



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES
OBRA ARTÍSTICA



CREACIÓN DE PERSONAJE EN LA TÉCNICA CLOWN DE LA
PUESTA EN ESCENA "LOS MEROLICOS"

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADOS EN ARTES TEATRALES

PRESENTAN:

FABIOLA BLANCAS RODRIGUEZ

RAYMUNDO GONZÁLEZ GÓMEZ

ASESOR:

L.A. FRANCISCO JULIÁN SILVA YÁÑEZ

TOLUCA, MÉXICO 2017

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	6
Apartado I	
Teatro clown.	
1.1 Antecedentes.	7
1.2 Origen.	11
1.3 Historia.	17
Apartado II	
Clasificación y modalidades.	
2.1 ¿Qué es el clown?	19
2.2 Personajes del clown.	23
2.3 El clown contemporáneo.	27
Apartado III	
Creación de personaje en el teatro clown.	30
Apartado IV	
Darío Fo	
4.1 Darío Fo y la importancia de su texto.	34
Bibliografía V	36
Anexos VI	
6.1 Entrevistas	37
6.2 Texto “Los Merolicos”	65
6.3 Bitácora general del proyecto “Los merolicos”	78

6.4 De la dramaturgia para “Los merolicos”	85
6.5 Motivaciones personales.	88
6.6 Creación personal de los personajes.	94

Introducción

Cuando alguien ríe, nos abre su corazón. Si no abres tu corazón, es imposible tener sentido del humor. Cuando reímos todo es claro; es el lenguaje más poderoso: nos conecta a unos con otros directamente.

Tulku Lama Lobsang.

En nuestra opinión, el teatro clown es una de las formas más apasionantes del trabajo escénico, por lo que en estas páginas intentaremos mostrar la importancia de su lugar en la historia, conocer la naturaleza de su técnica y realizar una apreciación adecuada del esfuerzo que se requiere para llevarlo a un escenario. Hacemos pues un recorrido desde los orígenes del clown para descubrir sus primeras manifestaciones, su evolución y los diversos formatos tal y como se viven actualmente.

Esta revisión no tiene la intención de ser rigurosamente histórica, es solo una versión anecdótica y referencial para llegar a presentar a los personajes clásicos del teatro clown, porque este arte lleva implícita una gran variedad de acciones, habilidades y saberes que lo definen.

Nuestro propósito se orienta a dar sustento al montaje “Los Merolicos”, basada en el “Misterio Bufo” de Darío Fo, “El Ángel de Miahuatlán” de Darwin Enaudí, y diversos testimonios, que pretendemos realizar bajo la técnica clown, y hacer uso de todas las herramientas posibles que ofrece para el concepto de dirección escénica y el trabajo actoral correspondiente.

Con este proyecto teatral deseamos cumplir con los requerimientos de titulación que se contemplan en la modalidad de obra artística.

Apartado I

Teatro clown.

1.1 Antecedentes.

Desde tiempos remotos, el ser humano ha mostrado la necesidad de comunicarse con sus semejantes, de decir lo que siente, lo que vive y lo que le mueve en su interior. El origen primario de esta necesidad vital se puede remontar a la manifestación de los primeros sonidos, las rudimentarias percusiones con piedras y objetos que se transformaron en ritmo. Esos primeros golpeteos, probablemente fueron para expresar o celebrar algo y al surgir las percusiones corporales convirtieron de hecho, al cuerpo humano en el primer instrumento de este tipo llegando después a los estados primarios de aparatos musicales.

Al evolucionar el ser humano también se desarrollaron las características de su propia cultura y así se crearon la música, la danza y el canto, como fundamento de las más profundas expresiones del ser humano.

Así surgen en la antigua Grecia Clásica los festejos dionisiacos, organizando en un lenguaje escénico las primeras expresiones básicas del hombre como son la risa, el llanto, el temor, el dolor, etc.

Y es aquí, en la Grecia clásica, donde surge el teatro, primero como una forma de expresión, ofrecida con un sentido meramente religioso a los dioses y a las fuerzas de la naturaleza. Tiempo después aparece de modo formal en un escenario el género dramático: la tragedia y la comedia. Es decir, la dramaturgia literaria cobra vida en un espacio creado especialmente para su representación. La sátira, derivada de la comedia, se hace presente y empieza a apartarse del sentido religioso. La función de la máscara utilizada en las primeras manifestaciones empieza a perder su sentido ritual para convertirse en un elemento eminentemente teatral, que ofrece una mayor libertad de expresión.

Con todo esto nace también la risa como una forma directa y franca de llevar al público por caminos más libres y espontáneos.

Un elemento básico y característico de la dramaturgia griega era el coro, integrado generalmente por hombres que vestían máscaras, largas túnicas y con frecuencia, ropas femeninas, quienes cantaban y se movían rítmicamente.

Así pues, la máscara es otro elemento aportado al teatro por la cultura griega, y su uso fue frecuente pues vino a resolver muchas dificultades para un actor que representaba varios papeles; además de que su estructura, muchas veces en forma de casco, con los rasgos faciales exagerados y de colores brillantes, permitía al actor ser visto a gran distancia. En la tragedia, se cuidaba que la máscara fuera más serena y menos grotesca.



Fig. 1.0 Máscaras de Teatro Griego [1]

Los griegos siempre veneraron a los actores como servidores de Dionisios y tenían un lugar importante en la sociedad; en cambio los romanos llegaron a considerarlos como vagabundos y bribones.

En el teatro griego era frecuente que las tragedias tomaran como tema leyendas heroicas, utilizando a los dioses como personajes principales. En las comedias satíricas se criticaba de manera humorística las historias y leyendas tradicionales para lo que se recurría a mímicas grotescas y hasta obscenas interpretadas por un coro de sátiros. Otro tipo de comedias se basaba en temas de la vida cotidiana y eran representadas de modo bufo, es decir grotesco. Todas estas escenificaciones se apoyaban en el uso de máscaras y coros que participaban en los entreactos y dentro de las obras mismas. La mayoría de los textos eran escritos en verso.

El Imperio Romano, hereda del teatro clásico griego los festivales dramáticos llamados *ludí*. En un principio estuvieron dedicados al deporte y a algunas diversiones que incluían el boxeo y la danza.

Así el teatro romano tuvo al principio gran significado cívico y religioso, pero pronto lo perdió y se convirtió en una verdadera empresa que llevaba las representaciones a las multitudes bajo un proceso formal de producción que incluía contratar a actores que eran, en algunos casos, esclavos libertos y extranjeros, siempre con el propósito de llegar al público y obtener éxito. También incluía comprar o pagar por una obra, costear los trajes y la utilería necesaria y, si lograba el éxito popular, recibía dinero y hasta se le premiaba con hojas de palma o una corona de oro o plata. En esta época se diversificaron las representaciones teatrales populares apoyadas con pantomima, música y danza, con vestuarios y escenarios de gran producción.

El circo romano constituía un verdadero espectáculo para el pueblo, que incluía las luchas del hombre contra la bestia, los gladiadores y las carreras de cuadrigas de caballos, de donde se basaron algunas atracciones que se pueden considerar como los mejores antecedentes de los actuales espectáculos populares como el circo, el teatro de calle abierto al público y representado al aire libre, sin un escenario de apoyo; todos estos espectáculos estaban integrados en un desfile con fanfarrias de percusiones e instrumentos de viento interpretadas por un grupo

de actores-comediantes que llevaban máscaras y cuyo único propósito era hacer reír al público con diversas acrobacias y movimientos de equilibrio, fallidos o ridículos.

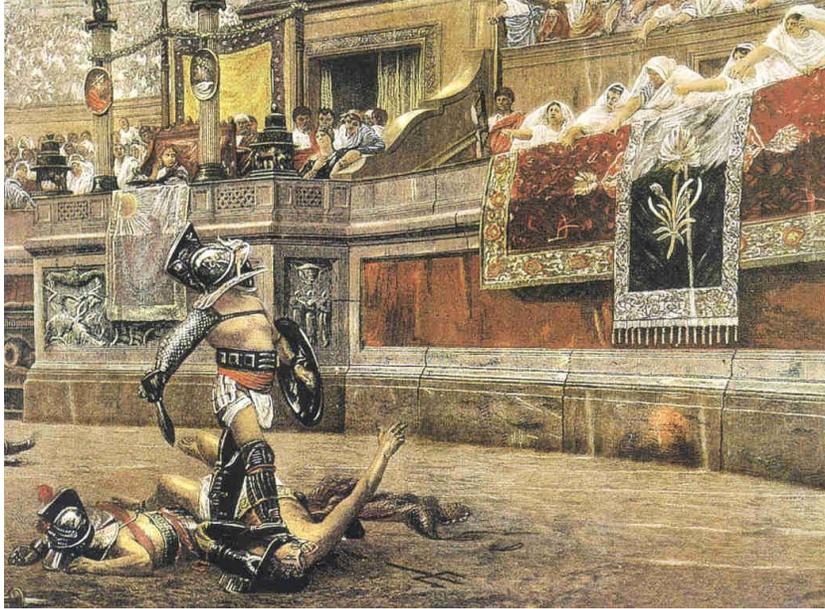


Fig. 1.1 Circo romano [2]

A la caída del Imperio Romano y con el paso de los siglos, se inicia lo que históricamente se conoce como la Edad Media, y aunque se ha considerado como una época oscura y decadente, en realidad fue una etapa de cambios y construcción.

Esta época es un espacio de tiempo que propició la sustentación de una sociedad en crecimiento, que vino del mundo clásico antiguo y pasó por el mundo bárbaro hasta llegar al cristianismo. En general fue una época de mezcla de culturas que favorecieron nuevas formas de expresión social y dio cauce a las ideas renacentistas.

La vida medieval no transcurrió tranquila, al contrario, se desarrolló entre grandes cambios sociales, culturales y económicos en donde la nobleza impuso su yugo al pueblo y propició la fundación de pequeños pueblos y de grandes ciudades en toda Europa, así como el establecimiento del clero y el pueblo como

dos estratos sociales totalmente opuestos. Es aquí donde la iglesia se desarrolló fomentando las artes plásticas, la música, el canto y la literatura.

Pero fue en el pueblo que, contrario a lo que imponían las fiestas religiosas, surge el carnaval, actividad muy importante en la sociedad de esa época y que convirtió dichos actos en festividades populares como una forma de liberarse, a través de los actos y ritos cómicos, y donde la risa era el elemento principal.

Durante las fiestas de carnaval los individuos se transformaban dando un cambio radical a su vida cotidiana al disfrazarse y enmascararse celebrando con bebidas embriagantes para dar rienda suelta al festejo y volver después a su vida llena de carencias y miseria.

La vida medieval en la Europa central fue el mejor espacio para que la comedia y la sátira sentaran sus bases en el desarrollo de lo cómico a través del lenguaje popular, en donde el desahogo, las ofensas y las críticas directas se convirtieron en el elemento principal de esta especie de juego carnavalesco que refleja la vida real y donde el pueblo puede vivir y expresar con libertad sus sentimientos más profundos.

1.2 Origen

Al paso del tiempo y bajo este contexto de la cultura medieval, que dura de cuatro a cinco siglos aproximadamente, van a aparecer en diversos lugares, momentos y épocas muchos personajes que formaron parte importante en las celebraciones del carnaval popular: los trovadores, los juglares, los bufones, los saltimbanquis, los clowns, los mimos, el loco del rey, los músicos y los bailarines.

Y así, a lo largo de los años, todos los personajes anteriormente mencionados fueron cambiando y perfeccionando tanto al interior como fuera de los carnavales, hasta definir con claridad los elementos que les identificaban, y aunque todos vienen de un mismo origen, cada uno siguió su propio camino, y lo que empezó

como un juego y una diversión se convirtió en el principio de una serie de disciplinas artísticas que innovaron el trabajo escénico hasta llegar a ser un trabajo artístico de calidad profesional.

Características que identifican a cada uno:

Los juglares: Declamaban textos populares y daban a conocer las noticias más relevantes de su momento, lo que los convierte en los principales comunicadores de su tiempo. Algunas veces usaban máscara y vestían ropa de calidad semejante a la de los nobles.



Fig. 1.2 Los Juglares [3]

Los trovadores: Van a valerse principalmente de la música y el canto y así comparten diversos poemas con carácter inteligente y cómico. También llegaban a usar máscaras y su vestuario era muy colorido y elegante.



Fig. 1.3 Trovadores [4]

Los bufones: Representan la realidad de la pobreza y la miseria de los siervos medievales, su expresión se basa principalmente en referencias a los bajos instintos del hombre y a los vicios del pueblo. La sátira y la ironía es su principal elemento cómico. Su apariencia es totalmente desaliñada y sucia. Visten ropas viejas y desgastadas.



Fig. 1.4 Bufón [5]

Los mimos: Van a abandonar la palabra en sus personajes solo utilizan los gestos y el lenguaje corporal, la sátira es su principal elemento de expresión.



Fig. 1.5 Los mimos [6]

El loco del rey: Este personaje casi siempre era representado por alguna persona con discapacidad, pues se consideraba que cualquier discapacidad física era producto de la influencia del demonio. Los señores feudales lo adoptaban con la idea de que, de esta manera, quedaban bien con el demonio. Estos personajes desarrollaban fundamentalmente el humor negro, la ironía y la sátira para llegar a lo cómico, llegaron a tener gran influencia política en la sociedad de su época.



Fig. 1.6 El loco del Rey [7]

Los saltimbanquis: Se considera que eran artistas herederos del circo romano y de los pueblos bárbaros de Europa; eran artistas errantes y sus especialidades

artísticas eran la acrobacia en piso y con aparatos, los malabares, la doma de animales y el manejo de objetos con fuego, así como el faquirismo y las contorsiones. La comedia era su principal elemento cómico.



Fig. 1.7 Los saltimbanquis [8]

Los músicos y bailarines: Casi siempre eran grupos de individuos itinerantes que se unían principalmente a los saltimbanquis para ofrecer sus espectáculos durante las fiestas populares. Se caracterizaban por su vestuario exótico de gran colorido y sensualidad.



Fig. 1.8 Los músicos y bailarines [9]

El clown: Se considera que nació cuando algún ciervo quiso criticar y hacer parodia de algún personaje de la nobleza, copiando sus gestos y su forma de

expresarse además de su vestimenta. Durante siglos se desarrolló entre la nobleza y algunos hasta heredaban su personaje dentro de la sociedad y se desenvolvían en los carnavales. Este personaje fue evolucionando y se vio en la necesidad de prepararse por lo que aprendió diversas artes como la música y la literatura, además de los malabares, las acrobacias, la danza y la actuación, lo que lo convirtió en un artista que dominaba varias disciplinas. El humor fino es el principal elemento que lo identifica y es hasta finales de la Edad Media cuando adopta el maquillaje blanco que lo caracteriza.

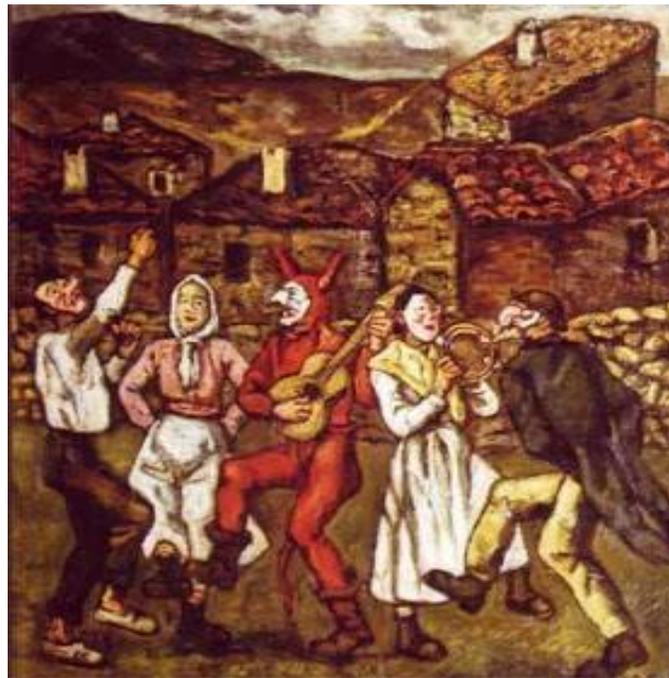


Fig. 1.9 Los clowns [10]

1.3 Historia

Como lo expresa en entrevista personal Jesús Díaz (**Clown** y director de escena, máximo exponente de clown excéntrico musical en México) para el proceso de montaje de la obra “Rutinas de sentimientos” en 2015:

Comúnmente se tiende a separar al clown del teatro o a considerarlo como una apéndice que se incluye dentro de los denominados géneros menores, aunque en realidad el clown está muy ligado al teatro, sobre todo al teatro inglés del Renacimiento. La palabra clown se comienza a usar refiriéndose a la comedia en el periodo isabelino, antes la palabra clown era un término que designaba despectivamente a los campesinos como torpes y que no sabían comportarse en la ciudad, al no saber comportarse en sociedad a la gente se le hacía muy gracioso y a eso se le llamaba clown. En el periodo isabelino los dramaturgos comenzaron a escribir roles que describen a este tipo de personas dentro de las obras y se comenzó a llamar ese rol, el rol del clown y por lo tanto a los actores que lo interpretaban, el clown.

