción o alguna otra circunstancia que podía permear su disposición para el trabajo.

Poco a poco comencé a diseñar juegos que les permitieran sacar estas sensaciones para que pudieran estar con la disposición requerida, ya que tengo muy presente la sensación que se tiene como estudiante mientras que atraviesas por esas circunstancias; cuando se va a clase sin ganas de ir, con desmotivación, con un panorama que te plantea las cosas muy difíciles. A partir de esta experiencia y de la mano de mi tiempo en terapia, pude acercarme con las alumnas, y ellas tuvieron la confianza de abrirse conmigo.

No tengo el conocimiento y mucho menos la certificación para terapia, pero sí la disposición y la paciencia de escuchar cuando ni los alumnos entienden lo que sienten, con la búsqueda de dar un consejo, alentarlos o sólo escucharlos para que se liberen un poco de esa carga. Aun así, sin descuidar a la alumna, hubo monitoreos para ver si la situación se acrecentaba o si disminuía para entonces, buscar otro tipo de ayuda. Esto por la idea que comenté en el capítulo pasado, el alumno tiene que estar bien para poder tener mejores resultados en los procesos.

²⁴ Actor, director y docente de la Licenciatura en Artes Teatrales.

Por otro lado, comprobé que uno cuando es estudiante, por todas las responsabilidades que tenemos encima, olvidamos la razón o el motivo por el que estamos estudiando. Y fue algo que, como instructor, probé en una clase donde las alumnas estaban muy desanimadas, el preguntarles cuál era la razón por la que estaban estudiando esta carrera. La respuesta fue variada, de ver solo actrices en formación, pude vislumbrar a cantantes de ópera, actrices de teatro musical, de cine, de cabaret, acróbatas, bailarinas, ya hay quienes se están inclinando por un tipo de teatro cómo el de calle, hay quienes quieren desarrollarse en los campos creativos cómo el vestuario y la dirección escénica, hay alumnas que no definen, aunque quieren, pero saben que quieren aprender todo lo que le pongan en frente. Este pequeño conversatorio que hice con ellas me permitió ver los grandes sueños y posibilidades que tiene cada una de ellas y que pueden lograr, y tomarlo de mi parte, como una forma de motivarlas.

Como docente hay que tener presente qué estamos haciendo con los alumnos. Si bien, cada docente ha elegido una técnica, un método o una combinación de varios para su trabajo. Esto es lo que se comparte al ser guía de un grupo de estudiantes de teatro; las bases y el método de trabajo que desarrollaron y les favoreció para estar en escena. Una vez siendo docente es de suma importancia saber que nuestra guía será una posibilidad más de muchas que los alumnos puede ocupar para su formación y desarrollo de su propio método, es necesario que no nos aferremos a la idea de que el alumno tenga que ser como el docente o pensar como él.

El docente debe ayudar a encontrar el camino donde nos podemos expresar y sentir plenos. La finalidad de las clases es para que el alumno determine, un poco por accidente y un poco por ver algo que lo inspire. Hay alumnos que vienen ya con esa inspiración de llegar, de ser; desarrollará una necesidad personal, sentirá la pasión por lograr o cumplir su sueño, estará dispuesto a dedicarse a eso en cuerpo y alma. Como docente no debes de menospreciar esos motivantes de los alumnos, sé que tampoco, no somos expertos en todo como para ayudar a lograr de lleno sus

sueños, pero sí podemos ayudar con el simple hecho de motivar a que hagan y aprendan ahorita todo lo que puedan, ya que será un paso más cerca de su meta.

También es entendible que la escuela forma, pero no lo es todo, y no tiene todas las sub ramas donde el alumno se pueda especializar, pero es aquí donde podemos acrecentar los procesos, para que después el alumno salga con bases y herramientas para lo que venga.

Regresando al proceso de *Sueño de una noche de verano*, a lo largo de la exploración y montaje se implementaron varios puntos a desarrollar con las alumnas y el resultado que se obtuvo a través de la puesta en escena fue el siguiente:

En primer lugar, cuando una puesta en escena está en temporada, cada función que se brinda se vuelve única; por el público, por la energía del grupo, por si alguien del grupo está atravesando por algo, tanto positivo o negativo. Si hoy se encuentran con más energía, o si hubo un factor que se la bajara; los nervios, si calentaron o no calentaron. Hay muchísimos factores que determina que cada función se viva diferente.

En particular para este proceso, la respuesta del espectador al principio fue determinante, ya que al ser la primera obra que los integrantes del grupo hacen de un nivel semiprofesional con vestuario, escenografía, luces y público; agregándole a este factor que la obra a representar fue una comedia, hizo en muchas ocasiones que la energía del grupo se determinara a partir de si se rieron mucho o no, llegando a conclusiones donde si no había una risa la función había salido mal.

Las actrices esperaban mucho la reacción a las escenas que se habían trazado con ese fin cómico, donde había funciones que la respuesta del espectador era evidente y funciones donde eran más serias, esto llevó por un lapso de tiempo a algunas de las alumnas a querer hacer de más, adicionar más acciones o textos que ya no respetaban el estilo, la propuesta de dirección y la misma construcción de personaje.

Avanzada la temporada, aprendieron a escuchar al público, comprendieron que pueden tener risas distintas; estruendosas o silenciosas, pero eso no determinaba el disfrute de la obra. También, el grupo entendió que el espectador puede estar pasando por tantas cosas que pueden determinar su recepción a la propuesta, siendo algo que no está en las manos de las ejecutantes cambiar, y tampoco quiere decir que haya sido una mal función.

De la misma forma, quiero rescatar algo, la relación con el otro, el grupo aprendió a ser receptivo, a escuchar al otro, sea su compañera actriz o espectador. Muchas actrices tenían momentos donde tenían que hablar a público, aquí resalto el trabajo de las dos actrices que interpretaron a *Puck*, su proceso y las necesidades que encontraron de su personaje las llevaron a relacionarse como *Puck*, con el público desarrollando comunicación directa.

En segundo lugar, la espontaneidad surgió dentro de la escena: puesto que hay circunstancias que pueden confundir al actor sacándolo de ficción, olvidar el texto, no entrar al pie, proponer o implementar una acción o un texto extra, causando confusiones en escena. A pesar de estas situaciones, la improvisación de acciones o momentos que nutren al personaje o a la escena se hizo presente. Cada actriz comenzó a desarrollar su agilidad mental, para pensar y sentir como personaje, esto le permitió recibir y devolver estímulos, seguir en escena sin negar lo dicho por el otro y uno de los factores más importantes del teatro, el trabajo con el otro.

Por último, el aprendizaje que se obtiene estando con alumnos es inmenso, además de motivante. Siempre se encuentra una forma, una visión para hacer las cosas, para transmitir los conocimientos, siendo muy enriquecedor ver los resultados que arroja los procesos a partir de las distintas personalidades y características de cada actriz o actor.

En el siguiente apartado, puntualizaré de qué manera el entrenamiento de la técnica *clown* beneficiaría al desarrollo de alumno en formación, además de una propuesta de manual que puede ayudar a la formación de estos alumnos con varios de los ejercicios que yo he utilizado en los talleres.

4. PROPUESTA DE MANUAL DE EJERCICIOS

4.1 Técnica *clown* como estrategia de aprendizaje.

Concretamente, el emplear el entrenamiento de la técnica *clown* a través de la improvisación traerá un beneficio para el actor y la actriz en formación. Ya se desarrollarán sus capacidades en un 100%, ya que usando el entrenamiento permite un trabajo constante con el cuerpo; desarrollando una conciencia corporal más amplia para estar en escena como para mantenerlo como una ejercitación constante para el actor de manera física. Por otro lado, dentro de la técnica se hace uso del trabajo gestual, trabajando con secciones del rostro con la finalidad de destensar para una apertura facial. Se entrena la voz, resonadores, matices, proyección, el alumno puede comenzar a encontrar su tipo de voz tanto hablada como cantada y ver de qué manera puede acrecentar sus capacidades.

Por otro lado, en la parte interna, se trabaja con las operaciones mentales, las emociones: aquí se puede ir trabajando la desinhibición, la creatividad y la espontaneidad. Es un trabajo que puede impulsar el desenvolvimiento de manera escénica al actor, desarrolla la búsqueda de propuestas y soluciones a determinadas necesidades que el docente pida.

Una vez que se empiece a desarrollar este entrenamiento físico y emocional, se podrá conjuntar en las improvisaciones, así trabajarán los dos aspectos para seguir con su proceso. Las improvisaciones permitirán que los alumnos sigan desarrollando su destreza en las escenas, no sólo para resolver lo que el docente planteé, sino para desarrollar la capacidad de engrandecer cada propuesta, de buscar algo más, así poder tener encuentros o posibilidades que les permitan usar en futuras exploraciones, construcciones o trabajos en escena; ampliará su abanico de posibilidades escénicas.

El trabajo con música dentro de todos estos ejercicios permitirá al alumno comenzar a desarrollar el ritmo y el *timing*²⁵, hay muchos ejercicios dentro del manual que buscan trabajar con el *timing*, ya sea jugar con densidades, con la misma música, se aprende a disociar movimiento con el ritmo o velocidad. Este punto será muy benéfico para el trabajo de cualquier escena que se tenga ver en clase no importa si es trágica, cómica, realista o ruptura, todas ocupan un *timing* y esta técnica podrá desarrollarla.

Como último punto el alumno desarrollará la relación con el otro, ya sea compañero de escena, maestro o público, con las dinámicas del manual, el alumno aprenderá a relacionarse con el otro, a escucharlo, y esto permitirá que en escena pueda recibir estímulos y responder a ellos en su tiempo justo.

Todo esto planteado es para que se sume a las clases, conocimientos y entrenamientos que los docentes pueden dar a lo largo de sus clases y los semestres, el beneficio es que con el conocimiento previo de la técnica y su entrenamiento los alumnos estarían llegando con mayor control, con mayores capacidades físicas y emocionales, además de una mayor creatividad y disposición ante la clase y a las escenas. El docente no tendrá que detenerse o regularizar a los alumnos con exploraciones para que ellos se desarrollen actoralmente, sino que este proceso ya habrá comenzado y con ayuda del docente podrán acrecentarlo con las necesidades de la escena y del estilo en turno. Podrán incluso probar las diferentes técnicas que plantea el estilo y así el alumno podrá ampliar su proceso.

4.2 Repertorio de juegos y ejercicios

Cabe señalar que esta propuesta de repertorio no está enfocada en la creación del personaje del *clown*, sino en el desarrollo escénico/creativo del alumno. A partir de lo analizado cabe proponer una secuencia de ejercicios en función al desarrollo de la improvisación, desinhibición, un entrenamiento completo (gestual, corporal, vocal) y la seguridad del ejecutante a través de juegos, dinámicas e

²⁵ “Consiste en hacer cada movimiento, cada palabra, cada pausa, en el momento oportuno, con la intensidad e importancia oportuna, y con un ritmo que de alguna forma venga marcado por el tempo utilizado para realizar una secuencia de acciones y gestos”. (La Vida, 2010).

improvisaciones; fueron plasmados a partir de ejercicios previamente realizados en talleres de técnica *clown*. Así mismo otras rutinas fueron inspiradas y adaptadas de algunos manuales de teatro, improvisación y *clown*, desarrollando así una nueva interpretación de ellas. Esto, debido a los descubrimientos que los mismos alumnos encontraron en lo largo de las clases, fue de esta manera que las rutinas tuvieron un nuevo objetivo; comprobando así el crecimiento que pueden adquirir los estudiantes teniendo este entrenamiento.

El repertorio se divide en cinco apartados: rutinas de calentamiento, entrenamiento abanico, desinhibición, improvisación y aprendizaje profundo los cuales están organizados de forma progresiva, de menor a mayor complejidad. Cabe señalar que muchos de los ejercicios logran más de una meta, ya que dentro del entrenamiento se puede estar desarrollando dos capacidades o más. Por ejemplo; podemos encontrar que dentro de las mismas rutinas de calentamiento podemos estar desarrollando a la par la desinhibición y la improvisación. Se detendrá en cada apartado para hablar más a fondo de él.

La nomenclatura utilizada en las indicaciones del repertorio fue inspirada de la tesina de Artús Chávez: En las instrucciones de algunos de los ejercicios se ha denominado **I** al instructor, **A1** al estudiante que comienza el juego, **A2, A3 y A4** a quienes le continúan. El docente podrá utilizar estos ejercicios para la elaboración de su clase de acuerdo a su personalidad, las necesidades y la percepción que tenga del grupo con el que trabaja.

A) RUTINA PARA CALENTAMIENTO.

Estos ejercicios permitirán poner en disposición a los alumnos tanto corporalmente como mentalmente, además buscar romper el hielo entre los alumnos, busca la integración y confianza en el grupo, como empezar a desarrollar la concentración del alumno. Dichos ejercicios los menciono desde el más básico, hasta llegar a una complejidad

Rutina 1. “1,2,3”

Objetivo:

Desarrollar el *timing*. Consiste en hacer 4 ejercicios deferentes: consiste en empezar a utilizar los números “1, 2 y 3” e ir anulando número por número sustituyéndolos por acciones o sonidos.

Descripción:

Paso 1. Por parejas, parados, mirándose de frente se realizarán los conteos de forma intercalada utilizando los números “1, 2 y 3”, empezando de la siguiente manera.

A1: Uno

A2: Dos

A1: Tres

A2: Uno

A1: Dos

A2: Tres

De esta manera se debe llegar a un ritmo sin equivocarse. Empezando de un ritmo lento hasta llegar a una velocidad que puedas dominar.

Paso 2. Al paso del tiempo, ya que las duplas tengan dominado este primer conteo se agregará una nueva indicación, cambiando el número “1” por una acción o sonido, puede ser: una palmada, un chasquido, un salto, un silbido, etc. Las parejas integrarán esta acción al conteo, cada integrante tiene la libertad de hacer la acción o sonido que quiera, quedando de la siguiente manera:

A1: Acción o sonido

A2: Dos

A1: Tres

A2: Acción o sonido

A1: Dos

A2: Tres

Ejemplo.

A1: Aplauso

A2: Dos

A1: Tres

A2: Silbar

A1: Dos

A2: Tres

De esta forma estamos anulando el número “1” por una acción o un sonido.

Paso 3. Aquí sustituiremos el número “1 y 2” igualmente por una acción a unsonido sin repetir.

Ejemplo.

A1: Aplauso

A2: Saltar

A1: Tres

A2: Silbar

A1: Grito

A2: Tres

Paso 4. En esta última etapa de la rutina “1, 2, 3” se llegará a dominar la capacidad cognitiva y motora donde ya no utilizaremos ningún número, pues todos serán cambiados por acciones o sonidos.

Ejemplo.

A1: Aplauso

A2: Saltar

A1: Giro

A2: Silbar

A1: Grito

A2: Sentadilla.

Seguir la secuencia hasta genera un buen ritmo que no cause estrés niequivocaciones.

Rutina 2. “Aplausos con acciones”

Objetivo:

Desarrollar la atención.

Descripción:

Paso 1. El instructor selecciona a A1 quien saldrá del salón.

Paso 2. El instructor explicará al resto del grupo que deben de acordar una acción sencilla que debe realizar A1: rascarse la espalda, quitarse el zapato, poner una botella en la cabeza y bailar, hacer alguna pose o escultura, etc.

Paso 3. Ya previamente seleccionada la acción, el instructor saldrá por A1, le explicará en qué consiste el ejercicio, regresa la clase.

Paso 4. Debe ejecutar la acción que propusieron sus compañeros. El grupo le ayudará al aplaudir si se está aproximando o en su defecto a no aplaudirá si no está cerca de la acción establecida.