Los clowns se van a considerar humoristas que transformaban el pensamiento, no un simple personaje tonto o excéntrico, valiéndose de un transformador proceso y agilidad de pensamiento y apoyándose en todas las artes para insertarse en el teatro de los autores de diversas épocas, entre ellos destaca su presencia en el teatro de Shakespeare.



Fig. 1.10 Los clowns [11]

- [1]https://www.google.com.mx/search?q=mascara+de+teatro+griego&espy=2&biw=1067&bih=529&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiyj-SDpZ3QAhWoiFQKHZJ1B-cQ_AUIBigB#imgrc=CKdC40dg5vXq0M%3A
- [2]https://www.google.com.mx/search?q=circo+romano+espectaculos&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiV16TSrp3QAhXs5oMKHamjDi0Q_AUICCgB&biw=1067&bih=529#imgdii=08z1yTqwNIEpNM%3A%3B08z1yTqwNIEpNM%3A%3BCyX-9VHdO9Ke3M%3A&imgrc=08z1yTqwNIEpNM%3A
- [3]https://www.google.com.mx/search?q=juglares+edad+media&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwias9S93ezPAhWJrlQKHACzCnQQ_AUIBigB#tbm=isch&q=juglares+medievales+caracteristicas&imgrc=BMR9sCefBRQbM%3A
- [4]https://www.google.com.mx/search?q=juglares+edad+media&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwias9S93ezPAhWJrlQKHACzCnQQ_AUIBigB#tbm=isch&q=trovadores+medievales&imgrc=V_08cZEHEFQiM%3A
- [5]https://www.google.com.mx/search?q=juglares+edad+media&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwias9S93ezPAhWJrlQKHACzCnQQ_AUIBigB#tbm=isch&q=bufones+medievales&imgrc=Vn9Vv48a-J91RM%3A
- [6]https://www.google.com.mx/search?q=juglares+edad+media&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwias9S93ezPAhWJrlQKHACzCnQQ_AUIBigB#tbm=isch&q=mimos+medievales&imgrc=6r7CmyaniZaGFM%3A
- [7]https://www.google.com.mx/search?q=juglares+edad+media&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwias9S93ezPAhWJrlQKHACzCnQQ_AUIBigB#tbm=isch&q=bufon+medieval+deforme&imgrc=V9GivAVGzV88dM%3A
- [8]https://www.google.com.mx/search?q=juglares+edad+media&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwias9S93ezPAhWJrlQKHACzCnQQ_AUIBigB#tbm=isch&q=malabaristas+de+la+edad+media&imgrc=J2BeB4ZRZh2YKM%3A
- [9]https://www.google.com.mx/search?q=juglares+edad+media&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwias9S93ezPAhWJrlQKHACzCnQQ_AUIBigB#tbm=isch&q=bailarines+edad+media&imgrc=fC6CfegyoTy2XM%3A
- [10]https://www.google.com.mx/search?q=juglares+edad+media&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwias9S93ezPAhWJrlQKHACzCnQQ_AUIBigB#tbm=isch&q=clown+o+payaso+edad+media&imgrc=Lgd9pD38xd6ggM%3A
- [11]https://www.google.com.mx/search?q=clowns++clasicos&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwIRhlaCvPLPAhVqxVQKHZxhAx4Q_AUIBigB#tbm=isch&q=augustos+clown&imgrc=fstGsfFP4SwpGM%3A

Apartado II

Clasificación y modalidades.

2.1 ¿Qué es el clown?

En su proceso evolutivo el trabajo del *clown* se ha identificado por su carácter multidisciplinario acorde a las expectativas de buscar la integralidad de un actor que como propósito ideal manejará diversas artes. Pero es importante considerar que el arte escénico, desde sus orígenes, ha tenido un carácter integral, pues desde sus inicios, los actos rituales exigían que los intérpretes o ejecutantes bailaran, cantaran y desarrollaran su propia corporalidad

Siendo fieles a la historia, el concepto de actor multidisciplinario se ha repetido numerosas veces desde los tiempos antiguos; aunque en esos tiempos no existiera la definición, la época medieval nos deja a uno de los más grandes personajes escénicos dedicados específicamente a la multidisciplina en el género del humor: el clown. [1]

Desde sus inicios el *clown* siempre busca establecer un diálogo directo con las emociones del ser humano, con el público. Con un lenguaje específico y una capacidad expresiva que destruya límites y lo convierta en un actor con personalidad artística propia y para el que no existe la cuarta pared, es decir la pared imaginaria que divide al actor del espectador. ([Konstantín Stanislavski](#))

El *clown* como personaje heredero de la Commedia Dell'Arte italiana, empieza a crecer y evolucionar muchos años después, principalmente en París.

Es en la Europa del siglo XVII que los descendientes de los clowns medievales, con la creación del circo moderno, que tiene su origen en Londres, encuentran un lugar para desarrollar su trabajo escénico. Es Phillip Astley quien crea una nueva forma de espectáculo y debido a sus orígenes militares, el trabajo es fundamentalmente de tipo ecuestre. Astley es considerado el creador de la pista circular del circo tradicional, para realizar actos acrobáticos a caballo. Así pues es en este circo moderno donde los clowns errantes encuentran un lugar seguro para

ejercer su trabajo ampliándose a una serie de actos acrobáticos, malabaristas y cómicos.

Las primeras manifestaciones cómicas en el circo realizadas por Astley, acompañado de jinetes torpes con ropaje llamativo, propician la aparición del nuevo *clown* que se va a difundir por toda Europa. Estos espectáculos favorecen la participación de dúos y tríos que se combinan en la escena y van a propiciar la aparición de la pareja clásica del *clown*, formada por el *clown* Cara Blanca que viene desde la época medieval y el Augusto. Cada uno con sus respectivas características e indumentarias. El primero adopta el maquillaje blanco que utilizaban los franceses (A finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII) y un vestuario suntuoso y elegante; en contraste, el Augusto se caracteriza por su aspecto descuidado y la exageración en el tamaño de su vestuario y calzado.

Las opiniones sobre el origen del Augusto difieren; algunos especialistas dicen que nació de un empleado de pista despeinado y torpe llamado Augusto, quien vestido con un frac demasiado amplio inspiró a un director para una nueva parodia acrobática; algunos otros historiadores afirman que fue en Francia en donde se les llamó por primera vez augustos a los cómicos torpes y simpáticos, tal vez recordando y parodiando a los “augustos” romanos. [2] (Augusto: Título de los emperadores romanos) [3]

Otras referencias nos dicen que:

La parodia del director de pista nació casi por casualidad, gracias a un mozo de cuadra quien durante una noche de gala, apareció en estado de ebriedad, vestido con un traje de ceremonia demasiado grande para él. Se llamaba Augusto. El nombre se quedó. El agosto, que en alemán significa estúpido, actuaba sin otro interlocutor que el propio director de pista y el Louis o payaso blanco, y de los que era siempre el chivo expiatorio. [4]

El *clown* Cara Blanca es considerado descendiente del *clown* medieval, que se sustenta en el principio de la universalidad y la libertad a partir de los conceptos que son parte de su realidad y de su origen en los carnavales populares, en donde la risa y la diversión son sus principales elementos.

El *clown* Cara Blanca y el Augusto se desarrollaron en un panorama de contradicciones que marcaron sus diferencias, las cuales le dieron identidad a cada uno y definieron los roles que darían solidez a su personalidad.

Es en este panorama donde hace su aparición, como elemento fundamental en el Augusto, la nariz roja. No hay seguridad en qué momento apareció realmente, una anécdota popular hace referencia a que, hacia finales del siglo XIX en Inglaterra, un artista del circo se inspiró en los borrachines que deambulaban por la calle y que tenían la nariz roja por el alcohol y el frío; así que se maquilló agregando la nariz roja e imitando su vestimenta rota, vieja y descuidada, además de actuar con torpeza por la borrachera, con lo que logró mucho éxito.

La nariz roja se adopta en poco tiempo como elemento fundamental para identificar a los clowns; dicho elemento ha cobrado tal fuerza que se ha convertido en un símbolo único y universal.



Fig. 2.0 Payaso [5]

Es a finales del siglo XIX que los clowns emigrados de Europa van a encontrar su lugar en el circo de Phineas Barnum, en los Estados Unidos, transformando su trabajo escénico al adaptarse al circo de tres pistas multiplicándose en número y

ampliando su vestuario, maquillaje y acciones, y se empiezan a apartar del clásico clown europeo.

Con la llegada a México, en la misma época, de los primeros circos europeos se empieza a notar la presencia de los clowns, apoyados por Ricardo Bell, artista circense de origen inglés, que se convirtió en un personaje muy popular porque tuvo el acierto de acercar el humor del *clown* al público de muy diversos estratos sociales.

Para los inicios del siglo XX el circo mexicano ya contaba con espectáculos circenses de gran calidad de producción y trabajo artístico, retomando la pareja clásica del *clown* (Clown-Augusto, que había estado en desuso en la escena mundial), pero adaptándose a un nuevo siglo y a la cultura mexicana. En este proceso de evolución, el pueblo sustituyó la palabra *clown* por la de payaso, para designar a todos los cómicos que trabajaban en el circo. Esta designación popular tiene varias hipótesis, la primera es que se derivó de la palabra italiana Pagliaccio, que significa “saco de paja o espantapájaros”, o también que fuera una derivación de la Commedia Dell’ Arte que llegó a México en la época colonial y que propicio la nueva designación popular.

A través del siglo XX, el *clown* o *payaso*, siguió su proceso evolutivo, siempre adaptándose a la idiosincrasia de toda América Latina y en particular de México donde tuvo una gran aceptación. Este proceso los sacó del circo y los llevó a los teatros, a la calle y hasta a la televisión.

Después de un sintético recorrido por la historia del *clown*, se identifican claramente a los dos personajes que se reconocen como los clásicos dentro de la familia del *clown* (*clown* Cara Blanca y Augusto) y aunque se desarrollaron en diferentes etapas históricas, todos crecieron dentro de la comedia y llegan hasta la mitad del siglo XX a encontrarse y trabajar juntos en los circos de todo el mundo, cada uno con sus muy particulares características en cuanto a su manera de actuar, maquillarse y vestirse. Con ellos, lo cómico tiene sus matices, y en donde

cada personaje transmite y provoca la intensidad de sentimientos, estimulando la risa y la tristeza.

2.2 Personajes del clown

El Clown, Clown blanco o Cara blanca.

Considerado el más antiguo, pues nace en el siglo V d.C con el inicio de la época medieval, va a desarrollar una evolución que duró más de mil años, por lo tanto se considera que es el más original, el más antiguo y el más clásico. Durante la época medieval fue un personaje que trabajó en solitario, lo cual propició desarrollar una serie de habilidades y técnicas para su espectáculo, trabajando para todos los estratos sociales, para finalmente insertarse en la aristocracia de las cortes europeas.

Es a finales del siglo XVIII que el *clown* reaparece ejecutando brillantes actos humorísticos ecuestres. Con el paso del tiempo abandona los actos ecuestres para centrarse en su propia ejecución a pie en el circo de una sola pista. Para el siglo XX recobra fuerza y se considera un personaje fundamental de la época.

La estructura cómica del *clown* se basa en la agudeza humorística que va de lo cómico a lo trágico, buscando siempre sorprender al espectador. Todo esto obliga al *clown* a que adquiriera un dominio de las artes escénicas como la música, la danza y la expresión corporal.

El *clown* blanco puede actuar solo, pero también puede establecer sin problemas una relación con otros personajes, pero él siempre destacará por su sutileza, su sabiduría y su elegancia.

Su vestuario más clásico es de una sola pieza, con medias blancas, guantes, zapatillas y sombrero, que se inspira en el vestuario de los nobles franceses; aunque también utiliza el elegante traje denominado *frac*. Su maquillaje blanco cubre toda la cara, el cuello y las orejas delineando la boca con color rojo, los ojos

y las cejas con negro. Cada *clown* crea su propio diseño; todo esto para representar a un personaje culto, elegante, virtuoso y humorista.



Fig. 2.1 Cara Blanca [6]

El Augusto, Payaso o Payasito rojo.

Representa el humor del pueblo, se inspira en la vida cotidiana, nace a finales del siglo XVIII en las pistas de los circos de la época. Este personaje excéntrico recibe su nombre en Francia, aunque en Inglaterra se le llamo *clown*, en los siglos XIX y XX en México se le llamará simplemente payaso. Otras denominaciones son “payasito rojo” y en Norteamérica le dicen “bobo”. En la época actual han nacido una gran variedad de augustos, sin perder su elemento fundamental que es la nariz roja.

El vestuario del Augusto tiene una característica básica: nunca será a su medida, o le puede quedar muy grande o le puede quedar muy chico, pero siempre combinando formas y colores. Los zapatos siempre serán grandes. Esta libertad le permite amplitud de combinaciones con texturas, colores y accesorios.

Su maquillaje se basa en la cara blanca, sus ojos y cejas pueden estar delineados con negro, pero incluso pueden ir sin maquillaje aplicando solo un poco de rubor; lo único que no puede faltarles es un sombrero y su nariz roja. Todo esto lo convierte en un personaje que representa al pueblo con actitud distraída, es simpático, excéntrico, cómico y multidisciplinario.

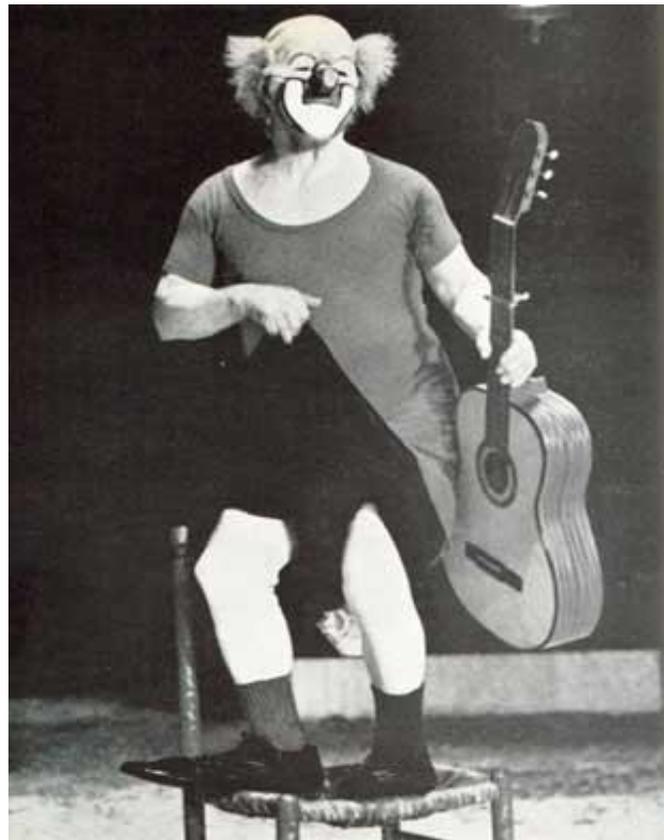


Fig. 2.2 Augusto [7]

El Trampa, Vagabundo o Payaso triste.

Nace en Estados Unidos durante la época de la gran depresión económica, como una crítica a la alta sociedad venida a menos, producto de la crisis económica. Su nombre proviene de la palabra inglesa *tramp* que significa vagabundo. Lo distingue su risa triste y amarga. El Trampa o Vagabundo ha perdido su esencia convirtiéndose en la actualidad en un Augusto.

Su vestuario grande y sucio mantiene su dignidad portando chaleco, camisa blanca con corbata y un sombrero viejo. Lleva también guantes cortados de los dedos y zapatos muy gastados. Su barba descuidada y su nariz roja se complementan con ojos tristes delineados, boca blanca y mueca de tristeza en las comisuras de los labios. Su carácter es retraído, tímido y triste.



Fig. 2.3 Clown Trampa [8]

2.3 El Clown contemporáneo.

Con toda una herencia tras de sí, que le ha permitido evolucionar y transformarse, el *clown* en la actualidad ha derribado no sólo la cuarta pared, sino todas las barreras culturales y de época para existir en el panorama teatral con toda la simbología y sutileza que lo caracteriza, pero también como un personaje que grita y expresa su libertad, su rebeldía y su irreverencia. El *clown* no está al margen del mundo en que vive, se ha democratizado para llegar al público e interactuar por medio de una sonrisa o una mirada y jugar con todo lo que él representa. Porque el *clown* somos todos, pero es él quien se busca en los otros para encontrarse a sí mismo; es el derrotado, el alegre, el triste que juega con las palabras, los gestos y las acciones para cumplir su tarea compleja, profunda y alegre.

“Cuando el clown arquea las cejas y mantiene sus ojos bien abiertos significa que ha encontrado algo: ha encontrado su propio reflejo en la mirada de los demás”. [9]

Y como su primer elemento de expresión es el cuerpo, aprende a redescubrir y a experimentar sus potencialidades; así el cuerpo se convierte en elemento primordial de juego y de búsqueda sin importar las limitaciones que la sociedad le impone, pues el *clown* quiere tocar, sentir y experimentar todas las sensaciones para llegar a la poesía del movimiento con o sin palabras, pero siempre con humor y con profunda seriedad hasta llegar a nuevas formas de expresión como instrumento de crítica social.

El *clown* en la actualidad todavía no se ha redimido en su totalidad y, aunque la búsqueda es difícil, ya está abriendo nuevos caminos, porque el *clown* es en sí mismo contradicción y reclamo, es la pasión por la vida que va desde la ternura hasta la rebeldía y resuena como un grito abierto de libertad para existir en este mundo globalizado con todo el humor que le sustenta y que le da derecho de ser, de vivir y de reír.

El *clown* hoy es un excéntrico provocador que lleva un ritmo y una música interior propia para jugar con las emociones del ser humano. Pero también es un

personaje frágil y sólido que se sostiene del público lejos de los colores y artificios de la escena, para crear su propia imagen transformadora feroz e irreverente.

El arte clownesco no tiene límites, atraviesa todas las fronteras para transgredir y encontrarse a sí mismo, invierte el orden preestablecido para llegar al gran juego de hacer reír y comunicar con su propio lenguaje lo ingenuo, ridículo, patético y profundo de la condición humana; utilizando su cuerpo con el que habla y desarrolla su propio lenguaje universal.

“El clown puede actuar donde quiera, para cualquier persona, en todo momento. El fundamento de su arte sigue siendo la bufonada, lo obvio y un toque de mal gusto usado para ocultar su incisiva sabiduría y una aguda crítica social”. [10]

Aunado a su agudo sentido del humor, el *clown* contemporáneo ha ido cambiando, adaptándose a partir de las disciplinas tradicionales como el malabar, la acrobacia y la magia; su vestuario y su maquillaje son cada vez más alternativos y conceptuales, abandonando en muchos casos la clásica nariz roja para darle personalidad propia a su espectáculo.

El *clown* como artista multidisciplinario tiene un amplio horizonte que le augura larga vida y sólida presencia en la escena actual.



Fig. 2.4 Grupo Licedei [11]

[1] *El arte del clown y del payaso*. Morales, Tonatiuh pág.71

[2] Óp. cit. pág.42

[3] *Larousse Diccionario enciclopédico*. Edit. Larousse S.A. de C.V. México, 2009. pág. 71

[4] *El libro de oro de los payasos*. Ceballos, Edgar pág. 19

[5]https://www.google.com.mx/search?q=nariz+roja+payaso&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewj1oSO-ezPAhUCjFQKHRrWDdAQ_AUIBigB#tbn=isch&q=payasos+clasicos&imgrc=sKH4tP-ccIDGCM%3

[6]https://www.google.com.mx/search?q=clown+cara+blanca&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjrIv24vHPAhVhxlQKHe8IAJgQ_AUIBigB#imgrc=hVQ2KFLQWeO5TM%3A

[7]https://www.google.com.mx/search?q=clown+augusto&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi8rL3A4_HPAhWJiFQKHTX4BioQ_AUIBigB#imgrc=Calm2Y5-vn1ecM%3A

[8]https://www.google.com.mx/search?q=origen+nariz+roja+payaso&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj03cLu9-zPAhVk0FQKHTaRD5UQ_AUIBigB#imgrc=SeAWbkuLr6q6rM%3A

[9] Diz Reboledo, Carlos. Los caminos del clown. Athenea Digital Vol. 11, num.2, julio 2011, Barcelona España.

[10] Edwards Jango. El clown es el más grande actor. Paso de gato, Revista mexicana de teatro, año XIII, No. 62, julio, agosto, septiembre 2015.

[11]https://www.google.com.mx/search?q=clown+contemporaneo&biw=1010&bih=627&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiI5P75PHPAhXJ1QKHAYEDwYQ_AUIBigB#tbn=isch&q=clown+contemporaneo+licedei&imgrc=sQAqh30mtKZTB M%3A

Apartado III

Creación de personaje en el teatro clown.

En el proceso de actuación, la mayoría de los estímulos exteriores que producirán el sentimiento no son reales; entonces el actor debe hacer uso de su imaginación para producir sus propios estímulos; es decir, debe entrar en acción, actuar y producir sentimientos.^[1]

Para crear un personaje existen muchas maneras, se puede empezar a hacerlo a partir de la constitución física, pero también a partir de los aspectos psicológicos. Cualquiera de estas dos formas pueden ser las adecuadas, pero lo importante es que el trabajo de construcción de un personaje sea desarrollado en una dimensión integral y compleja, es decir, hacer de él un personaje que viva en la escena para hacerlo pensar, sentir y actuar.

Como lo describe Edgar Ceballos en su obra "Principios de la construcción dramática", en donde afirma que en el terreno de la construcción dramática realista, el carácter juega un papel de suma importancia ya que es un conjunto de cualidades o circunstancias propias de una persona que le distinguen por el modo de ser y actuar de los demás. Es el producto de muchos factores que son difíciles de identificar por la diversidad y complejidad del comportamiento humano. Él carácter, como tal, resulta sumamente imprevisible pero no carece de lógica ni tampoco es accidental. Todo lo que forma el carácter nace por causas naturales: las decisiones, los cambios de ideas, las opiniones y los pensamientos van a delinear a este sujeto con sus fortalezas y debilidades, a partir de sus propias dimensiones fisiológicas, sociológicas y psicológicas.

Todo personaje debe ser claramente delineado y estar sujeto a límites específicos para evitar que incurra en inconsistencia de pensamiento, acción o actitudes incongruentes.^[2]

En este orden de ideas, y ante el proceso de construcción de un personaje, surge la primera dimensión a considerar y que corresponde a lo fisiológico, que reúne entre muchos elementos la edad, el sexo, la altura y peso, el color del pelo, ojos y

piel; el aspecto que corresponde a la imagen externa, defectos o deformidades, enfermedades, herencia; todo esto para definir cómo es físicamente el personaje y por lo tanto cómo va a ver la vida desde esta postura física.

La segunda dimensión corresponde a la sociológica, que se refiere a clase social, ocupación, educación o escolaridad, vida hogareña o en familia, coeficiente intelectual, raza y nacionalidad, estatus social, filiación o pensamiento político, pasatiempos y manías. Todo esto define el medio ambiente y el quién es ante los demás, y también cómo ve la vida.

La tercera dimensión es la psicológica que se refiere principalmente al temperamento y las facultades, complejos, vida sexual y normas morales, actitud hacia la vida, facultades y cualidades. Todo esto para definir el pensamiento y como afecta saber cómo es el personaje ante los demás y el medio ambiente en su estado mental.

Todos estos elementos resultan fundamentales porque aportan información y apoyan este proceso creativo de manera que todas estas acciones globalizadoras tienen la posibilidad de combinarse entres sí, pues no hay que olvidar que a un carácter no lo conforma una sola característica, sino distintas a la vez, pero a partir de este proceso tridimensional que conforma a todos los seres humanos.

...un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo. ...la composición artificial no solo no limita lo espiritual sino que conduce a ello... [3]

Como creador artístico, el actor- *clown* ha de estar en formación permanente y en búsqueda constante del virtuosismo para consolidarse como un personaje de la escena con un gran dominio pleno de su oficio como artista multidisciplinario.

Porque en esta especialidad escénica, la multidisciplina lo ha caracterizado a lo largo de la historia, y no es algo nuevo de la época contemporánea, porque su trabajo escénico nació sustentado en la expresión de los sentimientos y de las emociones, a través del movimiento, de los sonidos y de la voz.

El clown es, antes que nada, un actor que interpreta a un personaje con características muy definidas en cuanto a su estructura de espacio-tiempo, pero muy libre en relación con sus posibilidades de expresión y comunicación. [4]

Porque actuar es transmitir, crear estados de ánimo unidos a los sentimientos y emociones. Porque actuar es comunicar, es convertir en acción las ideas a través del cuerpo, la voz y las palabras.

El actor es el elemento básico del acto escénico que, unido a un pensamiento analítico y a una memoria emocional llega a la construcción de un personaje. Porque el *clown* es un personaje y como todo personaje está interpretado por un actor, valiéndose de sus propias motivaciones, conflictos, sentimientos, emociones, y hasta frustraciones; para llegar a la expresión verbal y corporal que, unidos al movimiento y desplazamiento llegan a la conclusión y resolución de un hecho o suceso.

Crear un personaje es dar vida, y una vida propia. En el caso del *clown*, la creación del personaje es propia y única, tiene sus propias características emocionales y corporales, su propia dinámica y su propio color; pero siempre respetando el perfil propio del estilo *clown*, retomando en la mayoría de los casos los elementos característicos como el maquillaje o incluso la nariz roja.

En el trabajo actoral del *clown*, la expresión corporal es un elemento fundamental; porque lo corporal es parte su naturaleza, es decir, debe ser más intenso, más fuerte, más allá de lo normal, debe ser extra cotidiano.

Como personaje, el *clown* siempre se sustentará en sus propios perfiles psicológicos para exaltar su capacidad expresiva a nivel corporal, para que sus movimientos siempre estén asociados a las emociones y utilizará el cuerpo como un instrumento natural de expresión escénica. El *clown* se expresa utilizando todo el cuerpo y sus movimientos para después proyectarlos al espectador subrayando emociones, intenciones y reacciones; porque lo importante no es simplemente actuar si no hacer actuar al personaje, conocer sus objetivos para hacerlo pensar, hacer y existir.

...carece de sentido considerar que el clown es diferente a cualquier otro personaje encarnado por un actor. A pesar de todo ello, la idea de que no se necesita ser actor para interpretar a un clown se extiende cada vez más y daña un arte antiguo, delicado y complejo. [5]

[1] *El arte del clown y del payaso. Morales, Tonatiuh* pág.73

[2] *Principios de construcción dramática. Ceballos, Édgar* pag.138

[3] *Hacia un teatro pobre. Grotowski, Jerzy* pag.11

[4] *El arte del clown y del payaso. Morales, Tonatiuh* pág.71

[5] Hernán Gene. La dramaturgia del clown. Paso de gato, Revista mexicana de teatro, año XIII, No. 62, julio, agosto, septiembre 2015.

Apartado IV

Darío Fo.

4.1 Darío Fo y la importancia de su texto.

Darío Fo, el dramaturgo, el actor, el director escénico, el gran hombre de teatro de Italia, ganador del premio Nobel de literatura en 1997, el autor de las grandes obras de la literatura italiana del siglo XX, el gran luchador social que lleva a la literatura el lenguaje cotidiano con profundidad y naturalidad, fue fundamentalmente un comediante, un excelente intérprete, en cuya obra destaca el humor más vanguardista, la comicidad y la sátira política. *Misterio bufo* (1969) – ***Misterio.- es el término que se empleaba ya en los siglos II y III después de Cristo para indicar un espectáculo, una representación sacra. Misterio significa pues: representación sacra; y Misterio bufo significa: espectáculo grotesco.*** [1] es considerada una de sus grandes obras, está integrada por un conjunto de diálogos y monólogos que se enfrentan a la sociedad y a la iglesia. Cada secuencia está estructurada con un ritmo y una tensión dramática y cómica perfectamente preestablecida, en las que la improvisación juega un papel muy importante para su puesta en escena.

Como un juglar contemporáneo, Darío Fo, unido a Franca Rame, va a dejar una obra literaria que en su momento fue recibida con cierto desprecio y reservas por los dramaturgos e intelectuales de su tiempo. Particularmente, en el caso del **clown**, como él mismo lo reconoce, es un oficio muy cercano al juglar pues maneja las mismas formas de expresión: voz, dinámica acrobática, gestualidad, música, canto, etc. ***Precisamente por la complejidad y amplitud de técnicas que un clown debe adquirir, un actor que haya conseguido todo este bagaje técnico cuenta con mucha ventaja.*** [2] En el **clown** siempre se vive el reto de cruzar límites y fronteras, de encontrar una razón; es una lucha íntima con la verdad, es un lugar de provocación, debe ser capaz de desafiarse a sí mismo y al público, rebasando juicios, sentimientos y valores. El teatro **clown** confronta

conductas, busca raíces y derriba estereotipos para poner en perspectiva el ayer y el ahora. ***Por tanto, el teatro debe atacar lo que podría catalogarse como los complejos colectivos de la sociedad, el meollo del inconsciente colectivo o quizá de lo superconsciente (no importa como lo llamemos); los mitos que no son una invención de la mente sino que, por decirlo así, nos han sido transmitidos por la sangre, la religión, la cultura y el medio ambiente.*** [3]

Actualmente el **clown** se ha considerado, en muchos casos, como un personaje destinado al público infantil, perdiendo así su verdadera capacidad de provocación, su compromiso social y político porque hasta hace unos siglos el **clown** escandalizó a la sociedad medieval al condenar y exponer la crueldad, la violencia y la hipocresía de su época.

A menudo vemos malas copias de clown encarnados por actores que creen resolverlo poniéndose simplemente una pelotilla roja en la nariz, un par de zapatos desmesurados y aullando con voz aguda. Es una ingenuidad de papanatas. El resultado es siempre molesto y aburrido. Hay que tener muy claro que uno solo se convierte en clown tras mucho trabajo constante, disciplinado y esforzado. Y –también– tras una práctica enorme que solo dan los años. Ser clown no se improvisa. [4]

Como los juglares, el **clown** siempre tiene y expresa en escena el mismo problema y la misma necesidad, tiene hambre de comida, de poder, de sexo, de dignidad, de identidad, siempre vive el problema de saber quién manda y quién lo manda como una metáfora de su rebeldía y de su actitud provocadora.