A1 debe de aprender a escuchar para poder asociar sus acciones con la idea original, los lugares que están tocando para saber si se aproximan o no. Aquí el instructor puede dar ayudas de comodín por si es una acción o un lugar.

Variante: se puede buscar realizar una tarea, como tender la cama y el instructor será quien indique, “esto se hace dentro de la casa” y así sucesivamente. Si el alumno está cerca pero no logra encontrar la tarea, el instructor puede interferir.

El resto de alumnos fungen como el público.

Rutina 3. “La botella borracha”

Objetivo:

Desarrollar la confianza y el trabajo en equipo.

Descripción:

Paso 1. Se hacen grupos de cinco personas, uno de los participantes juega el papel de “la botella borracha” los demás se sitúan a su alrededor (derecha, izquierda, atrás y enfrente) a un paso de distancia.

Paso 2. La persona del centro cierra los ojos y deja caer su cuerpo hacia alguno de sus compañeros, el cual, lo recibe con las manos suavemente, para regresarlo al centro.

Paso 3. Se repite la dinámica varias veces, cambiando de dirección, para después intercambiar lugares.

Todos los participantes deberán experimentar cada uno de los lugares incluyendo el papel de “la botella borracha”.

Rutina 4. “Brazos”

Objetivo:

Trabajar la concentración y la coordinación.

Descripción:

Como primera instancia el instructor divide los pasos.

Paso 1. Primero el brazo izquierdo, los movimientos del brazo irán de arriba; señalando con los dedos de la mano hacia el cielo y abajo apuntando hacia el suelo. Paso 2. Cuando los alumnos entiendan el movimiento se cambia de brazo. El brazo derecho irá con movimientos de arriba, lateral y abajo. Es importante dar un tiempo de práctica para que el alumno asimile el patrón de movimiento.

Paso 3. Cuando se familiaricen con el movimiento procederán a unirlos comenzando con ambas manos hacia arriba.

Rutina 5. “Caravana”

Objetivo:

Desarrollar la atención y la agilidad de resolver a través del cuerpo.

Descripción:

La idea de la caravana viene de la literalidad de la palabra, un grupo de personas que se juntan para viajar hacia una misma dirección.

Paso 1. El instructor estará en un extremo del aula (a consideración que el espacio sea óptimo, si no buscar otro espacio más amplio para el ejercicio), él será el que lleve la caravana, dando la espalda al grupo que se encontrará en el extremo opuesto.

Paso 2. La consigna es que el instructor dirá: “1, 2, 3, *caravana*” durante estas palabras el grupo intentará avanzar lo que más pueda en dirección al instructor, pueden correr, caminar dar solo un paso, lo importante es llegar a donde está él. Después de decir “1, 2, 3, caravana” el instructor volteará hacia la dirección donde

se encuentra el grupo, una vez que voltee, el grupo debe de congelarse en el lugar y posición en que los haya tomado, sin poder reacomodarse para no ser visto por el instructor.

El instructor podrá abandonar su espacio para transitar entre los alumnos puede intentar distraerlos para que pierdan su posición. El alumno que se mueva o pierda su estabilidad y lo vea el guía, tendrá que regresar al comienzo.

Después el instructor podrá elegir a un alumno para que sea el nuevo guía, se puede aumentar la dificultad siendo dos los que lleven la caravana.

El juego se gana cuando alguien logra llegar con el instructor sin que el lo vea.

Rutina 6. “Círculos inversos”

Objetivo:

Trabajar la coordinación y concentración.

Descripción:

Se van a dibujar dos círculos frente al alumno, una mano irá hacia dentro y la otra hacia afuera.

Paso 1. Con una mano el alumno dibujará un círculo invisible que partirá de la altura de su nariz hacia afuera el movimiento. Se debe de dar un cierto espacio de tiempo para que el alumno asimile el movimiento.

Paso 2. Una vez entendido, con la otra mano se dibujará otro círculo que empezará en dirección opuesta al primero, se debe de dar un lapso de tiempo para asimilar el movimiento.

Paso 3. Una vez dominado se pedirá que realice los dos movimientos al mismo tiempo de tal manera que el ejecutante pueda coordinarlos evitando que una mano se vaya a la misma dirección que la otra.

Rutina 7. “Dar masajes en parejas”

Objetivo:

Incentivar a los alumnos a una atmósfera de confianza y relajación. Buscar una relajación activa.

Descripción:

Se les pedirá a los alumnos que se dividan por parejas. El primero que quiera comenzar estará de pie, relajado y pasivo. El otro le comenzará a masajear energéticamente por todas partes, con el fin de revitalizar al compañero, que le puede ir indicando aquellos lugares o aquellas maneras que más le relajen. Lo fundamental es entrar en calor, activar y activarse. Cuando uno ha acabado, se invierten los papeles.

Rutina 8. “Eslabón tras eslabón”

Objetivo:

Desarrollar confianza e integración grupal.

Descripción:

Paso 1. Se le pedirá al grupo que formen un círculo en el espacio.

Paso 2. El instructor elegirá al azar a un alumno que fungirá como A1. Se pondrán diferentes canciones con diferentes ritmos y velocidades, con las cuales A1 propondrá un movimiento, todos alumnos lo replicarán.

Paso 3. A2 que está a la derecha, integrará un movimiento más, todos lo replican para que quede claro. Una vez entendido el movimiento de A2, lo repetirán desde el movimiento propuesto por A1, seguido por el de A2.

Paso 4. De esta manera todos los alumnos que conforman el grupo propondrán algún movimiento, seguido de un repaso de todo el grupo sobre ese movimiento y comenzando desde la propuesta de A1 mientras se siguen hilando las propuestas de cada alumno y así sucesivamente hasta que pasen todos.

Nota. El instructor puede cambiar de canción en el momento que disponga y los alumnos deben de adaptar los movimientos a partir de la nueva pieza musical.

Rutina 9. “Mira dónde pisas”

Objetivo:

Desarrollar la imaginación como la confianza, el trabajo en equipo y el equilibrio.

Descripción:

Paso 1. La exploración es colectiva, en este juego el instructor pedirá que caminen por el espacio hasta generar una energía grupal.

Paso 2. Se les comenzará a pedir que caminen normal, poco a poco dará la pauta para jugar con distintos escenarios dentro del aula, pondremos la atención en la creación de pisos: “resbaladizo, tierra, lodo, agua, suelo volcánico empedrado”. Pueden ser opciones y los alumnos caminarán como si estuvieran atravesando todos esos pisos, es importante que el alumno se permita imaginar la sensación, así como jugar en las reacciones y soluciones para poder caminar por esos pisos. Paso 2. Una vez hecho la anterior ronda de exploración se les pedirá a los alumnos caminar normal. Mientras que el instructor da las nuevas indicaciones que van hacer, a cada nueva consigna que el instructor dé, el alumno debe de buscar una forma en como atravesar aquel piso, puede usar cualquier parte del cuerpo, que le permita atravesar ese lugar. Ejemplo: camino “como si” el piso fuera de arena; el alumno puede caminar con pasos largos, camino “como si” cruzara un arroyo por las rocas; el alumno se desplaza con saltos, salto “como si” el suelo quemara. De esta forma, el coordinador va cambiando las consignas para proponer el uso de diferentes puntos de apoyo, tanto con el piso, pared o con otro compañero.

Rutina 10. “Pistola/Ok”

Objetivo:

Trabajar la concentración y la coordinación.

Descripción:

En una mano se dibujará una pistola con los dedos mientras que en la otra un “ok”. Y se deberá de ir cambiando la posición de las manos con estas dos imágenes. Repetirlo hasta que el cambio en las manos sea fluido.

Rutina 11 “¿Quién mató al Rey Juan?”

Objetivo:

Se trabaja la concentración y la atención.

Descripción:

Paso 1. Se pide a los alumnos hacer un círculo con el instructor, se enumeran como número uno el alumno que este a la derecha del instructor, como número dos quien este a lado del uno y así sucesivamente. El lugar del instructor es del “Rey Juan”.

Es importante que todos recuerden el número que tienen porque se ocupará en todo el ejercicio.

Paso 2. Puede comenzar el alumno que quiera diciendo los siguientes textos:

A1: El número “x” mató al Rey Juan.

A2: Yo no.

A1: ¿Entonces quién mató al Rey Juan? A2:

El número “y” mató al Rey Juan.

El alumno va a acusar a un número de matar al Rey Juan, este lo va a negar ocupando las palabras “yo no”, entonces el primer alumno preguntará “¿Entonces quién mató al Rey Juan?” lo que el segundo alumno contestará con otro número. Creando así una cadena.

El jugador que se encuentre en la casilla del Rey Juan también participa pueden decir “El rey Juan mató al rey Juan” y el jugador que se encuentre en la casilla debe responder de la misma manera nombrando a otro jugador. Pierde quién se distraiga o reaccione tardíamente. El perdedor tomará el lugar del Rey Juan y toda la numeración dependiendo quién pierda se recorrerán los lugares cambiando la numeración inicial.

Rutina 12. “Saludos”

Objetivo:

Generar confianza y encontrar formas distintas de moverse.

Descripción:

Se le pide al grupo que caminen por el espacio, quienes participan buscan formas de saludarse no convencionales, por ejemplo, uno le puede dar la mano y este le contesta con el pie o con la cabeza, con distintas partes del cuerpo, con la voz, en otros idiomas, en algún lenguaje inventado, etc.

Rutina 13. “¡Si!”

Objetivo:

Trabajo en equipo, de concentración, ritmo, integración grupal al hablarse por su nombre.

Descripción:

Paso 1. Se forma un círculo. A1 dice el nombre del compañero A2 seguida de la palabra “puedo”, haciendo contacto visual. A2 responde el contacto visual diciendo “Sí”. Entonces, A1 se dirige al lugar del A2 para ocuparlo.

Ejemplo.

A1: Sergio, ¿Puedo? (contacto visual) A2:

Sí (contacto visual)

A1: (se dirige al lugar de A2)

Paso 2. A2 tiene que establecer contacto visual con A3 y repetir la pregunta antes de que A1 llegue al lugar. A1 debe de llegar al lugar de A2, pero en su camino puede atravesarse otros jugadores.

Ejemplo.

A1: Sergio, ¿Puedo? (contacto visual) A2:

Sí (contacto visual).

A1: (se dirige al lugar de A2).

A2: Héctor, ¿puedo? (contacto visual).

A3: Sí (contacto visual), Ismael, ¿Puedo? (contacto visual).

A4: Sí (contacto visual).

Es un ejercicio de trabajo en equipo, ya que de no poderse mover A1 debe hacer su recorrido más lento hasta que A2 se pueda mover y dejar el lugar. Y así sucesivamente para que participen todos los del grupo

Rutina 14. “Stop”

Objetivo:

Desarrollar las propuestas de cada alumno. Tomar decisiones en equipo, poniendo en juego la capacidad de cada jugador y del grupo para adaptarse. Tomar conciencia del interés y las responsabilidades de la repetición y de recabar propuestas.

Descripción:

Paso 1. Se le pedirá al grupo caminar por el espacio hasta unificar el paso.

Paso 2. Se darán la indicación de cambiar de direcciones, fijar un punto a dónde caminar y el instructor dará una palmada para cambiar de dirección.

Paso 3. En cuanto el instructor diga “*stop*” los alumnos se detendrán en la posición que los tome y buscarán ver al instructor y retomarán la caminata.

Paso 4. Paulatinamente se le irá agregando consignas a la caminata del grupo tales como una caminata como si la cabeza, el pecho, las piernas les pesaran. Caminar con puntas, talones y laterales de las piernas.

Paso 5. Cada que se cambie la consigna de la caminata, el “*stop*” también puede ir variando, tal vez no solo ver al instructor, sino, verlo y guiñarle un ojo, sonreírle, mandarle un beso, etc. Se deja a consideración de cada exploración.

Rutina 15. “Zip, Zap, Boing”

Objetivo:

Desarrollar el trabajo en equipo, la concentración, la atención y aprender a canalizar energía.

Descripción:

Paso 1. El grupo se colocará en círculo.

Paso 2. Hacia el compañero del lado derecho se lanzará una palmada diciendo “*Zip*”, se pasará esta palmada por tres vueltas para que quede claro el aplauso y la palabra.

Paso 3. Hacia el compañero del lado izquierdo se lanzará una palmada diciendo “*Zap*”. De la misma manera se darán tres vueltas con esta palmada para que el grupo identifique el movimiento y su velocidad.

Paso 4. Una vez dominado este flujo, entrará una tercera indicación, para regresar el estímulo que se esté lanzando se dirá “*Boing*”, alzando los brazos hacia el compañero que mandó previamente el estímulo.

Paso 5. Una vez dominado se incorpora el “*Bang*” la figura es con la mano haciendo como *pistolita*, se lanza el estímulo a cualquier compañero dentro del círculo excepto a los que se encuentren a los lados del que tira.

Paso 6. Se implementarán los cuatro movimientos en un mismo juego. Pierde quien se distraiga, reaccione tardíamente, pierda la secuencia, titubee o responda el estímulo con el nombre de otro. El perdedor abandonará el círculo. Se gana por eliminación.

Nota. El contacto visual es indispensable, no se puede lanzar el estímulo de lapalmada sino hay contacto visual con la otra persona.

B) ENTRENAMIENTO ABANICO

Se enlistan distintos ejercicios con la finalidad de trabajar el entrenamiento físico del alumno (corporal, vocal, gestual).

Rutina 16. “Carrera en cámara lenta”

Objetivo:

Entrenar la aceptación del grupo a las propuestas de cada uno. Tomar decisiones en equipo, poniendo en juego la capacidad de cada jugador y del grupo para adaptarse. Tomar conciencia del contacto visual con los compañeros.

Descripción:

Paso 1. Se le pedirá a A1 y A2, vayan al extremo del aula ahí se le dará la indicación: el que llegue al extremo contrario gana, la consigna es que el recorrido es en cámara lenta. El resto de los alumnos estarán frente a ellos.

Paso 2. A1 y A2 deben de reaccionar en todo momento a lo que pasa en el trayecto, si el contrincante va ganando, si tropezó, si acaba de distraerse o de rebasar al otro, todo se lo debe de decir al resto de compañeros con sus gestos y mirada. El instructor puede interferir según sea necesario.

Rutina 17. “Convención de payasos”

Objetivo:

Jugar con la imaginación, comenzar a desarrollar conciencia de las capacidades del cuerpo como de la imaginación, intentando ir a más.

Descripción:

Este ejercicio se recomienda hacer antes de explicar de lleno la técnica del *clown*. Paso 1.

Se les pedirá a los alumnos que caminen por el espacio.

Paso 2. Se les indicará solamente que empiecen a deconstruir su caminar dando de consigna que caminen como lo haría un payaso, con la referencia o la idea que cada quién pueda proponer.

Paso 3. Una vez teniendo una breve exploración del caminar se les pedirá que deconstruyan su rostro, puede ser frunciendo la frente, haciendo visco, sacando la lengua, mostrando los dientes de arriba o los de abajo, haciendo la boca lo más chiquita posible, torciéndola, etc. Explorarán brevemente qué gesto les sirve más. Paso 4. Comenzarán a relacionarse por el espacio, saludándose cada vez que se encuentren.

Paso 5. El instructor libremente podrá proponer dinámicas, como que cada payaso se presente manteniendo la exploración física desarrollada, o que en duplas o tercios realicen una tarea como contar una historia. La idea, sobre este ejercicio es ver el contraste de las referencias que pueden tener sobre el payaso con las que se van a adquirir una vez con el resto de dinámicas, así como una exploración que pueden mantener para futuras ocasiones.