[1] *Misterio bufo, Fo, Darío* pág.17

[2] *Manual mínimo del actor. Fo, Darío* pág.301

[3] *Hacia un teatro pobre, Grotowski, Jerzy* pág.37

[4] *Manual mínimo del actor. Fo, Darío* pág.301

Bibliografía V

- Brook, Peter. La puerta abierta, Alba Editorial, España, 2004.
- Ceballos, Edgar. El libro de oro de los payasos, Escenología A.C., México, 1999.
- Ceballos, Edgar. Principios de construcción dramática, Grupo Editorial Gaceta, México, 1995.
- Diz Reboredo, Carlos. Los caminos del clown. Athenea Digital Vol. 11, num.2, Barcelona España, julio 2011.
- Fo, Darío. Misterio bufo. Juglaría popular, Ediciones Siruela, España, 2004.
- Fo, Darío. Manual mínimo del actor, Ediciones el Milagro, México, 2012.
- Grotowski, Jerzy. Hacia un teatro pobre, Siglo XXI Editores, México, 1976.
- Macgowan, Kenneth y William Melnitz. Las edades de oro del teatro, Fondo de cultura económica, México, 2004.
- Morales, Tonatiuh. El arte del clown y del payaso, Escenología A.C. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009.
- Paso de gato, Revista mexicana de teatro, Año XIII No. 62, Julio/Agosto/Septiembre, 2015.
- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro, Paidós, España, 1998.
- Preciado, Juan Felipe. La actuación dramática creativa, La Commedia Dell 'Arte, Limusa, México, 1990.
- Ruiz Lugo, Marcela y otros. Glosario de términos del arte teatral, Trillas, México, 1983.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Textos de estética y teoría del arte. Antología, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

Anexos VI

6.1 Entrevistas

Con el propósito de sustentar mucha de la información actualizada sobre el proceso y evolución del clown, se ha integrado a este trabajo una serie de puntos de vista y opiniones de grandes personalidades que desarrollan esta modalidad en el teatro contemporáneo.

La paradoja del payaso*

Leo Bassi



Fig. 4.0 Leo Bassi [1]

Ser payaso, al contrario de lo que parece, es una actividad de lo más sensata y que requiere de un conocimiento íntimo de la natura humana, conocimiento que se revela extremadamente útil para entender, de veras, la realidad que nos rodea.

Habiendo dedicado mi vida a este oficio, estoy íntimamente consciente del esfuerzo cotidiano de reflexión y de concentración que requiere el arte de hacer el “tonto” en público. A diferencia de otras formas de humor, ser payaso significa volverse objeto de la risa poniéndose uno mismo en ridículo. Buscar la manera más eficaz y vistosa de perder por completo la propia dignidad. La razón de tal comportamiento, que exige abnegación, sacrificio y autocontrol perfecto, se encuentra en la poderosa sensación de que de esta manera se accede a un nivel más intenso de conciencia y libertad. Liberándose de las reglas y de las convenciones que gobiernan nuestra interacción con los demás, el payaso conquista nuevos espacios vitales.

El problema fundamental para nuestra profesión es que ¡Cuánto más domina un payaso su arte y consigue hacer reír a carcajadas, menos en serio se le toma! Esta constatación no es sólo una frase graciosa, representa una grande paradoja que da el título a mi artículo. Ni siquiera el mundo de la cultura y los intelectuales que tienen la responsabilidad de pensar sobre las finalidades de nuestra sociedad nos aceptan como parte de su gremio o, en el mejor de los casos, nos otorgan una plaza anecdótica y exótica en sus grandes debates.

Sin querer en absoluto perder mi papel de payaso para llegar a ser respetado, creo que es una lástima que no nos tengan más en cuenta a la hora de encontrar soluciones a los problemas de la humanidad... Y tenemos mucho que dar, a muchos niveles diferentes.

Por ejemplo, nuestro anarquismo visceral nos hace expertos en la lucha por el mantenimiento de las libertades democráticas y contra la concentración del poder siempre en menos manos. De la misma manera, el rechazo de las apariencias y de las hipocresías nos pone en primera fila en la oposición al vacío de la sociedad de consumismo y de la lógica del neoliberalismo.

Hasta la profunda fe en el ser humano, que representa el deseo de hacer reír —actor de amor a la vez infantil y trascendental que nos lleva al misterio de la vida—, podría contribuir a la auspiciada renovación espiritual.

De hecho algo está cambiando en la forma en que la juventud se relaciona con nosotros.

En los últimos años, se han multiplicado de una manera exponencial los cursos y talleres de payasos, festivales de payasos y hasta la presencia de jóvenes disfrazados de payaso en grandes manifestaciones políticas, como símbolo de rebelión.

Hace poco en España, me cruce con un activista que llevaba una camiseta con la famosa foto en blanco y negro del Che Guevara y su boina. El rostro legendario tenía como distintivo una magnífica nariz roja. Quizás algún viejo militante comunista podría ver en esta imagen algo escandaloso, una falta de respeto, una ignorancia nihilista, pero conociendo bien la realidad de donde provenía la caricatura, sabía que su significado era radicalmente diferente. Al contrario de las apariencias, el mensaje era totalmente positivo. Lo que venía expresando ahí era el triunfo de la figura del payaso como un héroe, como fue en su tiempo el Che. El joven tenía muy claro que el paradigma de la lucha había cambiado y que sus razones eran muy diferentes a las de sus padres.

Con su Che payaso, elevaba la fuerza de la risa a la altura de un acto revolucionario y trasladaba la lucha política a una dimensión más íntima: la del repudio de las grandes teorías agresivas en favor de una resistencia más sutil y personal.

Es posible que una de las claves esenciales de la popularidad actual del concepto del payaso entre la juventud se encuentre precisamente en una cierta idea de impotencia. Frente a la pobreza intelectual del poder imperial que nos gobierna, el

payaso se transforma en una perfecta metáfora del ciudadano medio. Un personaje noble, eterna víctima, pero consciente de lo inadecuado de su ser, que utiliza la burla como única manera de salvar su orgullo.

Para medir la fuerza rebelde del espíritu burlón de hoy, no hay lugar más emblemático que frente a las religiones. Vuelve, también en este caso, la paradoja entre la manera en que la sociedad percibe al hecho cómico —como algo poco serio— y los riesgos a los cuales se exponen los cómicos que lo practican. Los trágicos eventos en la redacción de la revista satírica *Charlie Hebdo* en París, al principio del año, son una triste ilustración del precio que el payaso está dispuesto a pagar para defender su derecho a reírse de todo.

Yo mismo, el 1° de marzo del 2006 en Madrid, fui víctima de una tentativa de atentado, con una bomba de 1 kg de explosivo puesto al lado del camerino. Afortunadamente, el artefacto fue encontrado y desactivado pocos minutos antes de la explosión, pero alguien pretendía “silenciar” al payaso. Mi crimen fue querer mantener la tradición de los bufones medievales europeos, y hacer reír al público con las inconsistencias y contradicciones de las historias bíblicas en una obra satírica llamada *La revelación*. Grupos fundamentalistas católicos fueron relacionados con el hecho, pero la policía nunca pudo detener a nadie y hasta hoy el caso no ha sido elucidado.

Este incidente, para nada aislado, fue el punto más bárbaro de una estrategia de intimidaciones, ideada por gente incapaz de entender la profundidad de mis motivaciones. Cegados por su visión absolutista, consideraban mis chistes como insultos fáciles cuando la risa de los espectadores, cada noche, mostraba que mi humor era pertinente y apreciado por los demás. Quizás era precisamente este consenso del público lo que hacía que el fanático se enfureciera tanto.

En los equilibrios psicológicos muy particulares que se instauran en el creyente y su fe, hay intercambios complicados que generan reacciones inesperadas. Así, a cambio de la serenidad interior que ofrece la fe en Dios, el creyente acepta perder

mucho de su autonomía intelectual y de su orgullo propio (llamado vanidad en la religión).

La parábola del pecado original, cuando se acusa a Adán y Eva de querer transformarse en Dios por haber comido fruta del árbol de la sabiduría, toca precisamente esta idea. Por eso, en el caso del payaso que se burla de los dogmas religiosos sin miedo a Dios y que viene premiado por el público, el creyente se enfrenta peligrosamente con la fragilidad de su propio equilibrio interior. Si Dios no existe, el creyente se queda solo frente a su incapacidad de asumir su propia vida y cada carcajada no hace más que confirmarlo con la complicidad del público.

Vivir la paradoja del payaso con esta intensidad es lo que hace que nunca me haya cansado de mi profesión. Ser a un mismo tiempo un personaje simpático y grotesco, que rivaliza en simplicidad con los niños y, sin embargo, no tiene miedo de usurpar los privilegios reservados a Dios, transforma al payaso en la existencia más apasionante que conozco.

*Tomado de la Revista mexicana de Teatro "Paso de gato" año 13/No.62/julio/agosto/septiembre 2015

LEO BASSI. Actor y cómico italiano, cuyo trabajo tanto en espectáculos teatrales como en *performances* en sitios públicos se caracteriza por la crítica y la denuncia políticas y culturales desde el humorismo.

Entrevista con Gardi Hutter*

Llorar es natura, reír es...cultura

Adriana Sánchez



Fig. 4.1 Gardi Hutter [2]

Autora, actriz, artista de cabaret y clown de teatro al estilo clásico, Gardi Hutter es una importante exponente de este género en Suiza donde existe una gran tradición. A continuación, una interesante selección de algunos fragmentos de lo expresado por Gardi en una entrevista realizada en visita reciente a México de esta artista, considerada una de las mejores payasas del mundo, y quien ha presentado sus obras en 30 países.

La diversidad el mundo de los espectáculos ofrece al actor distintas posibilidades para su propia carrera profesional. Sin embargo, es curioso ver cómo los puntos de vista externos influyen en ocasiones desvirtuando un arte tan antiguo como divertido: el clown. Este personaje tan divertido se ha mantenido en este mundo de los espectáculos y hoy existen cientos de personajes payasos distintos. No

obstante, existen pocas mujeres clown y hace relativamente poco tiempo casi no existían.

Existieron un par de situaciones cuando iniciaba mi carrera actoral que me llevaron a hacer clown. Al inicio de mi carrera, la gente me decía que tenía carácter cómico. Esto me llevo a la segunda situación: que buscaba y creaba personajes cómicos. Sin embargo, descubrí en ese entonces que en el teatro los personajes femeninos se reducían a aquella que ama, sufre y luego muere, son personajes trágicos. La dramaturgia, el cine, el teatro y la cultura en general cuentan con poca diversidad de reglas en cuanto a las mujeres. Rara vez encontraba un personaje de mujer joven que se riera de sí misma, de la situación o de los demás. En conjunto, con aquella acertada opinión sobre mi carácter como actriz, empecé a explorar dentro de la técnica clown para encontrar un papel cómico que se saliera de los modelos tradicionales.

Uno de los primeros personajes que hice en este ámbito fue una esclava que fungía como una metáfora de la condición femenina. Este personaje era de *Los caballeros*, de Aristófanes, y montamos la obra al estilo de clown, exagerando las formas físicas de todos los personajes, por lo tanto, mi personaje resultó una mujer obesa como símbolo del embarazo eterno de la mujer. Este personaje redondo poco a poco me llevó a crear mi primer personaje de clown: la lavandera. Es un personaje con el cual creo que toda mujer se puede relacionar, sin embargo éste es uno que desea ser como su heroína: Juana de Arco. A la gente le gustó que empezara a desarrollar éste y otros espectáculos en el ámbito del clown.

El ser humano necesita reírse. Es una estrategia de supervivencia. Es la propia creación del ser humano para sobrellevar la tragedia de la vida. No somos héroes, somos cobardes, somos imperfectos y le tenemos miedo a la muerte. La muerte es algo que no podemos superar, no obstante lo que sí se puede superar es el miedo a ella. ¿Cómo? Burlándose: una de las tradiciones más antiguas en todo el mundo (y que sigue estando muy viva en México) es burlarse de la muerte. La risa

nos hace libres y nos otorga el poder. Así que la burla al evento máximo sobre el cual no podemos hacer nada se volvió una necesidad para las culturas del mundo. Asimismo, aquel que se ríe de su rey o de su jefe se convierte, aunque sea por unos momentos, en el que toma las riendas. Quizá es también por eso que los papeles tradicionales femeninos son tan reducidos, ya que en un sistema patriarcal como el que vivimos es difícil pensar que a un hombre le guste una mujer que se burle de él.

Ahora bien, la risa es un lenguaje universal y aún más si lo comparamos con la precisión de los idiomas. La risa, y por lo tanto el clown, conecta con el ser humano a un nivel visceral y emocional, y se aleja de lo intelectual. En mi experiencia como clown, la gente se ríe de la misma manera en China, en Brasil, en Alemania, en Estados Unidos o en México con un espectáculo que cuenta con 10 palabras. De igual forma, son espectáculos tanto para adultos, abuelos, niños, niñas, tíos; es decir, la risa es un lenguaje cien por ciento incluyente. Esto es muy importante para mí, que la gente pueda ver algo y compartir con los suyos eso que está sucediendo en escena.

Por lo tanto, el lenguaje del clown es necesariamente de teatro físico. Si la palabra distingue y excluye, el lenguaje corporal demuestra. Cada clown tiene que buscar su propio personaje a partir de lo físico. Entrenar su cuerpo para poder controlarlo y explorar qué es lo que personalmente les llama la atención para luego trasladarlo al escenario donde cada uno de los movimientos, pasos o gestos hablan del personaje.

El clown es uno de los personajes más nobles y a la vez más fuertes del mundo teatral. Su historia es la más trágica de todas, es aquella que, de ser un documental, lloraríamos. Sin embargo, el clown es todo excepto una víctima de su situación. A pesar de fracasar una y otra vez, el clown sigue levantándose e intentando cumplir su propósito con la misma energía con la que inicio. Y más aún, el clown siempre fracasa, pero lo hace con grandeza.

Por ejemplo, mi personaje de la lavandera está muy orgullosa de sí misma, de su persona y sabe que ella no está gorda, seguramente es el espejo el que está muy angosto. Este personaje, en el afán de volverse como su heroína, al leer las magníficas historias de Juana de Arco, construye todo un mundo donde su lavandería es el campo de batalla y ella es la heroína a la que tanto admira. Es el personaje más trágico, es tan trágico que llega a ser cómico, porque se le presentan muchas situaciones de lucha que no está dispuesta a perder y continuara su lucha hasta el final y nunca se dará por vencida. Y principalmente es el personaje más trágico porque no es una heroína y su lavandería es solo eso, una lavandería: ésta es la tragedia de casi toda la gente con su pequeña lucha de vida, es insignificante y no es gloriosa, es la lucha de la vida en las sombras.

Sin embargo, nos hace reír y dentro de su mundo, nos invita a ser participantes de su propia lucha, que seguramente también es la nuestra. Al final de cuentas, nos podemos identificar con él, pero no es humano, es aún mejor. El clown es heredero del personaje arcaico y ancestral llamado tramposo, pero inventado y reinventado por todo el mundo con un sinfín de facetas y formas. El clown, bufón, payaso y el arlequín son otras caras para el mismo personaje. Además nos alivia al ver que no nos está pasando directamente a nosotros y nos es grato observar cómo lo puede solucionar de manera magistral.

Es importante que la gente busque dentro de su cultura para generar espectáculos. Admiro mucho en particular la tradición mexicana del Día de Muertos, esta fiesta que sigue viva y sigue celebrándose en el país. Esta tradición tiene la misma lógica del clown: reírse al enfrentarse al horror, al dolor y a la muerte. Tenemos que continuar con estas tradiciones, no se pueden perder. Nos hablan de algo que poco a poco se pierde al imbuirse en el mundo de los negocios y la política, nos hablan de nuestras emociones y de lo que nos hace hermanos; la risa. Así que construyamos universos e historias trágicas y magnificas. Al final de cuentas, tenemos que sobrevivir.

*Tomado de la Revista mexicana de Teatro "Paso de gato" año 13/No.62/julio/agosto/septiembre 2015

ADRIANA SANCHEZ. Actriz egresada de la carrera de Licenciatura Dramática y Teatro de la UNAM. Estuvo a cargo de la logística y fungió como intérprete en el 2° Encuentro Internacional de Clown de la Ciudad de México, celebrado en el Centro Cultural Helénico, del Conaculta.

La sustancia del clown*

Jesús Díaz



Fig. 4.2 Jesús Díaz [3]

Estoy paralizado frente a la hoja blanca pretendiendo escribir sobre el arte del clown, el arte que practico y estudio. No quiero hacer una apología de la naricilla, tampoco el retrato romántico de un estereotipo. Quiero ver qué puedo escribir del clown sin mencionar maquillajes, pelucas, malabares, acrobacias, melodías y gags, a ver qué queda de esta personal destilación.

El vocablo inglés *clown* suele ser traducido al castellano como “payaso”. En ese trayecto, sin embargo, se pierde algo de sentido. A mí me parece intraducible, y todo comienza con Hamlet. En el encabezado de la escena primera del quinto acto, si se lee en español, dice: *dos sepultureros*, donde en inglés dice *two clowns*. No mejoraría mucho para un lector cualquiera si tradujeran *dos payasos*. Y es que la acotación de Shakespeare (aquí aprovecho para declararme del bando de los que creen que Shakespeare fue Shakespeare y escribió lo que se le atribuye) se refiere no a los personajes, sino a la clave en que éstos deben ser interpretados.

Un clown es entonces, antes que malabarista, acróbata, músico o humorista, un actor; uno peculiar. El clown es un tipo de actor que Stanislavski omitió en su método, el actor que Meyerhold reivindica en sus escritos teóricos, el actor para el que Shakespeare, Brecht, Ionesco y Beckett, p. ej., escribieron escenas, roles y obras.

Es un actor cuya personalidad artística no se desvanece tras el personaje, y para el que no existe la cuarta pared; actúa sin pretender ignorar al público, no trabaja para él, sino con él. Esto lo ubica en una posición antigua: habita la situación representada y la representación misma. Así, se construye como un puente entre la obra y el público y en generador de lecturas alternativas —a menudo humorísticas— de aquélla. Los saltos de un plano de acción a otro, cuando son ejecutados con precisión, colocan al espectador en una perspectiva también ambigua: como testigo y como cómplice. En la última, es participe, es decir, activo. Esta actividad, que puede ir desde guiñar al clown, completar frases o sugerir acciones, hasta subir a escena e incorporarse a ella, es recibida por el clown y contestada. Aquí comienza la complejidad, pues no es solo la agilidad mental para la respuesta o la capacidad de improvisación lo que se pone en juego en este arte. El clown ha de estructurar en ese momento su improvisación para que tenga desarrollo y resolución (una improvisación musical sería un buen símil), para lo que requiere un dominio eficiente de su técnica como **“conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o arte”**.¹

La cosa no acaba ahí. La ambigüedad que el clown provoca y habita es también *controlada* por él, pues hace interactuar ambos planos de modo que lo que se construye, narra o desarrolla en uno, abona e influye para el otro, siendo ésta una muy complicada operación reconocible para quien lo haya presenciado como una incertidumbre: ese parlamento, ese gesto, esa acción ¿es del personaje o del actor?, esa secuencia ¿fue ensayada o improvisada? A mi juicio, el clown debe lograr, de hecho, que lo improvisado parezca ensayado, y lo ensayado parezca espontáneo.

Así, recapitulando: el clown integra al público, éste participa, el clown responde, pero su respuesta es estructurada y vinculada con el plano de lo representado, el ciclo se repite, pero cada vez que lo hace, evoluciona a partir de lo que previamente ha quedado establecido. En resumen, el clown debe construir un mundo improvisado con el espectador, pero cuidar que el mundo representado, preparado previamente en ensayos, no se derrumbe; debe, mejor aún, enriquecer lo representado con lo edificado en vivo. La operación es la misma tanto si se trata de un texto dramático como si se trata de un número clásico de circo. Hay que resaltar la importancia de la solidez y credibilidad (no en términos de realidad sino de ficción) que debe tener el universo representado o situación, para soportar la influencia del plano improvisado; y que el clown debe estar a la altura de este equilibrio en tensión, en otras palabras debe convencer al público de que es capaz de tocar la guitarra, o de equilibrar un objeto sobre su cabeza, o de actuar un personaje.

Cuando se logra claramente establecer este juego, y el espectador está abierto (debe estarlo, ésta es una de las habilidades del clown y una de las virtudes del humor), éste participa del juego y hasta se asume como *partner* del clown y, al fin cómplice, lo ayuda a conservar el equilibrio entre ambos planos.

La relación de lo representado con el acto de representarlo es parte de la dramaturgia del clown, quien la encarna en lo que David Wiles² llama *the show of clown*, refiriéndose a que el acto de actuar, digamos, es parte de la obra. Bertolt Brecht,³ al escribir sobre Karl Valentín, el clown con el que colaboró, comenta que mientras otros actores eran capaces de encarnar un personaje, Valentín podía encarnar a un actor que encarna a un personaje, y hasta encarnar a un actor que encarna a un actor que encarna un personaje.

Según lo dicho, cuando el clown parece contar la historia de un músico que fracasa en su intento de dar un concierto, en realidad está contando la historia del actor que representa exitosamente a un músico que fracasa.

O puede ocurrir que se cuente la historia del actor que sabe tocar el piano y que representa a un tramoyista que sueña con tocar el piano pero nunca tuvo para aprender, pero al final, de manera magnífica o absurda, logra tocar.

O la historia de un actor que sale a escena sin saber que el público ya ha llegado y se ve obligado a improvisar algo para el respetable, y comete errores tan extraños que parecen habilidades ensayadas, descubre un piano en escena y trata de tocar algo que sabe pero, traicionado por el nerviosismo, olvida, entonces se ve obligado a pedir la ayuda de un espectador, el cual, ahora recuerda, fue su amigo de la infancia y por eso también conoce la melodía... Aunque si el espectador lo niega... toma de testigo a otro espectador que vivía en la misma calle —además de ser mucho más alto y fuerte que el primero—, quien lo ayuda a persuadir al otro, que acaba por reconocer que sí se conocían; se abrazan los tres, y para festejar el reencuentro terminan tocando la pieza al piano y con unos instrumentos de percusión extraños que casualmente traía en sus bolsillos, para después acompañar a los espectadores a sus lugares y agradecer como si todo hubiera sido ensayado, y antes de salir, recordarles a los espectadores —que en realidad son actores fingiendo ser espectadores— que al final del espectáculo se repartirán el pago y correrán a la cantina.

O bien la historia de un actor que es contratado para representar a un artesano que es contratado para actuar en *La muy lamentable comedia y cruel muerte de Píramo y Tisbe*, pero es hechizado por un espíritu élfico... Y que al final en vez de tocar el piano, baila la “Morris Dance”.

El arte del clown, desde luego, implica muchas otras acciones y saberes relacionados con la comedia, la mima, la música, habilidades circenses y un etcétera bien amplio. Cada artista tiene su propia visión, pero en lo descrito arriba, yo encuentro la sine qua non. Mañana cambiaré de opinión.

¹*Diccionario de la lengua Española*, Real Academia Española.

²David Wiles, *Shakespeare's clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

³Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Alba, Barcelona, 2004.

*Tomado de la Revista mexicana de Teatro "Paso de gato" año 13/No.62/julio/agosto/septiembre 2015

JESUS "CHUCHO" DÍAZ. Director de La Sensacional Orquesta Lavadero, clown y director de escena, formado por Anatoli Lokachtchouk. El máximo exponente del clown excéntrico musical en México.

El clown es el más grande actor*

Jango Edward

Traducción: Leticia García



Fig. 4.3 Jango Edward [4]

El clown puede actuar dondequiera, para cualquier persona, en todo momento. El tiempo surca el aire como una flecha, frutos que pueden ser plátanos salen volando, y el vuelo del clown siempre está listo a desplegarse. El fundamento de su arte sigue siendo la bufonada, lo obvio y un toque de mal gusto para ocultar su incisiva sabiduría y una aguda crítica social. No existen nuevos chistes, todo se ha hecho ya, el arte no es shakesperiano... es humano. No somos competitivos, somos cooperativos, provocamos sin crear caos y creamos un cambio en la reflexión.

Somos personas al margen de la ley y de las reglas, pero no por estar en su contra, sino porque nos dedicamos a su eliminación. La diferencia entre nosotros, los clowns *nouveaux*, y el resto del mundo es que en lugar del conflicto buscamos colaborar. Simbólicamente, cuando escalamos la montaña tomamos diferentes

senderos, cada uno de los cuales lleva a la cima y en nuestro trayecto, al pasar junto a los otros, nunca decimos “Tú estás siguiendo el camino equivocado”, en lugar de ello sencillamente comentamos “Te veo allá arriba”.

¿Cuál es la pregunta? ¿Cuál es la respuesta? Pero si tal es la respuesta, ¿Cuál puede ser la pregunta? ¿Cuál es? La tengo. Tú la quieres, pero es mía. Puedes tomarla prestada, alquilarla, pero no la poseerás nunca porque... es mía. ¿De qué estamos hablando?

¿Confundido? Así estamos nosotros, pero somos clowns y nos pagan para ELLO. Porque en realidad no soy más un portero.

Mi trabajo consiste en abrir puertas a la gente. Depende de que ellos quieran entrar. Y entonces, de nuevo, no importa cuántas puertas yo haya abierto o cuánta gente haya elegido pasar, siempre se da esa rara ocasión en que alguien viene o a veces son dos (una pareja) los que, mano con mano y habiendo convencido al otro de mi estupidez, ignoraran las puertas anteriores, atravesaran el siguiente umbral y me dejaran fuera. Pero, amigos, no pueden tomarle el pelo a los lobos, además de que no soy tan tonto como ellos parecen.

Y recuerden que la puerta que cierran para dejarme fuera es la misma con la que se encierran ustedes, y en realidad esa puerta los está dejando a ustedes afuera, y una vez que te quedas fuera, no puedes volver... te vuelves invisible.

Nunca se trata de sí algo es correcto o erróneo, si está bien o mal, es sólo un asunto de familia... todos mis hermanos, hermanas y yo.

¿Y tú? No es mi asunto... invisible. Dejemos que cada cual y todos sean como son.

No desistan de sus derechos.

No abandonen sus derechos.

No desistan de luchar.

No abandonen la lucha...

Tengan todo esto en mente y permítanme concluir esta cura con un mensaje personal para cada uno de ustedes que han gestado el renacimiento de este clown al venir de visita.

4 U

He estado en tantos lugares en mi vida, a lo largo de todo este tiempo, y he tenido algunas presentaciones sensacionales. He cometido algunos crímenes. He representado mi vida en escenarios con 10 mil espectadores. Los caminos han sido mi hogar y me arrepiento de muy poco de lo que he decidido hacer. Conozco mi imagen como siempre y no siempre es lo que me gustaría que fuera, pero si miran mas allá del misterio se darán cuenta de que cada uno de nosotros es único en su clase, tanto ustedes como yo. No hay nada más importante para mí, porque si sólo miran a través de mí verán los signos del sueño que hemos tenido, porque ahora estamos solos y escribo esto para ustedes.

Me han enseñado hermosos secretos de amor verdadero sin guardarse nada. Han pasado al frente donde yo estaba y me han abrazado con ternura. Por ustedes es que soy mucho mejor y si mis palabras no llegan a encontrarse en la comedia es porque mi amor se oculta ahí.

He actuado donde no hay espacio ni tiempo. Los he amado toda mi vida porque ustedes son mis amigos. Pero cuando llegue a su fin mi vida recuerden los momentos que compartimos; ahora, solo, escribo esto para ustedes.

JANGO HABLÁNDOSE A SÍ MISMO

Por favor, la primera pregunta:

Jango, mucha gente piensa en ti como un maestro del clown. ¿Qué crees que estén buscando?

Represento un cierto símbolo de libertad con el que todos nacemos pero la mayoría de los seres humanos pierden en el camino. Ésta es la razón por la que los clowns están al margen de las reglas. No es que estén en contra de la ley, sino que desean vivir en función de las únicas cuatro leyes reales de la naturaleza.

¿Cuáles son esas leyes?

-Si tienes hambre debes comer. Es una ley natural para mantener la vida.

-Si tienes frio, debes buscar abrigo.

-Si tienes calor, debes refrescarte (esas dos son leyes naturales del confort).

-Para la sobrevivencia de la humanidad y nuestra especie hemos de aparearnos y continuar el ciclo de la vida: hombre, mujer, nacimiento, muerte... ya sea que se le llame sexo o amor, pero en general significa que hemos de coger. Es la ley natural de la naturaleza.

Tan simple como esto.

¿Cuál crees que es el elemento más difícil que se enfrenta en el aprendizaje del arte del clown?

La simplicidad, porque la verdadera esencia del arte del clown es simple, y es difícil entenderlo. Lo que resulta más complicado para convertirse en clown es mirarte a ti mismo y ser honesto admitiendo la verdad de lo que realmente eres.

Sólo cuando te conoces tienes derecho a reflejar cómo son los otros; así como para amar primero debes amarte. Una vez que lo haces y te das cuenta de quién eres, no tienes que cambiarlo. Y así, cuando descubres tus

aspectos buenos y malos aceptándolos al verlos, tienes la opción de cambiar.

Sin la verdad de tu ser, no eres más que una ola en el océano que se alza y luego se desvanece. Lo más difícil es recordar lo que has olvidado.

Has nacido clown... puro... inocente, y conforme vas envejeciendo tu clown queda encarcelado en la prisión de la vida. Para escapar de ese infierno en la tierra tú crees que existe un cielo y vuelves a la búsqueda de tu libertad, pero debes entender cuál es el verdadero valor de la vida humana... sólo dar un paso a la vez... pequeños pasos... pequeños sueños, y al final hay un final, pues todo lo que eres es lo que has hecho y nada más.

Jango, es muy fácil decir que nos equivocamos en relación con lo que somos, porque somos fundamentalmente ficciones de lo que somos y no somos... pero creo que los clowns pueden ayudar a ver mejor, pero no sé por qué...

Considera el simple hecho del que has oído muchas veces pero al que no has prestado atención: los clowns son reflejos y nunca toman partido, porque no hay nadie que esté absolutamente bien ni absolutamente mal. El mundo es un lugar trágico. No fue creado así, ha sido llevado a ello por los celos, la avaricia y la obsesión de gloria.

Hoy día estas palabras que escribo son una certeza, pero continuamos analizando cuando lo que habría que hacer es provocar cambios y presionar por que sea una realidad un mundo más amoroso para todos...

¿Cómo te ves a ti mismo en esta construcción de un mundo más amoroso?

Conforme me acerco a la muerte, intento asegurarme de que lo que he iniciado continúe. Con la enseñanza a artistas —a veces de manera individual o en grupos—, dirigiendo, entrenando a maestros o mediante la documentación del método desarrollado hasta ahora con la sistematización de todo mi acervo visual y de audio para ponerlo a disposición en internet. Estoy hablando de por lo menos 15 CD y unos 20 a 30 DVD que contienen una selección de presentaciones que he hecho.

Pero aun sigues haciendo presentaciones y creando nuevos shows, dirigiendo espectáculos y haciendo televisión...

Hay a la mano una cantidad infinita de información pero la gente es perezosa. Investigar y observar constituye un método disciplinado de aprender. No soy más que otra página en el libro de la realidad de la humanidad. Existen sólo básicamente cinco gags pero millones de formas de presentarlos. Nada hay nuevo en la comedia, lo que puede ser original es cómo lo hagas.

Hablando de nuevas formas, ¿has visto algo que te parezca una expresión nueva de la práctica del clown?

La fórmula cómica es matemática y se basa en la ley de tres; una vez que conoces la fórmula te sorprenderá el ver nuevamente una comedia con la formula en mente.

Para ti ser clown es una forma de vida. ¿Significa que este arte no se limita al escenario o a los momentos en que estas actuando sino que se extiende a tu vida?

Exacto.

¿Crees que sea posible separar la actuación de un clown de su vida?

El escenario es el sitio menos importante para el clown. No hay diferencia.

Me pagan por ser yo... a la gente le divierte la libertad de los clowns.

La gente desvirtúa la palabra "clown", solo hay una exacta definición. Yo soy fantástico... todos lo somos y lo que intento que comprendan mis alumnos es que son iguales a mí, solo tienen que creerlo y lo serán.

Esta clase de actitud hace que la gente se enamore de tu definición de clown... pero es difícil tener certeza en un mundo en el que siempre se están pidiendo fundamentos...

A todos ha de enamorarnos porque todos somos clowns y el amor es todo lo que hay en la vida: amar y ser amado. No hay fundamento, es sólo verdad. Hay un principio, un trecho en medio y un final. Pensarlo demasiado es vagabundear en la vida. Sencillamente hay que actuar, YA.