Rutina 18. “Efecto sonoro”

Objetivo:

Entrenar y desarrollar la capacidad de escucha. Trabajar la capacidad de responder rápidamente ante los estímulos recibidos.

Descripción:

Paso 1. Se pondrán en el escenario dos sillas, de tal manera que una esté en dirección al grupo y la otra a su espalda, en dirección al escenario.

Paso 2. Dos alumnos pasaran al frente, A1 estará en la silla frente a público, mientras que A2 se acomodará en la silla hacia el escenario, de tal forma que estén de espaldas los dos.

Paso 3. A2 comenzará a hacer ruidos, de animales, de cosas, de todo lo que se le pueda ocurrir mientras que A1 hará una especie de *lip syng*²⁶ de cada sonido que escuche.

Rutina 19. “Esculturas”

Objetivo:

Ampliar los recursos expresivos. Trabajar la mímica.

²⁶ Término usado para denominar la sincronización de movimientos labiales con vocales habladas o cantadas, simulando así el cantar o hablar en vivo.

Descripción:

Previamente el instructor debe de traer preparadas tarjetas o imágenes que indiquen diferentes estructuras corporales proponiendo un gesto, un corporal y puntos de apoyo. Para este ejercicio se pueden basar en fotografías de esculturas y pinturas renacentistas, de pequeñas escenas de películas o caricaturas, esto con el fin de que el alumno busque replicar la imagen y comience a soltar el cuerpo o el gesto, y por sí mismo se percate de las posibilidades que puede lograr en su intento. Paso 1. El grupo se dividirá en parejas, a cada uno se le entregará una tarjeta con la cual deben de componer distintos momentos según la tarjeta indique, se podrá probar con distintas tarjetas para que las parejas prueben constituir infinidad de esculturas.

Rutina 20. “Estiramiento con historia”

Objetivo:

Explorar la imaginación corporal. Reconocer y experimentar nuevos patrones de movimiento. Trabajar la iniciativa como el adaptarse a las propuestas del compañero. Entrena la capacidad de atención y concentración.

Descripción:

Paso 1. Se comienza recostado en el suelo, cada alumno con un espacio suficiente para realizar estiramientos libres de todo tipo.

Paso 2. El instructor comienza a contar una historia, de la cual todos son el protagonista, teniendo que vivirla individualmente, sin relación con los demás.

Más tarde, cuando la historia ya esté en marcha, la continuarán contando las diferentes personas que el instructor indique. Proponiendo un conflicto y un desenlace

Rutina 21. “El fotógrafo”

Objetivo:

Activar el cuerpo, ampliar el abanico gestual y explorar la imaginación corporal. Trabajar la iniciativa como el adaptarse a las propuestas del compañero.

Descripción:

Paso 1. Se le pedirá al grupo que se divida por equipos mínimo de cuatro personas, el instructor traerá previamente unas tarjetas con palabras específicas de lugares o cosas como: casa, escuela, parque de diversiones, iglesia, una foto familiar, etc.

Paso 2. El instructor le dará a cada equipo una tarjeta con la palabra, y cada subgrupo tendrá un minuto para formar la foto, una vez acabado el tiempo o de haber formado la palabra, deben de congelar la foto con las posiciones que encuentren para que todo el grupo lo logre ver.

Paso 3. Cada equipo mostrará su fotografía al resto del grupo.

Rutina 22. “La máscara”

Objetivo:

No pensar tanto en qué hacer, dejarlo fluir en la primera imagen que venga a la cabeza.

Entrena la capacidad de aceptar las propuestas del compañero.

Descripción:

Paso 1. Se le pedirá al grupo que forme un círculo. En él, cada alumno creará una máscara facial, puede ser de algún sentimiento o sensación, haciendo viscos, arrugando la frente, etc.

Paso 2. A1 escoge una máscara, la muestra a todos, se la quita (vuelve su rostro a la neutralidad), nombra al compañero que le va a pasar la máscara, se la lanza.

Paso 2. A2 la recibe cubriéndose el rostro, muestra la máscara de A1 y se la quita. Después muestra su máscara, se la quita y se la pasa a A3, y así sucesivamente hasta terminar.

Rutina 23. “Plastilina”

Objetivo:

Activar el cuerpo, ampliar el abanico gestual y explorar la imaginación corporal. Trabajar la iniciativa como el adaptarse a las propuestas del compañero.

Descripción:

Paso 1. Se le pedirá al grupo que camine por el espacio, cuando escuchen la palabra “plastilina” que el instructor dirá, rápidamente el alumno deformará el cuerpo, torcerá la boca, hará viscos, cambiará sus puntos de apoyo, usando tal vez,

una rodilla y una mano, parándose de puntitas, etc. La premisa es que el alumno deforme completamente el cuerpo, no deje ninguna extremidad relajada.

Paso 2. Después de una exploración, la siguiente indicación será que se divida el grupo en dos equipos el equipo “A” se irá a un extremo del salón mientras que el equipo “B” al lado opuesto,

Paso 3. Se formarán de tal manera que puedan tener a un compañero del equipo contrario enfrente de ellos. Los equipos se encontrarán en posición neutral.

Paso 4. Cuando el instructor diga plastilina, saldrá el equipo “A” quien fungirá como los artesanos, con sus compañeros del lado opuesto y los moldearán, sin lastimarlos, para hacer alguna especie de figura que mostrarán al grupo. El compañero apoyará dejándose “moldear” manteniendo al tanto que las posturas no lastimen.

Paso 5. El instructor dirá “tiempo”, y las duplas dejarán de moldear hasta donde hayan llegado, el equipo “A” hará un recorrido por la galería admirando cada obra de arte una vez concluido el recorrido (que todos los alumnos del equipo contrario hayan sido vistos) pasarán a cambiar de lugar siendo estos los nuevos artesanos.

Rutina 24. “Tocar sin ser tocado”

Objetivo:

Jugar y tener conciencia de mi cuerpo y de los otros cuerpos. Desarrollar una estrategia para lograr la actividad.

Descripción:

Quienes participan intentarán tocar la parte del cuerpo de las demás personas que indique el instructor. Además, tratarán de evitar que las toquen. La única regla es hacerlo con mucho cuidado para no lastimar a nadie. Por ejemplo: cuando el instructor diga “la espalda”, todas las personas tratarán de tocar las espaldas de las demás sin que les toque la suya.

C) DESINHIBICIÓN

Ejercicios para trabajar la confianza de uno mismo. Aquí se permitirá mostrarse ante un público que viene siendo los compañeros/alumnos. Aprenderán a reconocer sus errores y poder trabajar en ellos sin la necesidad de sentirse señalado.

Rutina 25. “Cantar una canción con un globo”

Objetivo:

El alumno debe mantener estas disociaciones sin que una le gane a la otra, no se puede olvidar de la canción por pensar en tronar el globo, ni solo cantar sin buscar tronar el globo. Por muy incómoda que sea la situación.

Descripción:

Paso 1. En el escenario hay una silla.

Paso 2. El alumno se va al centro del escenario mientras que el instructor pone un globo inflado en algún lugar dentro del mismo escenario.

Paso 3. Debe cantar una canción romántica o balada sin tratar de ser chistoso. Debe llevar el globo hasta la silla sin usar las manos ni apoyarse con estas, una vez en la silla debe reventar el globo sentándose en él, todo sin dejar de cantar.

Lo importante es que refleje en su rostro por lo que está pasando. Y muy importante ver al público.

Rutina 26. “Bombones”

Objetivo:

Este ejercicio es para desinhibir al permitirse ver en una situación incómoda, pero a la vez graciosa por las caras, por como los alumnos sonarán al hablar. Permite la integración al verse en igual de condiciones.

Descripción:

Ponerse en la boca los suficientes bombones sin ahogarse.

Paso 1. Contestaran las indicaciones que el instructor ponga, que digan su nombre completo, su edad, algo que le guste.

Paso 2. Hablar como algún personaje, con un idioma, como francés, chino, alemán. O con un acento norteco, costeco, cubano, etc.

Rutina 27. “Espejo”

Objetivo:

Desarrollar la capacidad de observación, la imaginación y la comunicación. Descripción:

Paso 1. En parejas, frente a frente. Con movimientos lentos se trabajará la imitación sincronizada de los movimientos del compañero, como si uno fuera la imagen del otro, reflejada en el espejo.

Paso 2. Al cabo de un tiempo se cambia el rol.

Rutina 28. “Guerra de chistes”

Objetivo:

No hacerse el gracioso, sino buscar la sinceridad con lo que se puede decir y así llegar a la comicidad por sí solo.

Descripción:

Paso 1 Se dividirá el grupo en dos equipos unos se pondrán detrás de A1, mientras que los otros detrás de A2.

Paso 2. Pasarán a decirse chistes, pueden ayudarse del teléfono para sacar chistes, el objetivo es hacer reír al contrincante, cuando alguien o los dos se ría dará paso a los siguientes participantes.

Nota. El instructor se colocará en medio de los equipos como mediador y él determinará cuando el participante se ría para dar paso al siguiente.

Rutina 29. “Guerra de miradas”

Objetivo:

Responder rápida y afirmativamente, entrando en situación y personaje a partir de la propuesta del otro. Profundizar en los roles de dar y recibir.

Descripción:

Paso 1. El instructor pasará a tres alumnos al frente, mientras que dos (A1 y A2) se ponen frente a frente mirándose a los ojos. El tercero (A3), se acomodará de tal manera que queden como un triángulo donde el resto del grupo podrá verlo en medio, pero este no interferirá en la visión de los otros dos.

Paso 2. A3, fungirá como el narrador de una historia, la cual sus compañeros tienen que hacer los efectos sonoros que el narrador vaya indicando. La premisa de este ejercicio es que ninguno de los alumnos que se está viendo a los ojos puede reírse. Se acaba el juego cuando alguno ríe.

Rutina 30. “Guerra de sonidos”

Objetivo:

Trabajar la fluidez sonora/verbal y la capacidad de responder rápidamente ante los estímulos recibidos.

Descripción:

Paso 1. Se dividirá el grupo en dos equipos, se pondrán en fila atrás de A1 por un lado y A2 por el otro, respectivamente.

Paso 2. El instructor dirá *¡guerra!* A1 y A2 se acercarán, cada quién hará sonidos para distraer o hacer reír al contrincante. El Instructor, mandará al final de la fila al alumno que primero ría, se quede callado, se tarde en contestar o no sepa ya que hacer. Y dará paso a A3 y así sucesivamente hasta que todos participen.

Nota. Los alumnos pueden hacer sonidos acompañados de gestos.

D) IMPROVISACIÓN

Ejercicios para desarrollar agilidad mental apoyándose del entrenamiento físico.

Rutina 31. “Creando objetos concretos del mundo cotidiano”

Objetivo:

Desarrollar un abanico más grande corporal, gestual y vocal. Trabajo en equipo, respetar y engrandecer las propuestas que se den.

Descripción:

Este ejercicio consiste en transformar el propio cuerpo en diferentes objetos: “una moto, un palo de masar, un lavarropas, un baño, etc.” Es un trabajo que se puede hacer en progresión de alumnos por parejas, tríos, cuartetos. La suma de más cuerpos permite crear otros universos.

Paso 1. Se les pide a los alumnos que armen dos o tres transformaciones por grupo. Paso 2. Luego se les pide que el objeto reaccione frente al uso que le da el personaje que entra en contacto con él. Se pueden ayudar de sonidos hecho por ellos mismos.

Rutina 32. “Impro baile en parejas”

Objetivo:

Ampliar el abanico corporal con posibilidades corporales a partir del estímulo de la canción y del compañero

Descripción:

Pasarán dos alumnos al frente el instructor pondrá una canción, el alumno debe de buscar un movimiento a partir de la música incluso de la letra de la misma, jugando con el ritmo y las propuestas del compañero. Este ejercicio busca que generen movimientos concretos. La música va hacer determinante para las propuestas.

Rutina 33. “Hazme reír”

Objetivo:

Desarrollar la atención a público y la agilidad mental para proponer. Ocupar de todos sus recursos físicos, psicológicos y emotivos.

Descripción:

Cada alumno pasa al escenario una vez. Tiene un minuto para hacer reír al público. Los alumnos deben aprender a escuchar al público para determinar si lo que hacen provoca risa o no. Cuando funciona, deben explotar la acción, gesto o comentario que provoque risa. Cuando no provocan risa, deben cambiar de estrategia. Si el alumno se paraliza o ya no sabe que decir, el instructor puede presionarlo, contando en voz alta del uno al diez.

Rutina 34. “Hoy presentamos”

Objetivo:

Trabajar con la imaginación y con la propuesta del compañero. Ampliar abanico de posibilidades corporales, gestuales y vocales.

Descripción:

Paso 1. Dispuesto el grupo en círculo, uno entra al centro de la misma y presenta a un personaje que debe ser un sujeto o un objeto al que le agregará una cualidad, por ejemplo: “el gusano resfriado, la viuda desesperada, el ladrillo partido, etc.”

Paso 2. En su presentación señala a un compañero de la ronda, éste a su vez deberá adaptar gesto, cuerpo y voz del personaje sugerido e ingresar al centro de la ronda, para reemplazar a su presentador. Una vez en el centro, deberá presentarse brevemente y anunciar al próximo personaje. Así sucesivamente hasta que pase todos.

Rutina 35. “Ni sí, ni no”

Objetivo:

Trabajar con la agilidad mental, la espontaneidad y la improvisación. Descripción:

Paso 1. Se le pedirá al grupo que haga una fila. El instructor dará una situación, ejemplo: el gato de la vecina se escapó.

Paso 2. cada participante contestará con una pregunta, para agrandar la situación dada por el instructor. Ejemplo: “¿Crees que se haya perdido?, ¿tendrá miedo?” Tienen prohibido decir si o no, el que se tarde, se equivoque o se salga del tema será eliminado.

Gana el que no se equivoca. Cada vez que hay un eliminado se cambia la situación.

Rutina 36. “Lip syng”

Objetivo:

Interpretar la canción de una manera diferente a como lo hacen en la versión original, a partir del gesto y la corporalidad. Buscar el juego y la espontaneidad.

Descripción:

El instructor les avisará con tiempo que deberán aprenderse una canción a libre elección, de la mano del gesto y la mímica, interpretarán cada canción de una manera diferente a la original. Por ejemplo, si la canción es romántica, la expresión podrá ser enojada, triste, con asco, etc.

Rutina 37. “Lip syng II”

Objetivo:

Interpretar la canción de una manera diferente a como lo hacen en la versión original, a partir del gesto y la corporalidad. Buscar el juego y la espontaneidad.

Descripción:

Como el ejercicio anterior, aquí se sumará otro factor haciendo el *playback* de los instrumentos, los alumnos fungirán como si fueran una banda, cada uno de los alumnos reaccionará y propondrá diferentes circunstancias mientras estén en la interpretación, sin ignorar la propuesta del otro, aunque sus tareas sean diferentes.

Rutina 38. “La primera vez que...”

Objetivo:

Jugar con la imaginación y las posibilidades que esta les dé. Descripción:

Se puede dividir el ejercicio desde la participación de un alumno hasta la implementación de dos o más.

Paso 1. El instructor pone una acción y los alumnos la van a recrear de la manera en la que imaginan qué pudo haber pasado la primera vez. Por ejemplo: Cuando encontraron/descubrieron el fuego, cuando se descubrió que se podía navegar en el agua, cuando se descubrió la rueda, los fuegos artificiales, cuando se descubrió la leche, etc.

Puede ser desde acciones o acontecimientos que conlleve a una o más personas para que haya más complejidad en el ejercicio.

Rutina 39. “Ruleta”

Objetivo:

Trabajar con el ritmo a partir de la música, así como su agilidad mental y corporal.

Descripción:

Se le pedirá al grupo que se acomoden en el espacio, el instructor pondrá música y al compás del ritmo, el alumno estará realizando tareas como barrer, lavarse los dientes, tender la cama, etc. A la señal del instructor cambiarán de acción.

Este ejercicio se puede hacer de dos formas, una que los alumnos vayan con el ritmo de la música y otro donde deben disociar el ritmo de los movimientos.

Este ejercicio sirve para tener una agilidad mental y creativa por parte del alumno que haga al señor sabelotodo, pero también por los alumnos que pregunten.

Rutina 40. “Silla”

Objetivo:

Desarrollar la imaginación. Responder rápidamente entrando en situación y personaje a partir de la propuesta del otro. No negar lo que el otro propone, Descripción:

Se pondrá una silla en el escenario el alumno buscará darle un uso que no sea una literalidad y mostrará cómo lo usaría él. Se puede recrear una pequeña escena para darle contexto al uso del mismo objeto.

Variación: Pasarán dos o más alumnos.

Rutina 41. “La subasta (vender mi nombre)”

Objetivo:

Trabajar la espontaneidad y convencimiento.

Descripción:

Se le dará a cada alumno 1 minuto en donde deberá vender al resto del grupo su nombre, dando de manera libre los argumentos necesarios y creíbles por los que deberíamos de comprar su nombre.

Rutina 42. “Todos a la vez”

Objetivo:

Desarrollar la atención a las indicaciones, ampliar un abanico de posibilidades corporales a partir de las situaciones marcadas.

Descripción:

Los alumnos caminan por el espacio con energía, ritmo, abertura. Se trata de que el guía vaya marcando situaciones comunes para todos y que reaccionen de forma rápida y decidida. La pauta siempre vendrá marcada con la frase “Vamos caminando, cuando de pronto, todos a la vez...” comenzamos a volar, caemos en un agujero negro, quedamos paralizados, o nos transformamos en un animal. Cualquier otra propuesta que suponga transportarse a lo imaginario.

Rutina 43. “Volcal-Music”

Objetivo:

Desarrollar el ritmo y *timing*, y ampliar las propuestas corporales a partir de la música.

Descripción:

Pasarán dos alumnos, uno se moverá exclusivamente cuando suene la canción solo la música; los instrumentos o la pista, mientras que el otro se moverá únicamente cuando cante el artista. Se moverán y plantearán movimientos libres, respetando la canción.

E) APRENDIZAJE PROFUNDO

Se le da este nombre a los ejercicios que se consideran, englobar los incisos anteriores, aplica los entrenamientos físicos y emocionales para la solución de escenas con un rango de complejidad, es mantener el discurso de determinadas situaciones con el fin de seguir fortaleciendo el trabajo creativo de cada ejecutante.

Rutina 44. “¡Ahí está!”

Objetivo:

Trabajar la atención en las indicaciones. Crear antecedentes en un periodo corto de tiempo.

Buscar la respuesta más inmediata sin prefabricar emociones.

Descripción:

Se dividirá al grupo en dos, y se les pedirá que se acomoden a los extremos del aula de tal forma que tengan un compañero del otro equipo frente a ellos la dinámica es la siguiente:

Paso 1. El equipo 1 pasará caminando hasta el centro del escenario, Paso 2. Verá

de reojo a alguien

Paso 3. Seguirá caminando unos tres pasos más y se detendrá de inmediato. Paso 4. Le dirá al compañero que tengo enfrente algo como “creo que vi a alguien ahí”. Esto solo con expresión facial, ojos, frunciendo el ceño, etc.

Paso 5. Volteará hacia enfrente y ahí estará la persona que más le guste, su actor, cantante, artista favorito o la persona que ellos consideren.

Paso 6. Regresará la vista al compañero y confirmará que sí es esa persona, la actitud cambia se pondrá nervioso, emocionado...

Paso 7. Preguntará al compañero si se anima a hablarle o no.

Paso 8. El alumno volteará al frente y decidirá si lo saluda, cómo lo saluda o si no lo hace. Y siguen su camino.

Después será el turno del equipo contrario. Este ejercicio puede tener variantes, en lugar de que sea la persona que le gusta puede ser algo o alguien que no es del agrado. Así encontrar el cambio de su expresión.

Nota. se recomienda que se explique punto por punto para que la acción no se vea sucia, ni sea confusa.

Rutina 45. “El Bazar de Objetos”

Objetivo:

Trabajar la espontaneidad, el convencimiento. Trabajar a partir de elementos tangibles y externos.

Descripción:

Paso 1. Se les pedirá previamente a los alumnos que traigan un objeto (el instructor también puede llevar elementos).

Paso 2. Se hará un círculo y pondrán los objetos en el centro, cada alumno tomará un objeto empezará A1 y este le dará un nuevo uso al objeto. Por ejemplo, una sombrilla y que diga esto es un barco para enanitos y muestre como se ocuparía o porqué dice que es lo que es y deja el objeto.

Paso 3. A2 que está a su derecha repite la acción con otro objeto y así hasta que pasen todos sin repetir.

Rutina 46. “Cachetadas y risas”

Objetivo:

Ampliar abanico para gags físicos. Buscar la precisión del movimiento y reacción.

Descripción:

Paso 1. Se hace un círculo. A1 finge dar una bofetada a A2, quien está a su lado, Paso 2. A2 debe manifestar su reacción a través de la gestualidad y acciones exageradas.

Paso 3. A3, quien se encuentra junto a A2 comienza a “burlarse” del golpeado. Paso 4. A2 entonces golpea a A3 y la secuencia continúa con los siguientes compañeros hasta completar la ronda.

Cada alumno manifestará una reacción gestual distinta por el dolor de la cachetada o burlándose de ella. Las respuestas gestuales serán muy distintas.

Rutina 47. “Cachetada, respuesta tardía”

Objetivo:

Ampliar abanico para gags físicos. Buscar la precisión del movimiento y reacción.

Descripción:

A1 deberá permanecer insensible al golpe, sin ningún reflejo que demuestre su reacción y como quien quiere disimular lo que le sucede se retirará de la vista del grupo, yéndose a un extremo del aula dando la espalda y desde el lugar escogido pegará un grito de descarga por el dolor. A continuación, volverá a entrar a la vista del grupo como si nada hubiera sucedido.

Rutina 48. “Cachetada, respuesta anticipada”

Objetivo:

Ampliar abanico para gags físicos. Buscar la precisión del movimiento y reacción.

Descripción:

Del mismo modo la reacción anticipada puede variar la situación (libre para el instructor) por ejemplo: entre A1 y A2 levantan ladrillos para cargarlos en un camión, A1 recibe algunos ladrillos en el pie por lo cual esquivará los siguientes saltando, el ladrillo caerá al suelo, siguiendo el ritmo de la acción, terminará divirtiéndose con una danza saltarina mientras A2 sigue arrojando los ladrillos sin verlo, ya que está agachado y concentrado en su trabajo de manera mecánica.

Rutina 49. “Cuenta cuentos”

Objetivo:

Trabajar con la imaginación, ayudado de la propuesta del compañero y de elementos tangibles.

Descripción:

Paso 1. El instructor empezará un cuento donde ocupe alguno de las reinenciones de los objetos que trajeron. Por ejemplo, “en el mundo al revés, vivían felizmente los enanitos, Tim, Tam y Tom, pero un día hizo erupción el volcán tucán y ellos tuvieron que salir huyendo en los barcos (Señala u ocupa el objeto) sin saber que se iban a encontrar con...”.

Paso 2. A1 retomará la historia implementando algo más con otro objeto y así serás hasta que todos pasen y puedan concluir la historia.

Lo único que se pide es tener continuidad con lo que el compañero anterior propone, es decir no negar lo que el otro ya dijo.

Rutina 50. “La mejor silla del mundo”

Objetivo:

Sentarse en la silla.

Descripción:

Paso 1. A1 está sentado en la silla, se puede ver cómo disfruta la mejor silla del mundo.

Paso 2. A2 entra neutral, sin ver a A1. Cuando se da cuenta de la silla busca hacer alguna acción, algo para que A1 se pare de la silla.

Se puede complicar el ejercicio entrando un tercer ingrediente a escena. A3 entra y cada uno de ellos quiere estar en la silla. Buscan todas las formas posibles (sin lastimar) para que A1 se quite de la silla, este último debe también ceder y entrar al juego que los demás puedan proponer.

Rutina 51. “Mínimo y máximo”

Objetivo:

Explorar la imaginación y las capacidades físicas, para ser lo bastante claro y saber qué elemento es. Uso de la exageración

Descripción:

Paso 1. Se necesitan a dos personas, se pondrán frente a frente a dos metros de distancia, decidirán quién empieza. Comenzaremos con mínimo

A1 imaginará que detrás de él hay un cofre invisible detrás suyo, lo va abrirlo y sacará algo mínimo, un objeto lo más chiquito posible. Por ejemplo, una mosca, sin

hablar tiene que dejarnos claro qué cosa es lo que tienes, se puede hacer ruidos, pero no se puede hablar. Y se va a buscar un juego pasarla de una mano a otra, metérsela en la boca. Ya que se haya jugado un poco con la mosca se la pasará a A2, se la avientas o se la pasa de la forma en la que quiera. A2 jugará un poco con la mosca, un momento lo guarda, ahora sacará del cofre otro objeto mínimo, dirá a todos lo que es, jugará con él y se lo pasará a A1. Este jugará un poco con el objeto y después lo guardará.

Paso 2. Máximo: De la misma manera A1 va sacar del cofre imaginario un objeto, pero este debe ser gigante y se realizará el mismo juego que en mínimo.

Como variante, se puede buscar un conflicto antes de pasar el objeto al otro compañero.

Rutina 52. “El pan más delicioso del mundo”

Objetivo:

Construir una situación determinante. Proponer un principio un conflicto y un final, dando hincapié en el final.

Descripción:

Paso 1. Un alumno en escena. Tenemos el pan más delicioso del mundo al saborearlo podrás encontrar los sabores más exquisitos del universo, pero está envenenado, quién lo pruebe va a morir, sin embargo, el deseo de comerlo es tanto que no podrás evitarlo. Y al mismo tiempo tendrás el conocimiento que morirás.

Rutina 53. “El platillo a tu *crush*”

Objetivo:

Crear una situación y responder los estímulos que surjan, con naturalidad.

Descripción:

Paso 1. A1 pasará al frente, el instructor le dará la siguiente premisa del ejercicio, A1 debe de contar una receta de cocina que mejor sepa hacer, que más le guste, debe ser una receta larga, para que el ejercicio pueda llegar a las últimas consecuencias.

Paso 2. Cuando A1 esté a punto de comenzar, se le dará una segunda indicación, esta será que a lado de A1 está la persona que más le gusta en el mundo, la que

considera la más sexy, la que siempre ha esperado por ver o hablarle, pero mientras, tienen que seguir contando los pasos para la preparación de la receta. El instructor podrá dar acciones claves para enriquecer la ficción, por ejemplo, que la persona se está acercando, le toma de la espalda, se le está quedando viendo, esperando a que le conteste la mirada, etc.

Rutina 54. “Tráiler de película”

Objetivo:

Proponer, entrando en situación y personaje a partir de las indicaciones dadas. Incorporar todas las herramientas vocales, corporales, gestuales y de imaginación, desarrolladas.

Descripción:

Por equipos recrearan el tráiler de una película, pueden tomar las escenas más famosas o que todos recuerden de la película, pero debe de durar lo menos posible. Cuidar que los cuadros que se generen duren poco tiempo. Este ejercicio se recomienda trabajarlo en varias clases, con la finalidad que cada equipo pule su tráiler. El día de presentación se correrá primero hasta donde los equipos llegaron en ese momento y la segunda vez será aumentando de velocidad.

El instructor marcará que la velocidad debe de aumentar considerablemente de tal manera que las acciones propuesta por los equipo podrán ser recortas o incluso eliminadas en su totalidad, se busca encontrar lo esencial del tráiler de película, es normal que los alumnos quieren llenar de imágenes “emblemáticas” de las películas que propongan, pero con esta finalidad del ejercicio, y con el trabajo previo de exploración de la misma escena ellos por automático plasmaran lo fundamental del tráiler.

F) PRESTADOS

Los siguientes ejercicios fueron extraídos de *Propuesta de actividades para realizar un taller de aprendizaje de la técnica clown* (2003) de Artús Chaves, *El clown, un navegante de las emociones* (2000) de Jesús Jaras e *Introducción al cabaret (con albur)* (2016) de Cecilia Sotres. Se seleccionaron estas seis rutinas porque cumplen con los objetivos del repertorio de ejercicios siendo así que se pueden desarrollar

trabajo de improvisación como de aprendizaje profundo, además de que desarrollaran las habilidades de imaginación, observación, se trabajará y seguirá el desarrollo del *timing*, así como sostener los discursos que se puedan proponer en las mismas rutinas.

Rutina 55.” Historias en parejas”

En parejas, una persona le dice a la otra, cinco palabras. La persona inventa una historia en la que usa esas cinco palabras y cambian el rol.

Variación 1. Se puede aumentar el número de palabras a 10 o a las que deseen. Variación 2.

Construir una historia con los objetos a la vista,

Variación 3. Uno de los alumnos cuenta una historia con los ojos cerrados y la otra le da distintos estímulos (una caricia, un soplo, un pequeño pellizco, una palabra) que tienen que incluir de alguna manera a la historia.

Variación 4. En parejas construir un cuento palabra por palabra, cada quien dice solo una palabra a la vez. (Sotres,2016:100).

Rutina 56. “Historias en tríos”

En tríos, dos de las personas dicen una palabra cada una. La tercera persona construye una frase simple con las dos palabras propuestas. Cada persona del trío construirá un relato utilizando esa frase de distinta manera: el primer relato será el comienzo de la historia, el segundo; el desarrollo; y el tercero, el final de la historia.(Sotres,2016:100).

Rutina 57. “Historia en grupo”

El grupo se sienta en círculo y avanzando en cualquier dirección, construye una historia que puede ser:

Variación 1. Palabra por palabra.

Variación 2. Oración por oración.

Variación 3. Frase por frase.

Variación 4. Contar una historia muy conocida (Los tres cochinitos, por ejemplo) desde el punto de vista de otro personaje.

Variación 5. Contar una historia muy conocida desde el punto de vista de un objeto. La historia concluye cuando cada participante haya contribuido a la historia. (Sotres,2016:101).

Rutina 58. “La radio”

El grupo se pone en línea recta, hombro con hombro, enfrente del guía, quien dará la instrucción de que cada persona hará una estación de radio del género que cada quien escoja: noticiero, de canciones, de recetas de cocina, deportes, etc. El objetivo es que la estación nunca pare. Hay que hacer comerciales, entrevistas, cantar, sin detenerse. La persona que facilita decide prender estaciones o bien bajar o subir el volumen a cada una o a todas. (Sotres,2016:97).

Rutina 59. “Mil maneras de no ponerse el saco”

Se proporciona un saco a todos los alumnos quienes buscarán las posibilidades de fracasar en el intento de ponérselo. Deben asumir las emociones que surjan del fracaso. La exploración puede enriquecerse con música (charleston o swing) y tomando en consideración el “carácter” del saco. Puede pedírsele al alumno que traigan un saco de su elección. (Chaves,2003:32).