Amar sin saber nada del otro, sólo por el deleite del amor. El amor es incondicional. Es lo que el sultán me ha enseñado. Amar con libertad es ser libre en el amor... LIBERTAD, AMOR Y VERDAD equivalen a ESPERANZA.

El amor esta hecho de sueños y ellos sólo son posibles con nuestra fantasía...

Me encanta esta frase, Jango. Confío en ti en una forma que no puedo controlar. Pero dime una cosa más, para concluir la entrevista: cuáles son nuestras prisiones hoy día y dónde crees que están.

El temor a seguir tu derecho a la libertad y nuestra falta de confianza en nosotros mismos son los crímenes, y la celda es el estado de nuestra mente cuando se encuentra gobernada por el miedo y no por la fantasía.

*Tomado de la Revista mexicana de Teatro "Paso de gato" año 13/No.62/julio/agosto/septiembre 2015

JANGO EDWARDS. Actor y clown estadounidense, se ha hecho buena parte de su carrera trabajando en Francia, España, Holanda e Inglaterra. En 2009 abrió en Barcelona el Nouveau Clown Institute, centro especializado en formación de la práctica del clown.

La dramaturgia del clown*

Hernán Gené

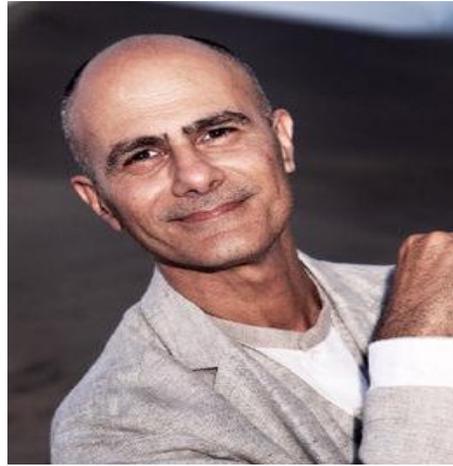


Fig. 4.4 Hernán Gené [5]

En próximas fechas lanzaremos en nuestra Colección de Artes Escénicas, *La dramaturgia del clown*, de Hernán Gené, actor, director y dramaturgo cuya labor docente tiene como una de sus principales áreas el arte del clown. Presentamos aquí un fragmento de este libro para darlo a conocer y por su aportación a la discusión en este *dossier*.

1. ALGUNAS ACLARACIONES PREVIAS

Es más que probable que no todos los lectores estén familiarizados con el trabajo de los clowns o que, siendo profesionales en este terreno, tengan discrepancias a propósito de algunas de las ideas que aquí planteo.

Sin ánimo de entrar en polémicas, sí que quisiera acariciar algunos puntos que, de otro modo, podrían provocar, confusión.

Primero

Un clown es un personaje y como todo personaje está interpretado por un actor.

Me atrevo a señalar tal obviedad porque estoy acostumbrado a escuchar y leer afirmaciones por el estilo de: “el clown es uno mismo”, “el clown es un poeta del alma”, o bien que “el clown es el niño que todos llevamos dentro”, que “muestra su vulnerabilidad sin tapujos, que no tiene tabúes”, etcétera.

Sin embargo, en mis investigaciones, montajes y clases a lo largo de más de 40 años de dedicación al teatro como actor, director y docente, he podido constatar que carece de sentido considerar que el clown es diferente a cualquier otro personaje encarnado por un actor. Si apelamos al sentido común, es inimaginable que ese ser vestido de forma extravagante, con el pelo rojo y la cara pintada, cuando se quita el vestuario, la peluca y el maquillaje y se va a su casa, continúe allí con su sucesión de calamidades y torpezas, rompiendo la vajilla, no comprendiendo que nada hay más sencillo que bajarse de una silla, rompiéndose los pantalones cada vez que se agacha a recoger del suelo, etcétera.

Y son más que obvias las diferencias entre Charles Chaplin clown —Charlot—, y el Charles Chaplin actor, director de sus propios filmes, dueño de sus propios estudios cinematográficos, hábil negociante y varias veces millonario, estrella rutilante durante décadas, guionista y compositor de la música de sus propias cintas, esposo, amante, padre, abuelo, ganador de un Óscar...A pesar de todo ello, la idea de que no se necesita ser actor para interpretar a un clown se extiende cada vez más y daña un arte antiguo, delicado y complejo.

Cualquier artista circense dirá que ser payaso es uno de los oficios más difíciles del circo: además de talento, se necesita saber acrobacia, equilibrios, malabares, danza, tocar varios instrumentos, controlar la voz y saber proyectarla en lugares con mala acústica y, sobre todo, ser un maestro en el arte de la repetición: al interpretar a un clown, el artista necesita repetir una y otra vez, y con la misma precisión, su número o show para que cada noche, en cada representación, esté tan vivo como la primera vez. Es decir, exactamente igual que en cualquier representación de cualquier tipo de teatro.

Cierto es que el actor que elige el clown como medio de expresión hace un enorme sacrificio, similar al de los actores de Kabuki y de la Comedia del Arte: el de dedicar toda su vida a interpretar un único personaje.

Apenas si hemos visto a Chaplin en un personaje que no fuera Charlot; nunca hemos visto a Groucho Marx en otro rol que no fuera el de su clown, ni a Woody Allen, ni a Charlie Rivel, ni a Popov, Dimitri o Buster Keaton. Y si los vemos fuera de sus conocidos personajes no nos convencen y queremos que vuelvan inmediatamente a deleitarnos con sus inefables torpezas. Sin embargo nadie se extraña en roles diametralmente opuestos a intérpretes como Dustin Hoffman, Al Pacino, Javier Bardem o Meryl Streep, por nombrar sólo cuatro conocidos mundialmente.

¿Por qué? ¿Qué ocurre con los payasos, los clowns, para que se genere tal disonancia en la percepción de su trabajo?

El clown que conocemos, que podríamos llamar de *teatro*, el más extendido hoy y más presente en las escuelas teatrales de Occidente, nació a comienzos de la década de los sesenta del pasado siglo, de mano del insigne maestro francés Jean Lecoq.¹ Fue él quien creó un método pedagógico para hacer que el alumno se abriera a un mundo de vulnerabilidad, improvisación y ternura poco habituales, incluso aún hoy, en otras disciplinas teatrales.

Según él mismo nos cuenta, las investigaciones comenzaron tratando de descubrir por qué los clowns hacían reír, cómo lo lograban. Pidió a sus alumnos, sentados en círculo, que de uno en uno pasaran al centro e hicieran reír al resto. Lo intentaban de diversas maneras: piruetas, juegos de palabras, pero todo resultaba inútil y el patético resultado era a la vez angustiante para quienes lo observaban y desalentador para quienes lo intentaban. Sin embargo, en el momento en que volvían, abatidos por el fracaso, a sus lugares en el círculo, el público se echaba a reír. No se reían del personaje que el alumno pretendía mostrar, sino de la persona al desnudo que surgía ahí mismo, fracasada. Lecoq dio con esa clave: “El

clown no existe separado del actor que lo interpreta”. El proceso le llevó a descubrir que toda debilidad podía transformarse en una fuerza teatral y que en aquello que muchos intérpretes tratan de ocultar de sí mismos –precisamente por el miedo a parecer ridículos– radicaba, al manifestarse, la posibilidad de hacer reír.²

En efecto, en la vulnerabilidad del intérprete puede residir la fuerza del personaje. Pero si nos detuviéramos aquí dejaríamos inacabada la tarea de la creación. La vulnerabilidad, la espontaneidad, el sorprenderse de lo que uno es capaz de hacer o de no hacer, el encontrarse desarmado ante situaciones a veces muy simples, el relacionarse sinceramente con la posibilidad de fracaso o acaso con el mismo fracaso, pone al alumno, al aprendiz de clown, en un lugar sensible muy apropiado para la búsqueda y la creación. Sin embargo, si el mismo aprendiz no es capaz de separarse del personaje, si no es capaz de comprender que quien fracasa no es él sino el payaso, si no puede mirar con sabia distancia ese dolor, y si no consigue administrar sus torpezas, miedo y angustias, no saldrá nunca del marco de aprendizaje para llegar a ser un profesional. Detrás del torpe payaso debe haber un actor inteligente que conoce a la perfección los mecanismos de su número y mueve la mano en el momento preciso para que la pila de platos caiga en el momento justo y se rompa, cosa que el personaje no desea. Es parte de la paradoja del actor: hacer que ocurra lo que su personaje no desea que suceda. Y por esto es necesario un profesional de la escena para sostener al clown. Llegados a ese punto, toda la vulnerabilidad se halla en el personaje y ya no en el intérprete, que ahora sale a escena protegido por el personaje. En muchos cursos de clown, es cierto, la verdad y la espontaneidad juegan un rol indispensable; sobre todo en los primeros pasos, en los que el personaje todavía no existe, aun no se ha manifestado, y sólo hay un ser humano con su neurosis, miedos y prejuicios ante otros seres humanos que lo observan. Pero poco a poco que el personaje va manifestándose, el actor deja de lado la improvisación para centrarse en la construcción y elaboración de un personaje con esa neurosis, miedos y prejuicios.

Sí, algunas claves del ridículo del clown se apoyan en puntos de verdadero dolor del intérprete. ¿Pero no lo es también la expresión de los celos de Otelo? ¿No necesita el actor que lo interprete adentrarse en su propio tenebroso mundo hasta encontrar al Otelo que vive en él? ¿Y no es igual para quien interprete a Edipo, Lady Macbeth, Tartufo, y tantos y tantos otros personajes del teatro universal?

Es verdad, “el clown no existe separado del actor que lo interpreta”. Pero ¿existen Hamlet, Yocasta, Electra separados de quienes los interpretan? Quiero decir, en un teatro exquisito, fino, sutil, conmovedor y hermoso, no en las fantochadas que estamos acostumbrados a ver y que, a falta de algo mejor, “casi” damos por bueno.

Según mi opinión y mi sentido pedagógico, es de esto último de lo que adolece la gran mayoría de las escuelas y pedagogos, que parecen dejarse llevar por el clima poco habitual de la humanidad que impera en las clases de clown, confundiendo el medio con el fin y transformando la búsqueda del propio clown, como lo llamó Lecoq, en un hecho más terapéutico que artístico.

Es obvio, pero hay que decirlo: la energía que emplea un actor en una sala de ensayos no es la misma que debe emplear en una sala de teatro, pista de circo o al aire libre. Y este “obvio” detalle cambia absolutamente la relación de artista con el material de su trabajo.

Puede ocurrir también que algunos profesionales dedicados al clown lleguen a decir: “Yo no soy actor, yo soy payaso”, confundidos ante el hecho de que se dedican al desarrollo de un único personaje. Quizá, al no explorar otras facetas de sus posibilidades creativas, lleguen a esa conclusión a fuerza de relacionarse con su exclusivo álter ego.

Pero, para que haya un clown tiene que haber un personaje y para que haya personaje tiene que haber un actor que lo interprete, que le preste su cuerpo y le haga vivir las peripecias a las que está destinado.

*Tomado de la Revista mexicana de Teatro "Paso de gato" año 13/No.62/julio/agosto/septiembre 2015

[1]https://www.google.com.mx/search?q=clown+contemporaneo&biw=1010&bih=627&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwil5P-75PHPAhXJj1QKHAYEDwYQ_AUIBigB#tbn=isch&q=Leo+Bassi&imgrc=DSWePSCGNwmFIM%3A

[2]https://www.google.com.mx/search?q=clown+contemporaneo&biw=1010&bih=627&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwil5P-75PHPAhXJj1QKHAYEDwYQ_AUIBigB#tbn=isch&q=gardi+hutter&imgrc=Kyvj3BwfPnHrmM%3A

[3]https://www.google.com.mx/search?q=clown+contemporaneo&biw=1010&bih=627&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwil5P-75PHPAhXJj1QKHAYEDwYQ_AUIBigB#tbn=isch&q=jesus+diaz+clown&imgrc=uUIKctcnhUCqXM%3A

[4]https://www.google.com.mx/search?q=clowns++clasicos&biw=1010&bih=627&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiRhlaCvPLPAhVqxVQKHZxhAx4Q_AUIBigB#tbn=isch&q=jango+edward&imgrc=gR8C3idXTuzreM%3A

[5]https://www.google.com.mx/search?q=clowns++clasicos&biw=1010&bih=627&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiRhlaCvPLPAhVqxVQKHZxhAx4Q_AUIBigB#tbn=isch&q=hernan+gene&imgrc=agaoldwk-ejm_M%3A

6.2 Texto: ¡Los merolicos!

Teatro de calle pa' despabilar sonámbulos

(Inspirado en Misterio Bufo de Darío Fo, El Ángel de Miahuatlán de Darwin
Enahudí y diversos testimonios)

PERSONAJES

EL

ELLA

CANCIÓN

Esos bueyes del rincón
que se la pasan leleando
vengan a oír mi canción
dejen de andar baboseando.

Cuando vine a esta tierra
el salario iba bajando
aumentó hasta la tortilla
el peso se desplomó
las tierras iban quitando
a las mujeres matando
nos quieren bardear la orilla
le dije al gobernador:
¿pos no que está trabajando?

M: que va a estar trabajando

Vengan a oír mi canción
dejen de andar baboseando
vengan a oír mi canción
dejen de andar baboseando

Cuando intenté rebelarme
aumentaron más el IVA
subieron la gasolina
ni pa' comer me quedó.
Los elotes del Monsanto

ya me dejaron ronchudo,
me mataron a una hija
y otra desapareció
ni en las fosas clandestinas
encontré resignación.

¿Y qué dicen en la tele?
Que lo bueno no se cuenta,
pero cuenta mucho.

Vengan a oír mi canción
dejen de andar baboseando
vengan a oír mi canción
dejen de andar baboseando

ELLA: ¡Acérquense!

EL: ¡Acérquense!

ELLA: Pásenle por aquí que estamos a punto de comenzar

EL: Pásenle por aquí que estamos a punto de comenzar

ELLA: Y el que lo vio lo vio...

EL: Y el que lo vio lo vio...

EL: Y el que no con las ganas se quedó...

EL: Y el que no con las ganas se quedó...

ELLA: No les vamos a quitar mucho tiempo, los visitamos de un lugar que se llama Chatenco.

EL: Si damita, si caballero...Chatenco.

ELLA: Y les decimos

EL: Con mucho respeto

ELLA: Que nosotros hacemos.

EL: Óigalo bien.

ELLA: El regalo que les hacemos, es:

AMBOS- ¡Decirles la verdad!

EL: La puritita verdad sin censura para que no se lo chamaqueen los políticos corruptos, o los que mandan sin saber que por que van a aprender, esos que nada más roban pero poquito, los que invitan al que nos odia a casa, los que toman pura light porque es muy sana, toda esa bola de pendejos...

ELLA: Arre que llegando al caminito...

EL: Aquimichú, aquimichú.

ELLA: Arre que llegando al caminito...

EL: Aquimichú, aquimichú.

ELLA: Aquimichú a mi burrito aunque vaya enojadito, porque no le di su alfalfa, porque no le di su maíz, baboso, quieres que nos levanten.

EL: Oh pos yo nomas decía.

ELLA: Yo nomas decía.

EL: Esto no se los enseña cualquier pelado; esto es para aquellas personas vivas, que les gusta saber. ¡Pero abran bien los ojos! ¡No estamos borrachos, no estamos marihuanos! Bueno, no todos. Sabemos bien lo que les decimos, con todo respeto; estamos aquí ejerciendo lo que la gente comúnmente llama:

EL: El activismo/ ELLA: El merolico...

EL: El merolico/ ELLA: EL activismo...

MUSICO: El merolico.

AMBOS: El merolico.

EL: Somos actores de la calle y les tenemos un espectáculo... A veces de risa.

ELLA: Había una vez un perrito que se llamaba pegamento, se cayó y se pegó. Ya ríanse, pues si es un chiste...

EL: A veces de llanto

ELLA: Acérquense

EL: Acérquense... Talan.

ELLA: Miren, este producto milagroso, la uña de gato chino tailandés de la agrícola oriental con todo respeto, como les quita las flatulencias ¿sí me entienden? (sonido pedo)... China cochina... les quita el estreñimiento; les quita la carnosidad de la vista, les quita el miedo de protestar, de salir a la calle a buscar su felicidad, de vivir juntos como hermanos, de quedarse ahí sentadotes sin decir nada, de dejar todo como siempre al ¡ya Dios dirá!...