Rutina 60. “El documental de las dos”

A1 va a narrar mientras que A2 ilustra, van a ofrecer al público una charla informativa sobre ritos, costumbres, animales o plantas de cualquier país del mundo. Uno de ellos es el encargado de explicar (A1) y el otro de poner imágenes (A2), como ocurre en los documentales de la televisión. Al comenzar el ejercicio, es el que narra quién tiene la iniciativa que el ilustrador ha de seguir. Después, este esquema puede cambiarse y ser el ilustrador el que dé ideas al narrador a medida que vaya accionando.

El país será propuesto en el momento de comenzar el ejercicio por el instructor. El ejercicio se repite, intercambiando los dos roles. (jaras,2000:117).

Trabajar con estos dos elementos, la desinhibición y la improvisación genera un desarrollo óptimo en cualquier persona que se enfrente a ellos. La finalidad de estas rutinas es que dentro del aprendizaje el alumno se divierta, disfrute el tiempo invertido, aprenda y se ría. Estos ejercicios no necesitan de una perfección a la primera, al contrario, la mayoría está diseñado para que se falle, para encontrar distintas contrariedades que provocará que el ejecutante entre en confusión para que sus instintos se activen.

Es normal no querer fallar, y con todos los estigmas que la sociedad crea en nosotros, nos llenan de inseguridades, pero enfrentarlas con ejercicios que te llevan a un fallo provoca que el ejecutante se confronte a esa idea de cometer un error de no lograrlo, entonces podrá verlo como un área de oportunidad, de poder cambiar y mejorar a partir de un ambiente festivo que es el juego y la risa donde todos los involucrados son iguales.

CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo pretende aportar una vertiente más a la formación de nuevos actores, a partir de mi egreso de la licenciatura tuve la oportunidad de entender las situaciones y momentos que no valoré estando en la escuela; comprendo ahora conceptos, comentarios y notas que los maestros llegaron a decirme a lo largo de mis procesos. Por otro lado, hasta tomar clases y talleres fuera de la escuela fue que comprendí las cosas que me hicieron falta vivir, entender, conocer y experimentar; que tal vez pudieron llevar mi proceso a un punto un poco más adelante del que ahora me encuentro.

El actor necesita regresar a clases donde desarrolle su formación actoral, donde viva los procesos de reconocimiento físico y emocional, a través de la convivencia festiva pueden lograrse avances considerables; se puede romper con inseguridades personales de cada alumno y como parte del resultado aprenderán a trabajar en equipo. Uno de los beneficios más importantes es que tendrán mayores capacidades y habilidades para afrontar el gran cambio que es enfrentarse con la vida laboral.

La carrera ofrece muchos aprendizajes, clases de canto, de baile, de actuación, de teoría. Pero debemos de empezar a enseñar a cómo resistir, de qué manera mental y emocionalmente nos podemos proteger para que cuando se esté en una vida profesional y te llegue el primer no y el segundo y el número cien, sepas entender que no es por ti, no es que seas malo. Debemos aprender a reconocer que, lo que ofreces es único e irrepetible y que a veces vamos a poder acoplarnos a las necesidades de un proyecto. Hay tantas cosas que no se dicen y suceden y sino estás listo mental, física y emocionalmente, te pueden vencer.

Por esto es importante que se forme al alumno de manera completa; las habilidades físicas, de interpretación, como las emocionales que les va a permitir tener un temple tanto en la carrera, en la vida profesional, como en escena. Y que puedan seguir formándose, que entiendan que esta carrera es de estarse entrenando constantemente.

Con la propuesta del repertorio, no se busca que el actor construya el personaje del *clown*, el proceso llega antes de este fin, se busca que se haga de este entrenamiento y desenvolvimiento escénico como parte de su formación que le permita desarrollarse en cualquier género, tono o propuesta que se le dé. Estos ejercicios vienen integrarse al entrenamiento que cada docente utiliza como creadore y pedagogo. Con el objetivo de mejorar la disposición del alumno y logre acrecentar su trabajo, su entrenamiento y su abanico; así lograr desarrollar su propia técnica. Por otro lado, no niego que con este desarrollo el alumno pueda interesarse en el personaje del *clown*, puede ser esto una puerta abierta para buscartrabajar en ello sí así lo dispone.

Para concluir, mientras que el actor tenga un correcto cuidado psicoemocional y físico su desempeño en escena y fuera de ella será mejor, no se puede trabajar con personas que no se sienten bien con ellas mismas. Un actor o actriz crea a partir de ellos, su cuerpo y su mente son su instrumento de trabajo más importante y como todo instrumento necesita cuidados especiales. La risa, el humor festivo son elementos que pueden componer un buen cuidado personal.

Anexo 1. Testimonios de taller “herramientas actorales a partir de la técnica clown e improvisación para la creación escénica del actor y la actriz”

Comparto en este apartado algunos testimonios de alumnos que acudieron al taller *Herramientas Actorales a partir de la Técnica Clown e Improvisación para la Creación Escénica del Actor y Actriz*. Así mismo se encuentran testimonios de los alumnos que participaron en la puesta en escena *Sueño de una Noche de Verano*. Creo que en ellas están las necesidades latentes de los alumnos en formación que buscan un crecimiento de forma personal como actoral. Como los niños pequeños, los actores en formación están en el momento perfecto de probar, intentar, comprobar, fallar y aprender; no solo esta técnica con estas dinámicas sino, todo tipo de aprendizajes, ramas teatrales, incluso por qué no crear una propia:

“Este taller me interesó mucho desde que salió la convocatoria. Recuerdo una clase que tuvimos contigo en primer semestre y me encantó. Entonces, me inscribí con el propósito de tener más herramientas para mí formación, también porque de alguna manera ya conocía cómo iba a estar. El curso definitivamente superó mis expectativas; me sentí en todo momento en un ambiente de calma y trabajo. Agradezco mucho la seguridad que gané, los ejercicios eran claros divertidos y llenos de contenido. Lo que más me llevo de este taller es una nueva forma de ver el teatro, más cercana, conectada con el público. Es tan bonito hacerlos participe, creo que esta vez sentí mucho el "todos somos teatro". Esta técnica nos ayuda a conocernos y reconocernos con confianza y seguridad. Por parte del maestro, se agradece su atención en todo momento y también la confianza, gracias por los conocimientos compartidos. Por último, me quedé con ganas de más clases, espero que próximamente encuentre una oportunidad igual.”

- Daniela Yaneth Velázquez.

“Tuve dos razones principales por las que me interesé en este curso. La primera fue por el hecho de aprender una técnica que en ese tiempo era desconocida para mí y que ayudara a poder complementar un poco más mi entrenamiento actoral, ya que, como es bien sabido, un actor tiene que estudiar todas las técnicas y entrenamientos que le sean posibles para poder expandir su conocimiento y

capacidad tanto física como mental. Y la segunda razón fue que debido a algunas inseguridades suelo tener bloqueos para improvisar, por lo que quería estar en un curso en el cual pudiera trabajar con improvisaciones para desinhibirme e irme quitando el miedo a fallar o el miedo al ridículo con el que actualmente estoy trabajando.

La verdad es que las expectativas que tenía del curso eran altas, pues desde el principio tuve la mentalidad de que la persona que estaría como líder iba a tener experiencia y conocimiento en este tipo de técnica y sabría guiarnos o darnos pauta para conocer más sobre el mundo del clown, y para ser sincera no me decepcioné del taller en ningún momento, pues siempre nos tuviste paciencia e intentaste resolver la mayoría de las dudas que nos surgían a lo largo de las clases, además de que trabajaste y te mostraste ante nosotros no solo como un maestro, sino como un ser humano que ha pasado por este proceso de educación actoral y que por la experiencia que ha tenido siempre respetó la individualidad de todos, lo cual personalmente ocasionó la confianza de experimentar sin miedo a un regaño o al qué dirán.

A pesar de que fueron pocas clases las que tuvimos, aproveché cada momento y me llevé muchas cosas del curso, principalmente técnica y "reglas" fundamentales del *clown* que sé que a futuro muy seguramente me van a servir. Por otro lado, puedo decir que la verdad es que sí me ayudó con la improvisación, pues gracias a las actividades que hacíamos logré empezar a desarrollar una mecánica de pensamiento más rápida sobre lo que puedo hacer con los objetos que tengo a mi alrededor y la manera en la que puedo explotarlos. Además de que pude ver la actuación desde un punto de vista diferente en el que el "ser niños nuevamente" y tener ese espíritu de libertad es una de las principales herramientas para poder trabajar esta técnica, así como el poner atención en pequeños detalles y "defectos" de los personajes y personas para poder formar una mejor personalidad y corporalidad de los personajes. Agradezco mucho tu esfuerzo, comprensión, apoyo y tiempo dedicado hacia nosotros, tus ratones de laboratorio."

- Fernanda Rodea.

“Primero que nada me siento mal por no haber terminado el curso pero pues COVID jeje, pero bueno, al menos en los días en los que estuve me la pasé muy bien, fue enriquecedor, venía un semestre para nada agradable en el cual no pude encontrarme como actor, todo lo hacía mecánico y no sabía de dónde agarrarme para poder sacar algo, hasta el punto en el cual ya solo era repetir texto y no sentirme presente en escena, y el taller de *clown* fue una buena forma de volver a eso que me gusta del teatro y que muchas veces se me olvidó, jugar, divertirme; tenía mucho que no exploraba, que no me dejaba guiar por mi imaginación y el taller de *clown* me ayudó mucho en eso, no recuerdo ya mucho a detalle, pero lo que más se me quedó fue el que se puede aprender, se puede llegar a conocer algo nuevo de ti, jugando, me quedé mucho con lo de inventar una historia con los objetos, con las improvisaciones del primer día, y el ejercicio de la canción, me ayudaron a desinhibirme.

Me quedé con ganas de más porque pude comprender el concepto de triangulación, pero no lo pude ejecutar y me gustaría poder intentarlo de nuevo en algún momento, pues siento que el *clown* es una técnica bastante interesante y que puede ayudar a cualquier actor con su formación y con su trabajo, sobre todo a las personas introvertidas (como yo jeje) puede ayudar a uno soltarse un poco más, a explorar con la voz, el cuerpo y te da mucha confianza.”

- Jesús Ramírez.

“Mi experiencia con el curso fue muy grata, además de recreativa e iluminadora. Las exploraciones durante el curso me enfrentaron ante mi temor al ridículo, así como conectar con el público a través de la técnica *clown* pero que no se aleja del resto de trabajo actoral. El trabajo realizado durante las sesiones incita a despertar y a seguir estimulando nuestra creatividad como creadores escénicos. El curso me invitó a volver a ser como un niño y a plantearme al *clown* como un niño que juega, que disfruta plenamente su presencia en el escenario, un ser que es capaz de redefinirse y de dar un nuevo valor a los objetos.

La técnica *clown* me incita a descubrirme en los ejercicios y darles vida a nuevos entes, nuevas situaciones, a descubrirme como actor en el *clown* para dar lo mejor

de mí, de mi trabajo para el público. El *clown* nunca, pero nunca olvida al espectador, y como actor debemos estar siempre agradecidos y dispuestos a entregar nuestro ser para "el respetable". Un poco de lo mucho que disfruté del curso y de mis ansias por volver a trabajar contigo muy pronto.”

- Josué Martínez.

“Este pequeño curso me permitió explorar mucho con mi imaginación, jugar como si fuera una niña, pero haciendo consciente el uso de mi cuerpo como herramienta. Estos "juegos" que tantas veces hacemos los actores, pero teniendo en cuenta que se deben seguir reglas muy claras y a la vez concientizar el movimiento de nuestro cuerpo y la forma en que está herramienta se puede expandir para crear lo que uno deseé. Me pone a pensar en el concepto de Ensayarse, dónde uno tiene que buscar encontrar y reinventarse, pero en esa búsqueda también ir registrando los pequeños detalles que salen en esas exploraciones y juegos, para después poderlas llevar a cabo en cualquier tipo de escena, no solo en el *clown*.”

- Priscila Miranda.

Anexo 2. Testimonios del proceso de “Sueño de una Noche de Verano”

“El reconocer a los personajes y empezar a caminar en sus zapatos es algo en lo que aún tengo problemas sin embargo con los ejercicios que vimos con nuestro asistente de dirección fue una tarea más fácil, divertida y enriquecedora. Recuerdo un ejercicio en dónde buscábamos las voces de nuestros personajes, comenzamos caminando por el foro Zermeño y pensamos en uno de nuestros personajes para trabajar, pensamos en su edad, estatura, lugar de nacimiento,



etc. Y propusimos una voz, Rafa nos hizo algunas preguntas y esa voz contestábamos y reaccionábamos según nuestro personaje, al terminar de pasar todos empezamos a buscar posturas con el cuerpo que nos ayudarán a complementar la imagen de nuestro personaje, al final de la actividad me sentí un

poco más cerca de mi personaje y pude trazar una línea de partida y con la que continuaría trabajando.

Otra de las actividades que más recuerdo es cuando buscamos equilibrios precarios con nuestros compañeros, nos juntamos en equipos y trabajamos con quienes debíamos trabajar también en la obra, con un listón de dos metros lo sostuvimos cada quien en una esquina y con los sentimientos que nuestros personajes le tenían a los otros buscamos interactuar pero manteniendo el equilibrio, ya sea sosteniendo nos solo con un pie, tres apoyos, dos o con las manos, por medio de este ejercicio pude acercarme más con mi compañero en cuanto a personaje, entendí más el propósito, objetivo y las razones de mi personaje para hacer lo que hizo, que la motivo y la relación que mantiene con los demás personajes.

Estos ejercicios fueron muy útiles dentro de mi proceso puesto que me dieron una base con la cual empezar a trabajar e investigar más sobre mi personaje, las dinámicas siempre fueron muy divertidas y creo que nos ayudaron como grupo a ser más unidos tanto para el trabajo como fuera del escenario; fue un proceso interesante y muy enriquecedor puesto que a través de todas las dinámicas pude acercarme más a mis cuatro personajes y desarrollarlos durante nuestras 40 funciones logrando un resultado del cual me siento satisfecha y del cual sé que podré seguir avanzando y creciendo en el proceso de creación de personaje.”

- Alexia Cotera.



“Los ejercicios que hicimos durante el proceso de puesta en escena, me parecieron muy prácticos y en lo personal, me ayudaron muchísimo en mi desarrollo y creación de personajes. Pues en alguno de ellos experimentábamos diferentes movimientos, sonidos, gestos, etc. Que me ayudaron mucho.

Los ejercicios en los que nos hacían bailar y cada uno de los miembros del grupo proponía un paso de baile, me hacía concentrarme y estar en el aquí y en el ahora.

Me considero una persona muy distraída y estos ejercicios me permitieron realmente concentrarme, además de que me gustan porque son prácticos, además que me ayudan a tener un mejor aprendizaje y concentración; a hacer una introspección individual y grupal, así como también a enfrentarme a mí misma.

Me gustaba mucho la manera de iniciar los ejercicios, consistía en entrar y decirme a mí misma que estaba dispuesta a estar en los ejercicios y que no permitiría que mis problemas externos afectaran mi trabajo. La participación de Rafael en mi primera puesta en escena fue crucial, porque con sus actividades me permití jugar, explorar y encontrarme conmigo misma y conectar tanto interna como externamente con mis personajes.”

- Luz Mejorada.

“Desde el comienzo de la puesta en escena de “Sueño de una noche de verano” de William Shakespeare, Rafael Cruz fue un parteaguas para poder empezar a crear el carácter cómico de toda la obra, iniciando por ejercicios que nos ayudaron a poder desenvolvernos dentro de la comedia, los ejercicios eran muy corporales y enfocados en “abrir el cuerpo”, explorar el espacio y relacionarnos entre nosotros.