EL: Arre que llegando al caminito...

ELLA: Aquimichú, aquimichú...

EL: Arre que llegando al caminito...

ELLA: Aquimichú, aquimichú...

EL: Aquimichú da tan bonita me refiero a la burrita y si para la trompita es pa que me guste más, babosa, quieres que nos levanten.

ELLA: Oh pos yo nomás decía.

EL: Yo nomás decía.

ELLA: ¡Azuuucar! Les podemos enseñar los secretos de la fauna.

EL: ¿Qué?

ELLA: De los animales pues, ¿Qué pinga es la que te zinga mandinga? Podemos trabajar, con serpientes, reptiles, legisladores, diputados, senadores y otras alimañas. Les vamos a enseñar cómo se domina a una víbora, para que cuando lleguen a su casa dominen a su suegra, yo ya tengo bien dominada a la mía, papito.

EL: Ya tú sabes, que yo también ya tengo bien dominada a la mía.

ELLA: ¡Ay negro asqueroso!

EL: Hay quien es más venenosa que la víbora y hasta de besito la saludamos.

ELLA: Gente que es más mala que la serpiente y nuestro voto le damos.

EL: Gracias por su voto, gracias por su voto, ahí vienen las tortas y las despensas.

ELLA: Por medio de las plantas, les vamos a entregar la salud de lo que les esté aquejando en este momento... a ver papito, ¿qué cosa es esa cosa dura que tú traes ahí? Oye chico, pero que cosa más grande caballero. ¡Ven para acá que te voy a dar tremenda barra!

EL: Oraá. Pero queremos gente abusada, pensante, que le carbure la choya, o sea que le piense... no gente que se la pasa sentadota diciéndole que si a todo lo que le dicen por la tele.

ELLA: Ay o sea, pero que la gasolina aumente no nos afecta porque nosotros no somos coches, daaaaah...

EL: ¿Austé le tocó tele en la repartición? A mí tampoco, si ni luz tenemos pos menos tele, como cuando dijeron que internet pa' todos, si ni computadoras hay...ay ay hijo de la tostada, no me lo va a usted a creer patrón pero se me metió una basurita en el ojo, así de grandota como una gaviota. Ay 'jijo

ELLA: Ay o sea, pero que Donald Trump quiera poner un muro si nos conviene porque le va a dar trabajo a muchísimos mexicanos daaaaah...Pero antes de que nos corran (o nos desaparezcan) les decimos que nosotros no nos quedamos, esto que ven aquí mañana andará en San Juan de los Charcos, primeramente Dios.

EL: Porque luego nos acusan de delincuencia organizada por defender lo que nos pertenece, luego nos agarran a palazos y nos encierran por decir lo que pensamos...

ELLA: Arre que llegando al caminito... Baboso, quieres que nos levanten.

EL: Oh, yo nomas decía... Ahora sí agudicen los sentidos porque va ser una sola vez. Hay un gran dolor entre nosotros que comienza a materializarse...es por aquí, usted, no, no, es un dolor más poderoso...Por acá es ¡Usted! No. Es por acá, sí es aquí. Usted dígame cuál es su mal y éste bálsamo bendito se lo ha de curar (llora ELLA)

-¿Por qué llora madrecita? Qué mal es el que le aqueja; No, no, no tenga vergüenza dé un paso pa'l frente nadie la va juzgar. ¿Cómo se llama madrecita?

ELLA: María (llorando)

EL: Le voy a decir mariquita, con todo respeto, a ver Mariquita venga para acá ¡le duelen las rodillas verdad!

ELLA: No

EL: ¿No le duelen las rodillas mariquita?

ELLA: ¡Que no!

EL: ¿Cómo que no son las rodillas? No importa, por escondido que esté el mal, lo vamos a encontrar: ¡Es un dolor abdominal!

ELLA: ¡No, no me duele nada del cuerpo! Es el alma la que no deja de llorar. Ya tengo seca la parte de mujer y como ya estoy vieja, sin hijos; ¿quién me va a cuidar?

EL: No mariquita, él no. ¡Ya no llores Mariquita! ¡Que ya no llores! ¡Cállate Marica! Con todo respeto. Este bálsamo bendito con veneno de reptil y aroma de rosas va ser suficiente para que puedas festejar el próximo 10 de mayo. Por debajo del ombligo.

ELLA: ¿Por dónde?

EL: Por debajo del ombligo. Todas las mañanas, úntate 3 deditos de este bálsamo milagroso, los días que te visita la sangre y prontito vas a ser mamá. ¿Cómo se llama tu marido mariquita?

ELLA: José Zacarías.

EL: ¿Y es lechero?

ELLA: Órale, órale.

EL: ¡Ah! Pues a Zacarías le vas a dar en las mañanas en su jugo del desayuno hoja santa licuada con la planta nacional por excelencia, ¿Cuál es la planta nacional por excelencia? A ver damita, a ver caballero... Claro, un nopal; pero le quitas las espinas por favor y le echas tres gotitas de este bálsamo y así salido de la licuadora que no dé tiempo de hacer asiento, se lo das a Zacarías para que se lo tome al hilo.

Ya con la energía del licuado y tus artes en el amor, con todo respeto... Este enviado del cielo te anuncia: que bendito será el fruto de tu vientre y se llamara Jesús.

ELLA: Pero ya tuve un hijo que se llamó Jesús.

EL: ¿Y qué le pasó?

ELLA: Pues no sé...o más bien ¡si lo sé! Él no tenía vicios, le gustaba el futbol, a sus 20 años me pedía permiso para ir a jugar. A veces yo lo regañaba porque era muy apegado a mí, le decía, ándate pues con las muchachas, salte un rato, pero él me decía que prefería ayudar en la casa, porque pos sabe, nosotros no

tenemos mucho. Yo le decía: mira cuando sales yo rezo por ti, y me lo abrazaba y él me decía:

EL: “Jefa yo también rezo por ustedes”.

ELLA: Ese día me dijo que iba a ir con unos compañeros y maestros a manifestarse, a luchar por algo en lo que creía y que le habíamos enseñado que era importante desde que era chico: sus derechos, su bandera, su patria, su todo.

Llegué cuando ya había empezado la balacera. Mucha gente pasó corriendo a mi lado y oí decir a una muchacha: “Hay muchos muertos, hay muchos muertos...” Entonces enloquecí. Empecé a gritar. Unas mujeres me detenían; se hizo una bolita de mirones... —Déjenla pasar, déjenla pasar, está buscando a su hijo. Su hijo está allá. —Pero si no es nada más mi hijo: son los hijos de todos ustedes...

La mayoría de los cadáveres estaban de espaldas, hinchándose bajo la lluvia, parecían flores pisoteadas. Y en medio de todos, ahí estaba mi Jesús, lo reconocí porque traía puesto el suéter que le di ese día en la mañana. Tápate mijo, y él me contestó:

EL: Gracias jefa, la quiero mucho.

ELLA: Y esas fueron sus últimas palabras. Volteé el cadáver boca arriba. Tenía los ojos abiertos. Estaba empapado. Le cerré los ojos y lo abracé, lo abracé muy fuerte a mi pecho, y todavía siento aquí, aquí en mi corazón su cuerpo frío.

Le dije que no sabía que fue lo que le pasó, pero si lo sé, ellos los enemigos de la verdad, ellos los que no se unen al pueblo y nos asesinan, ellos acabaron con su vida y eso... eso...eso...

Eso se va a quedar atrás cuando me ponga su remedio maravilloso, si su remedio maravilloso.

EL: Ya lo saben ya lo vieron el que lo vio lo vio y el que no con las ganas se quedó, esa pobre mujer que se llama María y que yo con todo respeto le digo Mariquita, llegó aquí llorando por el hijo que le arrebataron y ahora la magia de las plantas y la magia de los venenos más increíbles de las bestias mas indecibles ya le regalaron el milagro de tener otro.

Aunque en realidad lo que tendría más efecto sería la educación, el derecho a la información y no estar sumidos únicamente en creencias mágicas y milagrosas, cosas que con dos gotitas nos van a resolver la vida, necesitamos unirnos, despabilarnos, actuar...

ELLA: ¡A ver a ver pinche merolico ya le dije que no puede estar armando estos espectáculos aquí! ¿Qué les está diciendo a la gente? ¡Si aquí todo está bien! Bueno nos suben la gasolina, se nos caen los puentes, los espectaculares, los camiones atropellan gente, nos suben el pasaje, la trata de blancas...pero todo lo demás está bien. Ya se le dijo de muchas formas que hay cosas de las que no se hablan, que no les llene la cabeza de mentiras a los transeúntes. Y lo que quedó en el pasado, pos ya déjelo ahí ¿pa que lo desentierra? ¿Pa' que le mueve? ¿Usted cree que así se va a arreglar el mundo? Pues no hombre, mire mejor chinguele más, así si sí se va a arreglar el mundo.

EL: Oficial del orden, oficial del brazo duro de la ley con todo respeto yo no estoy aquí para tener problemas con nadie. Porque lo que yo le ofrezco a esta gente es la verdad y mírelos a todos atentos a la magia moderna de las hierbas y sus dones milagrosos. Usted joven dígame al panzón, digo al oficial el milagro que acaba de pasar.

ELLA: ¿Milagroso? Milagroso va a ser su camino al MP. Venga para acá que no puedo correr...tráiganme una coca bien fría que ya se me bajó el azúcar.

EL: Como no señor oficial aquí esta su coquita...

ELLA: Ay cabrón.

EL: Oficial del brazo duro de la ley, si solo hay que verlo para saberlo... esa presencia que lo acompaña es muy oscura y anuncia lo inevitable.

ELLA: Que presencia no me espante...

EL: No tenga miedo es una mujer muy buena, de cabello blanco que lo acompaña y lo cuida.

ELLA: ¡Mi madrecita!

EL: Ella misma, y está muy preocupada por usted. Permítame...Ay mijo, mi Brayan, mi Brayancito. Mira cómo estás de a tiro amolado nomás. Esa tu mujer no te procura, a ver ¿qué desayunastes?

ELLA: Pus unos cheetos y un vive100.

EL: ¡Ves!

ELLA: Ora no se mande.

EL: No sabes el susto que me llevé al escuchar las noticias. Esos salvajes estudiantes que disque marchan por sus derechos, pudieron haber maltratado con su cabezota hueca tu bonita pistola. Tengo entendido que algunos Maestros, son tan brutos que son capaces de estrellar su carota contra tu macanita, que con tanto cariño cuidas. Si no fuera porque estoy muy a gusto en el más allá, bueno en el más acá, bueno en el más allá para ti, si el mas allá con tu padre, que fue devorado por los tiburones al tratar de escapar de las Islas Marías

ELLA: ¡Ese es mi jefe! Ora.

EL: En estos momentos correría a felicitarte. ¡Felicidades! Esperando sigas matando con igual saña a estudiantes y maestros se despide de ti tu querida madre, Lanchita “ La Poquianchis mayor”.

ELLA: Lanchita, mi mamá Lanchita.

EL: ¡Ya no le llores Brayan!, digo señor oficial. Su madrecita se hizo presente aquí ante la mirada atónita de los prójimos, y el que lo vio lo vio y el que no con las ganas se quedó.

ELLA: ¡Mi lanchita! Mi mamá lanchita

EL: Este bálsamo bendito es para ti, tiene un poquito de sentido común, dos gotitas de tolerancia y cinco pizcas de justicia. Cortesía de todos los prójimos que contemplamos la aparición de tú mamá lanchita. Pero eso no es todo, te vamos a regalar también un par de libros de historia para que se acabe la opresión y se abran todas las banquetas a la verdad. Aplausos para el señor oficial por favor.

ELLA: Oiga pero yo no se ler.

MUSICO: Se dice leer señor oficial Don Brayan.

ELLA: Ah, voy a creer ¿a poco si?

EL: Pues sí. Nombre usted va que chuta para Secretario de Educación, un aplauso para nuestro próximo Secretario de Educación. Ahora si se me va derechito por ahí a tomar agua de mi palito pa que deje de estar chingando...digo callando a la gente que tiene mucho que decir y nada que perder, como nosotros , como ustedes, ¿entendió?

ELLA: ¿Agua de mipalito? ¿Y esa dónde la encuentro?

EL: Falta de confianza, ahí al fondo a la derecha, ándele que se le hace tarde.

Ahora si la magia de las yerbas los dejará con la boca abierta... no importa si esta viejo o si esta joven, esto le funciona por igual, pa la damita, pal caballero, si está soltero si está casado, juntado viudo o divorciado, este bálsamo bendito le traerá garantizado la salud, el dinero y el amor...

ELLA: ¡María, maría dónde estás, mi hija! ¡Policía...! busquen a mi niña estaba aquí junto a mi tomada de mi mano y se me soltó cuando se apareció el espíritu...

EL: Tranquilos, tranquilos...

ELLA: No se soltó, la niña no se soltó, a la niña se la arrebataron seño... agarren a sus hijos que hay roba chicos....

EL: Esto se va a resolver

ELLA: ¡Noooo, una como sea pero las criaturas!

EL: Calmen su impulsos turba iracunda la magia moderna de las hierbas nos va a ayudar a encontrar a la niña perdida.

ELLA: ¡Que magia moderna ni que nada! ¿Dónde está mi hija?

EL: Encomiéndense al santo niño cieguito, al santo niño perdido del templo, al santo niño de...

ELLA: Mi hija devuélvanme a mi hija malditos roba chicos.

EL: Devuélvanle a su hija malditos roba chicos.

ELLA: Amarren al merolico, seguro es cómplice.

EL: Hermanos piedad, aquel que esté libre de pecado que tire la primera piedra.

ELLA: ¿Ah sí? Preparen, apunten, fuego.

EL: ¡Ahora resulta que no son pecadores, bola de montoneros, namás porque estoy amarrado...!

ELLA: Ahora sí, la gasolina.

EL: Un momento, antes de que me quemem déjenme hacer por última vez mi trabajo: Decir la verdad, la puritita verdad, nada de hierbas ni santitos ni remedios milagrosos.

Yo nací pobre, muy pobre, un verdadero campesino. ¡Estaba triste, no tenía tierra! Tenía que trabajar, como todos en estos valles, en todas partes. Y un día me acerqué a un monte de piedra. No era de nadie. Subí hasta la cima y escarbé con las uñas y vi que había un poco de tierra y bajaba un hilo de agua, acarree tierra al monte, la subí con los brazos y la hierba crecía, y brotaba de todo. ¡Qué bonito, era tierra de oro! Estaban mis niños y mi mujer. ¡Qué contento estaba! Era nuestra tierra. Y todos los vecinos al pasar decían:

ELLA: -Qué suerte la tuya caray, ¡mira lo que has sacado de un pedregal! ¡Pobre de mí que no se me ocurrió! Tonto, tonto, tonto...

EL: Y tenían envidia. Un día pasó el señor de todo el valle, miró y dijo:

ELLA: ¿De dónde ha salido todo eso? ¿De quién es esta tierra?

EL: Mía, la hice yo con estas manos, no era de nadie.

ELLA: ¿Nadie? ¡Esa palabra no existe, es mía!

EL: ¡No! ¡No es tuya! Fui al notario, no era de nadie. Le pregunté al cura, no era de nadie y la hice yo, pedazo a pedazo.

ELLA: ¡Te la pago! Te doy dinero, dime cuánto quieres.

EL: ¡No! No quiero dinero, porque si me lo das, luego no puedo comprar otra tierra con ese dinero y tengo que volver a trabajar para otros. ¡No quiero!

ELLA: ¡Dámela!

EL: No

ELLA: ¡Pórtate bien, yo soy la ley, ten cuidado! No te vayan a dar un levantón.

EL: Y se fue riendo. El amo salió de cacería, y espantaba a todos los topos hacia mi tierra.

ELLA: ¡Para allá topitos, para allá!

EL: Se paseaba arriba y abajo con los caballos y sus amigos, aplastándome todo el monte.

ELLA: ¡Písenle por aquí, písenle por allá! Ajajajayy...