Empezamos trabajando una de las últimas escenas donde se desarrolla “Píramo y Tisbe” para mí fue sumamente desarrollado ya que yo interpretaba a Tisbe, los ejercicios realizados anteriormente me ayudaron mucho ya que era una escena que destacaba del resto de la obra por su exageración corporal y vocal que nos ayudó a desarrollar Rafael, sobre todo en la parte de acción-reacción, improvisación, darnos tiempo para reaccionar a lo que se proponía y también a involucrar al público y hacerlo cómplice de la comedia.

Una de las partes que más disfruté y me ayudó a romper muchos estereotipos que tenía, fue trabajar con las escenas de hadas y atenienses ya que yo pensaba que

estos tenían que muy armoniosos y serios, pero al empezar a explorar encontramos que no precisamente tenía que ser así ya que la obra era comedia, Rafael nos enseñó muchos guiños cómicos que podíamos hacer y que podíamos seguir viendo armoniosos sin volver de la tragedia algo serio, como pasaba en las escenas de los amantes de vez en cuando.

Me gustó mucho el trabajo que resulto al final ya que fue un resultado que se hizo con la disposición de todos agradezco mucho que nos haya compartido la experiencia, ejercicios y sobre todo el tiempo que le dedico a la puesta.”

- Pilar Salazar.



“La experiencia que tuve con las actividades realizadas de verdad me ayudaron demasiado para las construcciones de mis personajes, tales como formas que encontré para desplazarme dirigirme hacia ciertos personajes y tener claras las relaciones que mis personajes tenían con ellos, exploré y encontré muchísimas cosas que decidí definir, unos ejemplos son las ha mencionadas anteriormente, también me resolvieron muchísimos cuestionamientos tanto en lo corporal como en lo vocal, yo tenía muchos conflictos respecto a esos dos aspectos, en lo

corporal era que no tenía muy claro cómo me podía mover y hasta dónde ya que mis personajes tenían ciertos "códigos" como reyes, reconocí libertades y límites y en el vocal tenía ciertos problemas por definir las voces para cada personaje, al final logré hacerlo con ayuda de las actividades, gracias a estas los problemas pudieron tener solución.”

- Romina Garduño.

“Considero que el trabajo realizado bajo la organización de Rafa, como apoyo o asistencia durante las clases de taller de puesta en escena fue de gran trascendencia en el desarrollo de mis personajes y sobre todo personalmente en cuanto a mi formación actoral.

Los ejercicios realizados fueron muy interesantes, enriquecedores y fundamentalmente confortantes; muchos de ellos fortalecieron mis capacidades creativas, de exploración y de autoconocimiento, y me ayudaron con el comienzo de la búsqueda hacia un do

parece que el trabajo tuvo objetivos muy pertinentes y los resultados, a mi parecer, fueron exitosos en cuanto a que obtuvimos herramientas para el desarrollo de nuestros personajes de nuestra primera puesta en escena.

De manera un poco más particular, los ejercicios, métodos y el trabajo de *clown* que nos fueron compartidos en medida del tiempo que tuvimos, personalmente me fueron de muchísima utilidad principalmente para encontrar a uno de mis personajes que, en este caso, fue un personaje cómico. Aprendí que está bien exagerar movimientos, vocalidades, acciones, etc., en las primeras búsquedas de un personaje, ya que a partir de ahí se vuelve más cómodo y eficaz el modularlo hasta llegar a un resultado satisfactorio.

Por otro lado, este trabajo conjunto no solo me permitió tener un camino por el cual empezar a buscar mis personajes, sino que además aprendí a tener un mayor autoconocimiento de mí misma incluso como persona antes que como actriz, lo cual considero sumamente importante y necesario porque solo así pude sentirme cómoda prestándole mi cuerpo, mi voz y demás herramientas a otra persona, es decir, a mis personajes.”



- Yanya Colin Navarrete.





Anexo 3. Entrevista: Creando mis escenarios. Testimonios de maestros clown.

Jesús Díaz

Actor, director y *clown*.

R: ¿Cuál es tu definición de *clown*?

JD: Sí es una pregunta muy difícil, para empezar, es un arte escénico que proviene de expresiones que previamente eran rituales o festivas como cualquier otro arte, es decir, había celebraciones que buscaban la catarsis por medio de la risa, la sanación, la comunión a partir de la risa para fortalecer los vínculos de los miembros de una comunidad a partir de reír juntos, de ahí procede; después se fue sacralizando y volviéndose un arte. Pero que conserva la esencia de cuando era un arte ritual y una de esas cosas que conserva es el uso del humor.



Él es quien busca la catarsis festiva no la catarsis solemne, el reír en comunidad, esta cualidad de buscar un humor que unifica, creo es una característica principal que lo distinguiría de otros tipos de humor o comedia como el stand up o la sátira que tienden a ser en lugar de congregadoras, disgregadoras porque son críticas. En cambio, el *clown* el sujeto de la risa es el ser humano y como todos somos seres humanos, cuando nos reímos, lo hacemos de nosotros mismos. El *clown* busca una risa más universal, más incluyente que no separa.

La historia del *clown* es bastante larga y a quienes caen en la tentación de definir al *clown* solo a partir del *clown* circense, pero ignora el clown que existió antes del circo, cientos de años previo a ellos, ya en las obras de Shakespeare se nombran a los actores *clown*.

Otro elemento fundamental en el *clown* es que no hay una separación entre el espectador y él, lo que el realismo del teatro llamaría cuarta pared, eso no existe para el *clown*, eso quiere decir que no pretende que el espectador no está, sino que sabe lo vuelve su interlocutor.

Algo que yo aprendí en la escuela con mi maestro Anatoli, es que el *clown* debe de tratar de contener no solo a un personaje sino a la humanidad entera, es decir, que mientras algún personaje necesita una edad específica, el *clown* en una actuación, aunque dure, cinco minutos de pronto puede estar fluctuando en muchas edades; cuando le dan un manotazo se comporta como un niño de cuatro años, cuando se siente solo se siente como un anciano de setenta y cuando ve a una mujer guapa o un hombre atractivo entre el público se vuelve de veinte años su edad está cambiando, lo mismo sucede con su género.

Con esta capacidad de contener a la humanidad entera, lleva dentro a un Hitler como lleva dentro un Gandhi, como una señora modosita, un obrero, pero también lleva dentro un profesor, mil cosas. Y eso hace que su imagen se haya vuelto arquetípica pero independientemente del vestuario o maquillaje que utilice se vuelve reconocible como tal.

R: De qué manera considera que la técnica *clown* puede beneficiar el desarrollo escénico del actor en formación.

JD: Empiezo con una observación, normalmente cuando un *clown* es bueno fácilmente puede hacer teatro, actuar en teatro, o sea un buen *clown* es un buen actor y viceversa cuando he tenido talleres con actores ya formados, con tablas, con un oficio ya asumido también les es fácil hacer el fideo al *clown*. A partir de esa observación yo creo que es muy claro que no son tan opuestos a como se les suele exponer en realidad utilizan un montón de elementos en común, como el sentido del ritmo, el famoso timing de los gags no es más que un sentido rítmico y eso lo necesita tanto un actor en comedia como un actor en tragedia, en el sentido del ritmo de lo que está transcurriendo en escena a lo largo del tiempo es decir las artes escénicas son artes que transcurren en el tiempo eso quiere decir que a diferencia de un espectador de pintura que decide cuanto tiempo va a ver un cuadro; el actor

de una arte escénica tiene que mirar el tiempo que dure la obra y eso implica un ritmo, como en la música, la manipulación del ritmo como materia prima. Entonces tanto un actor como un *clown* tienen que desarrollar esa habilidad, la habilidad de sentir y moldear el tiempo.

Por supuesto que desde las cosas básicas las comparten también por ejemplo la desinhibición; los primeros años del estudio de la actuación hay un montón de ejercicios sobre desinhibición, creatividad, relación, de poder contactar con el otro y yo pienso que el *clown* es la cúspide de esas tres cosas y no me imagino un *clown* que no sea desinhibido, ni un *clown* que no contacte con el compañero de escena o con el espectador y que no tenga el ingenio para inventar cosas instantáneamente.

Entonces yo pienso que ejercicios de *clown* en esos primeros años abriría la puerta muy rápidamente de contacto, en general yo creo que cuando un alumno se encuentra con un buen maestro de actuación está aprendiendo, aunque no lo sepa *clown* y cuando un alumno se topa con un buen maestro de *clown* el alumno está aprendiendo, aunque no lo sepa actuación. De hecho, en mi experiencia, cuando he tenido alumnos que solo quieren ser *clown* y nunca han tomado clases de actuación les cuesta mucho trabajo formarse y viceversa cuando he tenido estudiantes que son actores ya formados pero que tienen ciertos temores estilísticos o prejuicios de la mala enseñanza de la profesión les cuesta trabajo abrirse al *clowny* este es el otro punto al que quiero ir.

Yo pienso que los griegos no eran nada tontos y por algo representaban el teatro con dos máscaras, una que llora y una que ríe, yo pienso que esa visión no solo permea los dos grandes géneros: comedia y tragedia ya como expresiones sino que también refleja dos metodologías de acercamiento, que un estudiante se pueda acercar al teatro desde la solemnidad de la tragedia y entonces hablar de la mística, de la concentración, de la introspección, pero también puede haber otro tipo de estudiante que se acerca desde lo festivo, desde lo lúdico. El problema, por lo menos, desde mi visión de haber sido alumno de la ENAT y ahora maestro de la misma es que hay una gran valoración de la forma de acercamiento solemne y un menosprecio total del acercamiento lúdico que a mí me parece injusto. Hay

estudiantes que por su carácter entran muy bien al universo del teatro desde lo solemne y está bien. Pero hay otros que por su carácter que podrían entrar al universo del drama desde lo lúdico ya ellos se les reprime, se les dice que está mal, que no son serios, que así no es el teatro y los quiere moldear como al alumno solemne.

En todas las escuelas de teatro del mundo, aunque sea de realismo tienen clases de gimnasia o acrobacia porque saben que un cuerpo bien entrenado ayuda a expresarse mejor y eso es algo que el *clown* también tiene no solo hace gimnasia o acrobacia, también hace trapecio, monociclo y malabares lo cual les da un sentido rítmico corporal.

Hay otro punto, hablando por ejemplo de la sinceridad emocional, hay un fenómeno interesante que es cuando se relaciona con el espectador, el espectador sabe perfecto cuando está fingiendo y cuando no, aunque sea un estilo grotesco, exagerado, artificioso que tiene a veces el *clown* pero la parte interna debe ser totalmente sincera y creo que es lo mismo que tendría que hacer un actor con su compañero de escena independientemente del estilo porque a veces se confunde la palabra realismo, como estilo, con un estilo artificial/artístico con la realidad, entonces si eres natural entonces ya eres realista, cuando el realismo no tiene que ver con eso.

Yo pienso que hay una infinitud de conexiones y puentes que son comunes y por lo tanto benéficos para que un actor estudiar elementos del *clown*.

R: ¿Cuál es la relación del *clown* con el miedo al ridículo?

JD: Yo creo que es algo con lo que convive cotidianamente desde su primer nunca y entender que el dilema nunca se resuelve, porque el interlocutor, tiene distintos contextos, es decir, no es lo mismo un espectador que es un niño de cinco años que un espectador que es crítico o maestro de teatro, un espectador que tiene sesenta años que ya ve con humor la vida o incluso que llegó amargado a ese punto de la vida. Esto es un tema general; mi visión humorística del mundo no tiene por qué coincidir con la de los otros y por lo tanto el fracaso siempre está es inminente, es

decir, si el objetivo inicial de un *clown* es provocar la risa, siempre está ante la posibilidad de no que a la gente no le dé risa, simplemente por tener visiones distintas de la vida. Luego tenemos otro problema importante, el *clown* actúa con gags, gestos, acciones, construcciones que son evidentemente humorísticas.

Por otro lado, enfocándonos en la formación, son importantes los procesos, cómo te forman, yo he visto como alumnos se enojan cuando no les sale algo y enfrente del grupo dicen “soy un tonto, cómo no puedo” o cuando les das notas y en lugar de verte bajan la mirada, son signos que muestran que ese fracasito les está afectando mucho. Lo primero que les digo es que, sí me miren, que yo no los estoy regañando, que yo soy su espejo, solo trato de avisar lo que se ve porque ellos no se pueden ver, pero para nada soy el mandamás y que yo puedo estar equivocando en mi percepción, mis prejuicios pueden estar contaminando lo que les digo. Cuando siento que algo así está pasando lo que digo es que primero se relajen, afortunadamente escogimos una profesión que no perjudica a nadie, es decir, si un cirujano se equivoca es terrible, si un arquitecto se equivoca puede haber muertes, pero si ustedes actúan mal o dan una mala función nadie se muere, entonces relajémonos somos muy vistos, escogimos una profesión que no nos hace responsables de nada.

Lo segundo, que sí noto, porque a mí me pasó de estudiante, y lo veo ahora con mis estuantes y te lo voy a decir con esta analogía, cuando en un ensayo de música tú te equivocas en una nota, la otra persona te dice, -diste Do en vez Sol-, tú dices -ah sí- y listo; no te vas a tu casa a decir por tres semanas -ay creo que no sirvo porque confundo el Sol con el Do-, no, dices -ah perdón-, práctico.

En cambio, a los estudiantes de actuación les dices “estas fuera de ritmo” y en lugar de decir -ah ok-, se van en la noche a sus casas, duermen mal, se recriminan porque piensan que ya deberían de ser perfectos en el ritmo y eso se da porque hay maestros que así lo dicen, que así nos educan. Hay maestros que, en lugar de decirte, -en el ejercicio tal, no atinaste a relacionarte o no reaccionaste a dos o tres estímulos de tu compañero-, en lugar de eso, te dicen -qué le pasa, qué no piensa, cómo llego a tercero-, hacen un juicio de la persona y no del ejercicio, no están

haciendo un recuento de lo que pasó en ese ejercicio sin pensar que a lo mejor el alumno estaba distraído, tenía un problema familiar, estaba enfermo y solo por eso en ese ejercicio no funcionó. Otra cosa es que, si después de quince días está cometiendo los mismos errores hay que ver qué está pasando, pero si es la primera vez y el maestro lo trata como lo peor. Vamos a usar la palabra tonto, no es lo mismo decirle a alguien que cometió una tontería a decirle que es un tonto, no es lo mismo decirle a alguien hoy actuaste mal a decirle eres mal actor; muchos maestros, sus formas de decirle las cosas a los alumnos son así de determinantes y el actor se pone triste, se enoja, no comprende y me voy enojando un poco de esas situaciones. Creo que el dominio de toda arte tiene que ver con el virtuosismo, y la maestría y eso toma muchas horas de disciplina y entrenamiento y no cualquiera lo logra, pero justo por eso tienen que encontrar la manera de que el alumno quiera estar retándose todos los días y frustrándose todos los días.

R: ¿Qué herramientas creativas, profesionales, emocionales le ha brindado la técnica *clown*?

JD: Con la *Orquesta Lavadero* he trabajado con un tipo de *clown* llamado excéntrico musical, he aprendido a tocar distintos instrumentos y me ha permitido trabajar todo lo que ya te había comentado del ritmo y *timing*. Desde que estoy con ellos, ya no he hago *clown* circense, pero mientras que estuve con Anatoli tenía números en trapecio y números en percha, cuando te enfrentas a que si te equivocas te puedes morir, por ejemplo, tenía un numero de trapecio que alguna vez tuve que hacer a once metros de altura y cuando estaba de cabeza ahí y miraba al piso sabía que el error podía tener consecuencias, podía yo morirme. Y es cuando me doy cuando de mi preparación en la escuela y me doy cuenta de que los conceptos de la enseñanza teatral a veces son muy rígidos y a veces sí conviene reestructurarlos por un lado para que no te asusten y del otro lado para que no te sientas la divina garza porquete sale algo. Todo se puede ir a más.

La práctica del gag, con la minuciosidad ayuda al actor a construir trenes de pensamientos muy limpios, muy precisos, muy ordenados y con una rítmica bien establecida. Creo que la práctica de la comedia de visual del *clown*, la práctica de

hacer eficaces gags, que en la dramaturgia son muy tontos, muy simples, muy bobos, y la gente dice hay es un humor de pastelazo, y sí, pero por qué hay número de pastelazos muy aburridos y luego ves los números de “El Gordo y El Flaco” y te mueres de risa, no es el tipo de humor, sino cómo se ejecute. Entonces practicar ese tipo de cosas es un magnífico ejercicio para tener una mente que sabe construir secuencias de acción muy minuciosas y eso me ha sido muy útil como actor.

Desarrollar la agudeza humorística, es decir, captar de todas las situaciones su otro lado, el lado humorístico tanto en el desempeño profesional, como director, como ejercitante, como docente, como en la vida. El humor es un concepto de origen inglés que quiere decir que toda situación tiene dos caras, toda situación trágica tienen un lado cómico y viceversa. De hecho, se suele decir que una persona tiene sentido del humor cuando ve lo chistoso que otros no ven en una situación. Ahora, para mí, el sentido del humor va de ida y vuelta, es decir, una persona con sentido del humor ve el lado gracioso de algo terrible pero también ver el lado terrible de algo gracioso, ahí donde todos se ríen, él a lo mejor tiene ganas de llorar y ahí es cuando el *clown* va a lugares interesantes.

R: ¿Qué te ha dado como persona y creador escénico el *clown*?

JD: Para mí fue una especie de salvación, yo egresé de la carrera bien consciente de que yo a comparación de otros compañeros, era muy mal actor, pienso que a lo mejor hubiera intentado unos meses o unos años hacerme una carrera y habría fracasado y habría tenido que dedicarme a otra cosa con la frotación a cuestras, en ese sentido el *clown* me salvó, no solo porque descubrí mi vocación sino porque me abrió una puerta para borrar un montón de prejuicios, le tomé un amor al humor y la comedia como visión de vida, el humor es tan útil como cualquier otra actividad estética humana para soportar la existencia. Creo que también me ha dado un montón de sensaciones, es decir nunca me he cansado de estar en escena, lo mismo el dar clase, yo a veces notaba en algunos maestros como después de veinte o treinta años de dar clases ya son rutinarios, repetitivos, aburridos ya no se les ve el gozar y a mí no se me ve ni sombra de eso y eso me hace sentir afortunado, si

yo llego a los sesenta o setenta años, frente a un grupo o en el escenario y me siento feliz, pues, qué buena fortuna.

Anexo 4. Entrevista: En busca de mis escenarios. Testimonios de actores con conocimiento de la técnica clown.

Raymundo González

Actor y productor Licenciado en Artes Teatrales

R: ¿Cuál es tu definición de *clown*?

RG: El *clown* es una técnica actoral que me permite entrar en contacto con el público y entablar una comunicación sincera y algo así como de corazón a corazón.

R: ¿De qué manera considera que la técnica *clown* puede beneficiar el desarrollo escénico del actor en formación?

RG: Recuerdo que en la escuela pasaba mucho que, la gente no se quería ver fea en escena y todo el tiempo quiera verse muy bien no en el sentido de solo lo que vemos, lo visual, si no del mostrar cosas como la oscuridad que todos llevamos dentro; no querían mostrar ese tipo de sentimientos negativos. La técnica *clown*, te facilita porque empieza a hacer tu mente más flexible, te empieza a ti como actor a permitirte cosas, a jugar. De entrada, están estos miedos, el miedo al ridículo, al quedar mal ante los demás, aún más en un escenario que es gigantesco y todo el mundo se da cuenta de lo que está sucediendo ahí. Entonces, el permitirte ser vulnerable, permitirte ser tonto y permitirte empezar a dejar tu ego a un lado, yo creo que es muy importante para después abordar otros tipos de personajes porque empiezas a disfrutar sin pensar en las tonterías que te están sucediendo. Ya tu chip está en otra parte, ya estás jugando y entonces ya te estás permitiendo hacer cosas. Aparte, tenemos que tener muy en claro que el *clown* es un personaje también, entonces es muy complicado hacer todo este tipo de tonterías, todo ese tipo de



desatinos de una manera orgánica; que es la primera vez que está sucediendo y es muy complicado, muy difícil hacer todo esto.

Te permite ser vulnerable. Tú no vas por la vida tropezándote con las sillas o cometiendo todo ese tipo de cosas. Entonces de entrada, ser *clown* es un personaje. Te comento, por ejemplo, de talleres que he visto, que se anuncian, así como “ven y descubre tu *clown*” o “deja salir tu *clown* interior”, y yo no entiendo a que se refieran. Ha sido tema de conversación con compañeros y es a lo que llegamos siempre. No es encontrar tu *clown* interior ni nada de eso, es simplemente permitirte jugar. Se debe tener esa facilidad para llorar; llorar porque murió la mosca que te acompañaba en tu cuarto, por decir, o también de ser muy malo porque somos matices. Los personajes y la técnica van de un lado a otro.

R: ¿Cuál es la relación del *clown* con el miedo al ridículo?

RG: Yo creo que el miedo al ridículo está muy presente en todos porque además es algo que socialmente no es aceptado. Una persona que hace el ridículo puede ser considerada de pronto como tonta. Sin embargo, a la par es algo que todo el tiempo vivimos o vemos; no falta la persona que de repente se pega, se tropieza o que se te cae algo y por levantarlo ya se te cayó otra cosa. Es algo que vemos todos los días, entonces es algo en lo que el *clown* también conecta con el público porque la gente se da cuenta de que todas las cosas que le están sucediendo al personaje también a ellos les suceden. De este modo vuelve humano el ridículo, el desacierto, lo que sucede con algún accidente o una situación inesperada y entonces el público también conecta por ahí porque se da cuenta de que es algo muy humano, muy inherente a todos, que sucede y va a seguir sucediendo de por vida pero que no lo aceptamos por ese miedo que socialmente existe de pensar que van a pensar de mí. Debes estar consiente de esto como actor para poder jugar con ello; ser consciente de que vas a asumir un rol de un personaje que, como te decía, es un personaje, no eres tú, pero tú te permites en el proceso darte chance de construirlo.

En el teatro sucede algo que en otras artes no sucede. Digamos, un pintor está pintando en su estudio, en su taller y nadie ve la obra hasta que él decide mostrarla.

Lo mismo un escultor y así varias artes que se pueden trabajar en privado y una vez que las muestras son porque ya está el resultado final, pero en el teatro es algo que se va construyendo delante de los demás; delante del director, de los compañeros etc. por tanto yo creo que tiene que haber un clima de confianza y de respeto - que eso tiene que venir de la cabeza – para poder darle confianza a los alumnos para que no se sientan vulnerados o vulnerables en escena.

Yo creo que la técnica es una buena herramienta para empezar a jugar con este miedo al ridículo y empezar a arriesgarte, porque también muchas veces como actor, y más en la escuela, le tienes miedo a cosas que se te pueden atravesar en la cabeza que piensas que pueden funcionar, pero no las dices o nos las haces por ese miedo al ridículo y ya desde ahí tú mismo te estas sabotando. Son cosas que estas sintiendo o estas percibiendo y es por algo que se están haciendo presentes y hay que externarlas justamente a partir del ambiente de confianza que genere el director, en este caso. Y luego el respeto que debe haber entre los compañeros para empezar a abrirse a jugar con todo esto.

R: ¿Qué herramientas creativas, profesionales, emocionales, le ha brindado la técnica *clown*?

RG: Me ha ayudado a reafirmar todo lo que venía trabajando en la escuela. De pronto pueden decir que no tiene nada que ver, pero si tiene mucho que ver. En el *clown* lo que está sucediendo es que estás subiendo y bajando emocionalmente; es un ejercicio que el *clown* va desarrollando a lo largo de los años y del tiempo. Con los montajes me lo he permitido, cuando he regresado a un montaje realista me doy cuenta de que emocionalmente me ha ayudado mucho porque me permite entrar de una manera más vivida a lo que está pidiendo la escena, la situación. Como te decía, el *clown* es un ir y venir constante de emociones que ya cuando he participado en alguna obra donde la situación te va llevando, siento hasta que es más fácil el poder entrar. Considero que empezó a romper muchos tabúes escénicos.

R: A partir de tu experiencia, ¿consideras que el actor en formación debe conocer la técnica *clown*?

RG: Sí, definitivamente. Yo creo que todo actor en formación debería llevar *clown*, así como máscara y títere, porque eso hace que tu conciencia se abra de verdad y sobre todo a estar consciente de lo que está sucediendo en ti, lo que te abre a más cosas. Definitivamente te hace consciente de los compañeros, de la gente que te está rodeando, de la situación, de lo que estas sintiendo, es decir, son muchas cosas las que están sucediendo a la par. De ahí, que en los montajes cuando empezábamos a trabajar la técnica nuestros cerebros hacían corto circuito porque eran cosas a las que no estábamos acostumbrados; era respetar todo lo anterior, nos habían enseñado todo, pero ahora esto fue super valioso. Fue muy importante para que el montaje tuviera un buen desarrollo.

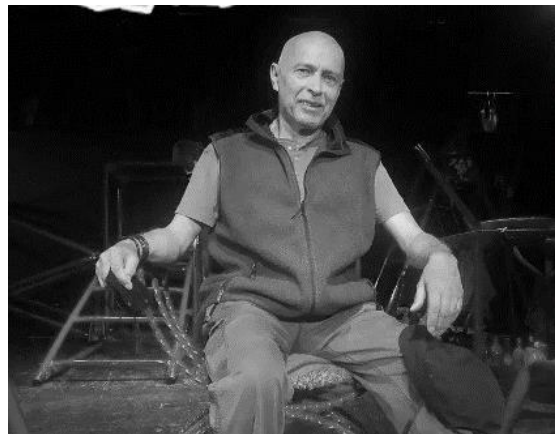
Anexo 5. Entrevista: Técnica Clown como apoyo para la formación del actor (Universo pre expresivo)

Jesús Angulo

Actor, director y docente.

R: ¿Qué es el pre expresivo?

JA: Bueno, vamos a pre expresivo: pre expresarse, pre comunicar es poner el cuerpo en disposición para la escena. Así sería como muy sintéticamente; se explora sobre todo la proyección de la presencia del ejecutante en escena para que se disponga a manejar su energía y



de ahí ir canalizada a todos los aspectos en que la energía tiene que aparecer para darle una dimensión más amplia a la presencia; se referiría entonces, en principio a eso. ¿Qué es eso de la energía?, de qué manera es indispensable determinar que la energía extra cotidiana es la que se usa para estar en función pública y entrenarse en ese sentido, hacerse consciente, ejercitarla y esperar el curso de ficción en

primera persona que sería asumir una situación tal como soy yo en la vida ordinaria. Entonces eso sería pre expresivo.

En cuanto a la técnica *clown*, pareciera que es como muy simple, una cosa pequeña que se agrega. Sin embargo, es todo un código, todo un lenguaje. Delicado, me parece a mí. Sobre todo, por ejemplo, para manejar la triangulación en el *clown*, necesitas tener ya un entrenamiento, porque si te pones a ver al público y se te va la onda, se acabó todo. Y regresas a la ficción y la continúas. ¿Cuál es la función del referente del público para triangular? Ya es un concepto como más amplio y que pide ya un manejo técnico del ejecutante. Me parece.

R: ¿Puede ocuparse al pre expresivo como un método o una forma de desinhibición, precisamente para que el actor en proceso genere tanto la confianza, así como las herramientas para que lleve a un mejor trabajo escénico, al actor?

JA: Aquí hay algo que es fundamental. Todo esto de pre expresivo está enfocado obviamente a la primera persona, es decir, a ubicar cuál es mi técnica corporal cotidiana, o sea, la que uso en la vida privada y cuál es la que necesito conocer y manejar para estar en función pública. Por decir entonces, saber los aspectos que yo considero como fundamentales en cuanto a esto de las técnicas extra cotidianas:

El manejo de la energía extra cotidiana, que es una cantidad de energía que supera en dos o tres porciones más a la cotidiana, porque el verse como presencia ante los ojos, los oídos y la sensibilidad de un espectador pide que el ser material del ejecutante, ya de por sí ofrezca interés de estarlo viendo frente a ti, aunque no haga nada y no te comunique nada. Pero su sola presencia debe indicar que está pensando algo con mucha claridad y que está haciendo uso de esa dirección que necesita para incrementar la energía y saber que su presencia está siendo percibida, no solo que sea notada, que sea impactante. Incluso yo podría decir, ¿por qué? Pues porque tengo que capturar la atención del que está viendo.

Luego, las direcciones del cuerpo; lo que hemos hablado de los cuadros o cualquier cuadro pictórico que se respeta, maneja las direcciones de las partes que comunican del cuerpo: cuello, cabeza, brazos, hombros, caderas, piernas. Y

entonces, entre más interesante es la figura que vemos ante nosotros, el interés se sostiene. No es lo mismo ver un árbol, así que lo ves una o dos veces y ya fue todo, a en cambio sí ves el de atrás con sus flores y sus ramas y sus tejidos. Ahí, ahí te detienes a ver muchos más aspectos. Entonces, de por sí sola, la presencia del ejecutante debe ser un factor determinante. Yo debo ser consciente de que necesito aplicar esa energía en dimensiones y en gradiente muchísimo mayor y además en dirección en ciertos factores que ayudan ya después a construir un discurso escénico, porque la técnica *clown* ya está construyendo comunicación. Por eso es vital, es determinante. Yo necesito saber eso.

Luego, ya como quieras y lo que quieras de entrenamiento para establecer, digamos un discurso que comunique de cierta manera - como sería la técnica *clown* - ciertos aspectos; como lo sería también el realismo, el neoclásico o el que quieras. Porque algunos dicen que el teatro *clown* no es tal ¿verdad? Pues allá ellos.

R: ¿Cree que sea necesario el pre expresivo, o bien, entender el pre expresivo, antes de enfrentar al alumno con un estilo?

JA: Claro, con qué te enfrentas. O sea, con qué recursos cuento para dialogar en el estilo que tú me digas. Realismo, neoclásico, *clown*... del que se te ocurriera, el nombre que se te ocurra. Si voy a estar frente a espectadores, primero necesito saber qué herramienta es la que tengo a disposición y entonces tengo que descubrir e informarme. Y por eso son estas técnicas. Todo el teatro Kabuki y toda la danza Kathakali, por ejemplo, eso es gasto puro de energía inusitada e increíble para sostener códigos que son de esa naturaleza: la constante que encuentra Savarese en su libro al actor, es ese: cuáles son los elementos comunes de ese tipo de expresiones artísticas, y encuentra de inmediato la energía extra cotidiana. Así que no solo es necesario el pre expresivo, es indispensable. Eso es lo que yo creo. ¿Qué es lo que hacemos casi siempre en los cursos? dar una embarrada nada más de información, porque hay que entrenarse. Entonces se requiere regresar a curso de pre expresivo y a cursos de primera persona para saber lo que estamos comentando todo el tiempo: que la primera persona siempre está en escena y la tercera aparece

porque la voluntad de la primera persona dice “voy a jugar a hacer otro”. Así que es indispensable saber quién es el que está jugando y con qué.

R: Acercándonos un poco más al *clown*, ¿cómo fue su experiencia con este?

JA: Es una belleza. Es una belleza porque desde mi punto de vista, en estos tiempos que corren – más ahora después de la pandemia –, todas las comunicaciones y todo intento de discurso de comunicación, que es lo que hacemos nosotros, debería ser sintético y expresivo. Interesante. Lo que me vas a mostrar debe interesarme como contenido. Primero. Esto porque te diriges a mí como parte de un grupo social, eso es primero. Ya luego háblame de eso, pero de manera interesante que me entretenga. Y esto de entretenerse se ha tomado como desde el jugueteo de “ah, se pasa el tiempo muy rico ahí...” pues NO. Entretenerme, lo que tratábamos de definir siempre en clase, la diferencia entre lo simple y lo complejo pues es lo interesante que es el segundo y la falta de interés que tiene el primero, o sea, lo simple tiene uno o dos aspectos. Lo leí en dos segundos y se acabó el interés; lo complejo, lo interesante, es lo que está cargado de elementos en cantidad, en variedad de géneros, de elementos y esa unidad que los mantiene funcionando para decir cosas. Y ahí está la diferencia. Entonces, como actor o como ejecutante, tengo que ocuparme yo de que mi discurso, de lo que le llaman a la dramaturgia actoral, resulte interesante para el espectador, porque si no se va a aburrir. El texto literario es uno de los elementos que entran como parte del fenómeno escénico, pero el discurso escénico es de una naturaleza particularísima, no es un criado del texto, es un contemplar la forma más eficaz de comunicarse con un espectador contemporáneo.

Yo diría que el *clown*, entendido desde la inteligencia más clara, porque lo he visto y escuchado: “se trata de divertir al público haciendo chacoteo, chacoteando”. Y no tiene nada que ver con eso. Entonces, en la experiencia que yo he tenido con Jesús Díaz, pues es eso, lo que se llamaba antes en farsa. Subes a tonos de un modo, y bajas a tonos intensos, y subes otra vez a muy ligeros, y a muy brillantes, y bajas otra vez. Y este rompimiento de la pared para entrar en relación directa con el espectador. No medios comentarios. ¿Tú qué opinas? A veces hasta increpando

directamente al espectador. O sea, entra a jugar como parte indispensable del discurso. Y eso tiene su chiste, pero muy chistoso, muy elaborado. No está tan fácil. Por eso digo, para hacer ya teatro *clown*, me parece a mí, uno necesita tener cierto ejercicio para saber cuándo estoy en mi ficción, cuándo la rompo y entro, y todavía estoy en ficción o brutalmente aterrizo en primeras personas.

Entonces es un instrumento de comunicación muy eficaz y directo y ahí inmediatamente percibes si entras en relación con el espectador o te faltan recursos, o no tienes nada que decir y solo estás haciéndote el gracioso, que creen que el *clown* es eso, porque viene de payaso el *clown*. Sí, pero revisen los *clowns* que son los maestros de esto y verán. Es una verdad de una intensidad que, por ligereza se descarta. Dicen “se trata de divertir a la gente, no de aburrirla...” Pues no. Se trata de ofrecerle interés a la gente que le interese por el contenido y por la forma en que se lo presentas. Y eso, aunque no tuviera tanta risa o no tuviera risa alguna, debería resultar suficiente para captar la atención del espectador, sostenerla y desarrollarla.

R: Teniendo esto, ¿usted cómo definiría el *clown*?

JA: No, yo no soy especialista de eso. Yo fui, afortunadamente, partícipe de ese fenómeno y con uno de los *clowns* en México más serios. Yo lo di en los términos de quien no sabe nada o que no se dedica a eso.

Entonces yo lo que diría es eso. Es un modo de construir discursos que están contemplando la eficacia de la participación directa del espectador. Y, en términos muy generales, apela al sentido del humor. Ahí sí coincidiría. Apela al sentido del humor. Pero el humor inteligente; no el pastelazo, no el gag barato, no el remedo burdo para que el espectador se ría como en las películas, en las telenovelas o los programas, que hay que hacer reír a como dé lugar porque de otra forma baja el rating.

Aquí se habla de cosas que importan con un humor muchas veces negro que ya quiere decir que hasta apelando a tu inteligencia. Me río, ¿pero de qué me estoy riendo? Si esto está más fuerte de lo que aparentemente se lee. Hay una agilidad mental del que ejecuta para entrar en este juego que, aquí en lo académico es el

“ya me desconcentré”. Qué operación hace, por ejemplo, en este caso el *clown*, está en ficción y su cabeza está de lleno, luego rompe, y está con el espectador, y luego rompe y regresa a ficción. Son operaciones mentales muy limpias, muy precisas. Entonces, para poder disfrutar de ese ejercicio ya necesitas un cierto entrenamiento y saber cuál es la razón para hacer las cosas. Yo diría que es eso, pero yo hasta ahí no sé más.

R: Dentro de lo que dice de las operaciones mentales, yo lo veía mucho como esta habilidad de improvisar. No sé qué opine sobre qué tanto se necesita, no tanto de que el alumno lo sepa, sino que lo empiece a dominar. Yo considero pertinente que haya muchos ejercicios donde se empiece a trabajar esta destreza de generar esas operaciones mentales o esta habilidad de improvisar no sólo en cuestión del *clown*, sino en la labor actoral. ¿Qué opina al respecto?

JA: En la formación académica se pondera mucho y se habla mucho de la improvisación como un gran recurso. Pero yo siempre he dicho que todo eso se trae y vienes a la escuela, a la academia, a desarrollarlo. Si no lo traes ni en Inglaterra, ni en Francia, ni en ningún lado te lo van a sacar porque no lo traes. Entonces, en la formación académica, improvisar es parte de un estar aquí y ahora, verdaderamente en escena. Si estoy ahí y no estoy repitiendo textos y trazo, voy a improvisar sin ningún problema; porque se nos fue un pie, porque nos brincamos una secuencia, por lo que quieras. Pero como estoy en el universo ficticio, asumiéndolo orgánicamente, encuentro y también ya está ahí, porque eso lo hacemos todo el tiempo acá en la vida. Lo que platicamos en clase, ¿ya este discurso lo elaboré mucho antes de que me preguntaras estas cosas?, no es cierto, ¿entonces, de dónde lo saco? Pues de eso que está ya ahí y de la experiencia, de que estoy aquí y ahora hablando de esto, de ahí va saliendo. Si tienes algo que decir, pues entonces lo dices con el formato de recursos que manejas. Entonces en el *clown*, por supuesto, se usa la triangulación como elemento básico o muy necesario digamos, no todo el tiempo porque referirse al público todo el tiempo cualquier asunto escénico lo hace, sino para que está en ese escenario; todos están pensando que son vistos, oídos y sentidos, que es lo que yo digo que hace falta.

Si está eso, el sentimiento, el pensamiento, la acción, y se corresponden entonces el impacto en el espectador es fuerte, es orgánicamente fuerte porque la resolución lo es también. Entonces, en el *clown* el ejercicio de improvisar, pues es evidente, porque el espectador no sabes qué te va a decir y si estás ahí, si sabes qué quieres decir, si sabes que estás jugando y qué acordamos comunicar, sobre esa línea te vas. No tiene gran problema, no es como una habilidad extra, me parece a mí. Es más bien que habría que ejercitarse en el estar aquí y ahora y ya tus todas tus capacidades, tu experiencia y tu información, por supuesto, te hará hacer lo que necesitas hacer en ese momento, en esa circunstancia en particular. Así es como yo veo.

R: Pienso importante y necesario regresar a estas clases o regresar al universo pre expresivo, retomando algo del *clown*. A partir de este juego expresivo de improvisación un objetivo es generar por parte del alumno un trabajo constante que comprenda el saber ejercitarse, así como asimilar la búsqueda de un bagaje propio, es decir, que el alumno aspire mantenerse informado y que siga construyéndose.

¿Cuál es su opinión?

JA: Yo creo que la clave es que cada uno de nosotros verdaderamente esté aquí y ahora, cuando está en un lugar, en una circunstancia, porque de otra manera, si no eres tú y es una imagen tuya, nunca vas a saber.

He hablado también en los cursos de un estudio que hicieron unas compañeras de titulación, sobre las neuronas espejo. Me preguntaste cómo se puede entrenar eso, yo les hice esa pregunta tramposa a ellas también, sobre cómo funcionan las neuronas espejo. Y entonces, ya leyendo su trabajo, apenas en unas pocas líneas dice que para que las neuronas espejo operen, primero es un asunto fisiológico, ya están ahí; si estoy aquí y ahora en la percepción total de lo que ocurre, ellas trabajan y entonces cuando yo apele, como en el caso nuestro, de evocar la memoria emotiva, los hechos pasados o lo que fuera, las neuronas trabajan otra vez y me ponen en actitud de recrear eso que viví como si estuviera pasando en este momento. Y entonces es una facultad o una capacidad que tenemos todos.

Yo decía bueno, ya me explicaron lo que son las neuronas espejo ¿y cómo le hago ahora? Pues ya sé de dónde viene esto que se llama capacidad de recrear, porque no estoy percibiendo de primera mano, se supone que ya lo viví, pero ahora estoy tomándolo del pasado, de una memoria pasada y, sin embargo, se presenta y altera las funciones orgánicas de mi ser en este momento, una maravilla. Y no solo eso, sino que también es capaz de expresarlas, aunque no hayan sido mías. ¿Y esas operaciones cómo sé que se efectúan? No sé, dicen que están no sé en qué parte, dónde estuvieran, ahí sí ya no hay manera. Pero, ¿Cuál es la única forma? Explorarlo, ir al encuentro de eso y por eso yo diría, un entrenamiento que nos haga recuperar que importa mucho estar aquí y ahora cuando haces cualquier cosa, lo que sea. Y entonces verdaderamente estoy aquí, no dando la imagen de inteligente, o de simpático, o de distraído, o de genio, o de lo que quieras, que es lo que hacemos todo el tiempo. No intercambiamos lo verdadero que somos, ya intercambiamos versiones y entonces ahí va a estar muy difícil si yo no llego a ese acercamiento permanente conmigo mismo y ¿por qué razones no lo hago? Porque estamos condicionados socialmente y amaestrados para ni siquiera interesarnos en esa materia. Eso es lo que nos va a costar mucho trabajo, me parece. Por lo tanto, un entrenamiento debería ir por ese lado, así de sencillo.

Si estás aquí, date cuenta de lo que está pasando. Y luego dicen, “observación sin observador”, ¿cómo? Si el que observar, soy yo. Entonces el problema es que cuando yo observo hay pre elaboración, hay prejuicio. Hablamos de la máscara neutra, por ejemplo. Cómo puedo acceder a un estado de esa limpieza sin memoria presente y verdaderamente estar aquí y ahora. Necesito primero ya en una sociedad, como esta tan condicionada, pensar que eso es posible. Por eso empecé con la frasecita: observación sin observador, y la lógica te dice que eso no se puede. No es verdad eso, la observación es una abstracción o es alguien que observa.

Sin propósito determinado, sin espíritu de provecho, en silencio, sin comentario, sin condenar, sin justificar. Y entonces, lo primero que se te viene a la mente es para qué, ¿entonces para qué lo hago? Pues simplemente es así. Nuestra mente entrenada de otra manera, rechaza esas posibilidades al pensar que eso no tiene

lógica. ¿Cómo va a tener un efecto sin la causa? Pero, entonces cómo haríamos para pedirnos a nosotros mismos estar aquí y ahora permanentemente. Por eso así si creo, uno tiene que informar esas cosas, pero también es una decisión del que quiere ver si eso funciona. Y te la juegas, no tienes que ir a escuelas, ni a cursos, ni a nada. Es como estamos ahorita aquí todo el tiempo, pueden decir que eso es imposible, en la medida de que cada quien diga que es posible o no, porque es tu asunto, es tu responsabilidad. Si quieres tenerla.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Becerra, Eugenio (2013) (Tesis) *El teatro desde la visión del clown*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Blancas, F; González, R. (2017) (Tesis) *Creación de personaje en la técnica clown de la puesta en escena "Los merolicos"*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Caballero, Jorge (2020) *Los dramas del clown. Un acercamiento teórico a la dramaturgia del clown*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ceballos, Edgar (1999) *El libro de oro de los payasos. Los más famosos y divertidos sketches de circo*, México: Escenología.
- Chaves, Artús (2003) (Tesina) *Propuesta de actividades para realizar un taller de aprendizaje de la técnica clown*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Christiansen, Andrea (2010) *La poética del payaso su universo interior*, México: Ediciones La llave de papel.
- Díaz, Jesús (2019) *Corazón de Payaso. (Sin olvidar mente y cuerpo)*, Ciudad de México: Play libros.
- Domínguez, José Luis (1994) *Las improvisaciones como recurso en la formación actoral*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Echeverry, Julián (2015) (Tesis) *El maquillaje como una herramienta fundamental para la caracterización externa del personaje*, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Espinosa, Nohemí (2020) *Mujeres en la historia del clown: Payasas*, Ciudad de México, Centro Nacional de las Artes.
- Fo, Darío (2012) *Manual mínimo del actor*, México: Ediciones el Milagro. Gené,
- Hernán (2016) *El arte de ser payaso*, Ciudad de México: Paso de Gato.
- Gené, Hernán (2016) *La dramaturgia del clown*, Ciudad de México: Paso de Gato.
- Jara, Jesús (2000) *El clown, un navegante de las emociones*, Sevilla: Colección Temas de Educación Artística.
- Lecoq, Jacques (1997) *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*, España: Alba Editorial.
- Morales, Tonatiuh (2009) *El arte del clown y del payaso*, México: Escenología. Moreira, Cristina (2008) *Las múltiples caras del actor*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Moreira, Cristina (2016) *Técnicas de clown: una propuesta emancipadora*, Buenos Aires: colección estudios teatrales.
- Pavis, Patrice (1998) *Diccionario del teatro*, España: Paidós.
- Sotres, Cecilia (2016) *Introducción al cabaret (con albur)*, Ciudad de México: Pasode Gato.
- Welasco, Juliana (2017) (Tesis) *El maquillaje escénico en las poéticas contemporáneas: aspectos presentes en Drag Queen y Clown*, Veracruz: Universidad Veracruzana.

HEMEROGRAFÍA

- Diz, Carlos (2011), “Los caminos del clown resistencia en movimiento. Juego, carnaval y frontera” en *Athenea Digital*, vol. 11, N° 2, p.p. 157-171.
- Gené, Hernán “El clown, lo cómico y el más allá”. *Revista Conjunto Casas de las Américas*, Cuba. N° 189. p.p. 20-29.
- Heredia, Felipe (2009), “La ciudad y el circo” disponible en repositorio digital, p.p. 66 – 75.
- Pérez, Ricardo (2003), “Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato” en *Alteridades*, p.p. 57 – 66.
- Malamud, Héctor (2012), “El cuerpo cómico” en *Cuadernos Picadero*, N° 23, p.p. 10-57.
- Merlín, Socorro (2012), “De payasos, locos, mimos y saltimbanquis” en *Fronteras circenses. Antecedentes, desarrollo y arte del circo*. México: INBA, p.p. 15-33.
- Moreira, Cristina (2004), “El cuerpo y el clown: ¿Qué estás haciendo en París?” en *Cuadernos de Picadero*, N°3, p.p. 4.9

DIGITALES

- La Vida, VTLEPTP (4 de agosto de 2010). El Timing en una rutina humorística. Teatro Y Buen Humor. <https://teatrodehumor.wordpress.com/2008/08/26/el-timing-en-una-rutinahumoristica/>