EL: Y un día me lo quemó todo... Era verano... estaba todo seco. Prendió fuego y hasta los animales se quemaron, la casa quemada. ¡Pero no me fui! Esperé... empezó a llover por la noche, y después yo empecé a limpiar, volví a clavar palos,

a colocar piedras, a traer tierra, a abrir paso al agua por todas partes, ¡porque de ahí, chingado, no me quiero mover! ¡Y no me moví!

Sólo que un día llegó él, con todos sus policías, y se reía, mi mujer y yo estábamos con los niños, se acercó a mi mujer, la agarró, la tiró al suelo, le arrancó las faldas... yo quería moverme, pero los soldados me sujetaban, él se abalanzó sobre ella, lo hizo como si fuera una vaca. Yo y los niños con los ojos como platos, mirando, yo lloraba, mis hijos lloraban, hasta que los otros se marcharon, riendo contentos, satisfechos. El amo me quitó la tierra con la excusa de que era para abrir un nuevo camino, que según el traería milagros a nuestra tierra. ¡Milagros, cuales milagros! Cuando de pronto, tuve un alumbramiento, una verdad inundó mi cabeza. Ya no tenía nada que perder. Y cuando veía los ojos de mis hijos me decía “No voy a permitir que esto mismo les pase a ellos”

ELLA: Así que aquí andamos recorriendo los pueblos disfrazados de merolicos diciendo la verdad, diciendo estas cosas. Contando nuestras historias para ver si de tanto contarlas, si de tantos oídos que las escuchan podemos hacer que no se repitan.

EL: Para que a los hijos suyos y a los hijos de sus hijos no los hagan bueyes como a nosotros.

ELLA: Tenemos que levantar la voz, unirnos, no por tu bien ni por tu tierra, sino por aquellos como tú que no tienen nada. ¡Enseñarles a vivir sin miedo, sin temores!

EL: Así que aquí estamos para hablar por los que no tienen voz.

ELLA: Para caminar por los que no tienen tierra.

EL: Para hacer como le hacían los antiguos juglares.

ELLA: Esparcir la historia.

EL: La verdad.

ELLA: Quitarnos los miedos y las vendas de los ojos.

EL: Total, es lo único que nos queda por perder, el miedo, lo demás ya nos lo quitaron.

ELLA: ¡Abran cancha!

EL: ¡Abran cancha!

ELLA: ¡Ya nos vamos!

EL: ¡Ya nos vamos!

ELLA: ¡Más vale aquí corrió, que aquí desapareció!

EL: ¡Más vale aquí corrió, que aquí desapareció!

ELLA: ¡Ya se van los merolicos, ya se van!

EL: ¡Ya se van los merolicos, ya se van!

ELLA: Ya acabamos aquí, ya nos vamos.

EL: Ya acabamos aquí, ya nos vamos.

ELLA: Así que a levantar el changarro.

EL: Así que a levantar el changarro.

CANCIÓN

Este público chingón
que aquí nos está rodeando
ya escucharon mi canción
dejen de andar baboseando

Cuando deje esta tierra,
los quiero ver trabajando
sus derechos exigiendo
analicen bien las cosas
no los vayan a tranzar
aprendan muy bien su historia
pa'que puedan avanzar

Ya ven que dicen
que el que no conoce bien su historia
está condenado a repetirla

Ya escucharon mi canción
dejen de andar baboseando
ya escucharon mi canción
dejen de andar baboseando.

6.3 Bitácora general del proyecto “Los merolicos”

Hace aproximadamente un año Raymundo y Fabiola, nosotros, decidimos emprender este proyecto de titulación por obra artística con el apoyo de Francisco Silva. Primeramente con la selección del texto que Raymundo propuso: “Misterio Bufo” de Darío Fo, y después de varias lecturas cada uno escogió la escena que más fue de su agrado. Así fueron elegidas “La matanza de los inocentes” y “El nacimiento del Juglar”. Una vez que tuvimos el texto llamamos a Francisco Silva para hacerle la propuesta de ser nuestro asesor de titulación quien aceptó amablemente.

Las primeras veces que nos reunimos los tres, hablamos acerca de lo que pretendíamos al tomar el texto de Fo para proceso de titulación, y del motivo por el cual queríamos trabajar bajo la técnica clown, para expresar nuestros sentimientos e ideas acerca de las situaciones que abordaban en si las escenas y de cómo lograríamos llevarlas a cabo en el montaje. Si sería un trabajo escénico en espacio cerrado, o definitivamente lo haríamos teatro de calle. Al final parecen cosas sencillas de planear, pero al continuar con lecturas siempre establecíamos algo diferente, y cada vez que creíamos entender las escenas y tener una idea clara del espacio y del trazo, le encontrábamos otro sentido a esos diálogos, y teníamos una nueva perspectiva del montaje.

Fue en ese momento que Francisco nos propuso buscar algo que hiciera las escenas más cercanas al público, a nuestro entorno, a la sociedad y a los acontecimientos que actualmente nos atañen. Y en esa búsqueda nos propuso el texto de “El Ángel de Miahuatlán” de Darwin Enahudí. Leímos el texto y entendimos que necesitábamos algo así para poder lograr un entendimiento con el público. Pero no era exactamente lo que queríamos, y después de una búsqueda exhaustiva de elementos que lograrán un texto que fuera nuestro, para el público, Francisco terminó realizando la dramaturgia de lo que hoy es nuestro texto final

titulado “Los merolicos”. No hablaré más de ello porque Silva ya ha abordado ese tema, pero lo menciono como referencia de las estepas de creación de la puesta.

Y entre todo esa aglomeración de información, de ideas, seguía la duda de si sería un espectáculo cerrado o al aire libre. Pero al caer en la cuenta de que nuestros personajes se transformarían en merolicos de la vida de los mercados de hoy en día, la respuesta llegó fácil a nosotros. Teníamos ahora que pensar en nuestro montaje como un espectáculo de calle, necesitábamos algo que llamara la atención del espectador, música, vestuarios llamativos, personajes tan exóticos y a la vez cotidianos como para que cualquier persona pudiera identificarse, o identificar a un merolico más de los que andan en los mercados vendiéndole a la gente cosas milagrosas.

Primero la música: Cristian Mejía se ofreció a realizar la creación musical de toda la obra. Esto para que ambas partes se vieran beneficiadas (así funciona el teatro, el arte en sí), él realizando su servicio social, y nosotros para obtener un plus en la obra, música en vivo. Nos enfocamos en partir de protestas de marchas, murgas y una que otra cosa que funcionara.

Los vestuarios: como en todo momento quisimos hacer esta cercanía con el público, nos fuimos por algo que representara a nuestras raíces, los colores, las formas, lo espectacular y fascinante de nuestra cultura y su gente. Es por eso que decidimos hacer una combinación de la ropa tradicional indígena, y no una en específico, sino la unión de todas ellas en una sola; y de elementos de ropa actual para conjugar lo antiguo y lo nuevo, el pasado y el futuro, en pocas palabras el presente. Julio César Chávez, fue a quien llamamos para que se encargará de crear esos trajes que cada uno de los actores llevaría a lo largo de la obra. Los bocetos de los que partió Julio Chávez son los siguientes:

Para "Ella": personaje principal de merolica.



Y para “La María” personaje secundario, entre otros.



Para "Él": personaje principal del merolico.



Y para "El músico".



Personajes: a lo largo de la historia podemos identificar a dos actores y un músico, el cual se mantiene sobre la misma línea todo el tiempo. Sin embargo los otros dos actores “los merolicos” encarnan a su vez a los demás personajes que hacen posible contar las historias de nuestra obra. Ellos representan en si a todas las personas que han sufrido alguna injusticia, pero sobre todo a los que han levantado la voz y no se han quedado con los brazos cruzados.

Producción: Estuvo a cargo del Maestro Román González Rodríguez, quien con su visión del proyecto aportó la escenografía necesaria y suficiente para cerrar el concepto de los merolicos.

Teniendo en cuenta la serie cosas que necesitábamos, iniciamos la tarea de conseguir fondos para solventar todos estos disparates que se nos ocurrieron, así que decidimos hacer una rifa (lo más común para recaudar dinero). Se compró un iPad mini, se mandaron a imprimir boletos, e inició la vendimia. Como todo proyecto, de principio salió dinero de nuestros bolsillos, sin importar siquiera si ese dinero se iba a recuperar, solo con el firme propósito de lograr pagar las cosas de la producción. Del dinero recaudado (mucho o poco), logramos conseguir pagar los vestuarios, algunos instrumentos y cosas de utilería que eran necesarias. La parte más difícil había concluido, ahora solo nos quedaba ensayar, y por supuesto disfrutar.

6.4 De la dramaturgia para “Los merolicos”

La creación del texto final para la puesta en escena “Los merolicos” fue el resultado de una amplia investigación de distintos temas, todos conectados entre sí, con un objetivo muy claro: Dar, en un periodo corto de tiempo, información concisa acerca de algunos acontecimientos de injusticia social sin caer en el panfleto por medio de la técnica clown.

Suena complicado... y lo fue. Partimos de la inquietud de Fabiola y Raymundo por trabajar con el “Misterio bufo” de Darío Fo, aparentemente gracioso “per se”. Una vez que fui convocado a la dirección y comencé a indagar en los textos, me di cuenta que hay un trasfondo político muy claro y muy directo en ellos que es imposible de ignorar, por lo que lo “gracioso” pasó a un segundo término. “La matanza de los inocentes” y “El nacimiento del juglar” fueron los elegidos, el primero haciendo una alusión muy claro al pasaje bíblico, narra la historia de una mujer a la que le fue arrancado un hijo, de inmediato vino a mi mente la conexión evidente con las pérdidas que han sufrido miles de madres mexicanas cuando su hijo, el que fue a “luchar por sus derechos” no regresa más y ella se queda con las manos vacías y el corazón roto.

El segundo narra la historia de un hombre que se ve envuelto en una serie de desgracias que hace que pierda su tierra y su nombre a manos de “poderosos”, de nuevo, la conexión fue directa con muchos casos en los que en nombre del “progreso” campesinos son despojados de sus raíces. Aquello que parecía lejano, inmediatamente se acercó a nuestra realidad, solamente había que tomarlo.

Entre idas y vueltas por la internet, comenzamos a buscar casos similares en México, a ver testimoniales, documentales, notas y demás material que pudiera hablarnos de esas voces que Fo había plasmado en su misterio bufo y que ahora estábamos trayéndolas a nuestro entorno. En un momento de la búsqueda, recordé el montaje de “El Ángel de Miahuatlán” de Darwin Enahudí, un creador escénico chiapaneco que había presentado su proyecto en mercados y plazas

públicas de la Ciudad de México también basado en Fo. Lo contacté y amablemente me proporcionó el texto que había creado para su montaje, leyéndolo me di cuenta que recuperada también esta sensación de pertenencia, de raíces mexicanas, de hablar de algo que nos duele. Personalmente me resultó difícil hacer una conexión por la manera en que está escrita, es un grito desgarrador, un reclamo abierto al espectador que es tomado por sorpresa y queda inmóvil. Su proyecto de eso se trataba, un “asalto escénico”.

El que estábamos creando, el nuestro, tenía la intención de acercarse al espectador, no de ahuyentarlo, de hacerle cuestionarse por medio de la risa, no de juzgarlo y condenar su acción o no-acción. Por este motivo, no lo tomamos íntegro, pero quedó como una referencia más para la construcción del propio, una buena base para comenzar.

En algo que si coincidimos con el texto de Enahudí fue en la figura del merolico como el nuevo juglar. Ese ser lleno de ingenio que sale a la calle a vender remedios milagrosos por dos pesos, ese ser que con su picardía invade las plazas y contagia de su buen humor al mismo tiempo que envuelve a todo aquel que lo ve.

Ese sería nuestro personaje principal, un merolico, bueno, dos merolicos, él y ella. Ahí comenzó la búsqueda de información acerca de este peculiar ser y su entorno, por medio de películas, referencias fotográficas e historias “de oídas” nos adentramos a su mundo para poder representarlo. ¿Y que vendería? Remedios mágicos para acabar con la injusticia, pócimas baratas traídas desde lo más recóndito del planeta hechas a la medida de las necesidades de quien lo escuche, el panorama ideal para que un par de activistas pudieran hablar “pareciendo inofensivos” de lo que les duele, de eso que está ocurriendo todos los días y nos va dañando poquito a poco.

¿Y qué papel tiene la dramaturgia en esto? Pues a lo largo de las investigaciones y la recolección de la información he ido armando una pequeña escaleta que se ha enriquecido con dichos, refranes y testimonios reales de gente que ha tenido

alguna perdida injusta, de textos que lanzan los vendedores ambulantes, de dichos que he escuchado de mis abuelos, de etiquetas de productos milagrosos, de cantaletas en el metro, de hechos históricos documentados, de canciones de los camiones, palabras completamente urbanas y cercanas al público objetivo, el de a pie, el que nunca va al teatro, el que si no lo convences en tres minutos se da la media vuelta y se va.

Durante todo el proceso se ha modificado una y otra vez el texto, es una dramaturgia activa, en movimiento. Tenemos puntos clave que son nuestras “boyas”, (un lugar seguro al que acudir en caso de perderse) la investigación de los personajes ha sido tan minuciosa que permite que, dentro de un espectro claro, los actores puedan incluir datos nuevos cada función, acordes con el acontecer diario.

Es un reclamo disfrazado de una “fiesta” de un “chou” (sí, con ch, así, de la calle) que seguramente seguirá cambiando, pues la realidad es abrumadora y cómo hasta hoy, se sigue moviendo, algunas veces para bien y otras, no tanto.

Francisco Silva Director y dramaturgo de “Los merolicos”

6.5 Motivaciones personales.

Acerca de la puesta en escena “Los merolicos”

Nunca tuve un encuentro tan cercano al teatro sino hasta entrar a la Licenciatura en Artes Teatrales. Sin embargo puedo decir que el momento culminante de tomar la decisión de estudiar teatro, se dio en una presentación de Teatro callejero que afortunadamente tuve la oportunidad de ver allá por el 2007 en Metepec, en un festival de Quimera. Fue el click que me animó a sumergirme en un mundo que realmente no conocía, pero que finalmente me atrapó. Sin duda al pensar ahora en la sensación que tuve al tener tan cerca de mí a esos personajes e interactuar con ellos, es una de las cosas que amo del teatro, sentir al espectador, haya o no esa mentada “cuarta pared”, y eso es algo realmente gratificante.

En 2015, un grupo de compañeros y yo presentamos bajo la dirección de Jesús Díaz, escenas de “Teatro de Cabaret” de Karl Valentín. “Rutinas de sentimientos” me hizo recordar un poco ese acercamiento con el público. Surge ahí la propuesta de realizar mi proceso de titulación por la modalidad de obra artística junto con mi compañero Raymundo, al cual le agradezco infinitamente el haber pensado y confiado en mí para este entrañable proyecto. Luego de las primeras pláticas, me enamoró el texto que él me presentaba y que pensaba fuera el definitivo para la obra de titulación, e inmediatamente acepté. “Misterio Bufo” de Darío Fo me dio la oportunidad de conocer la escena de “La matanza de los inocentes”, de la cual, la pasión de una madre al perder a su hijo bajo el yugo de un tirano como tantos desde que existe la humanidad, hizo que me temblara el corazón y quisiera exponer esa situación.

Otro de los motivos que me hizo amar este trabajo, fue el conocer mucho más acerca del clown de la mano de personas que se dedican específicamente a ello. Dentro de nuestro trabajo anexamos algunas entrevistas, las cuales con

anécdotas y sugerencias, te dan una amplia referencia de ¿qué es un clown?, ¿cómo se hace el teatro clown? Y en definitiva ¿cómo se crea un personaje de teatro clown? Nuestro trabajo se enfoca precisamente en la creación de personajes bajo la técnica clown, y por eso parto desde la idea que expone Daniele Finzi en una de las entrevistas (que si bien no está incluida dentro del trabajo fue gran apoyo en mi construcción de personaje) de la revista Paso de Gato, que fue determinante en definir “mi clown”. El habla acerca del clown y como cada uno es una mancha. ¿Una mancha?, pensé.

Hay clowns que son manchas pegajosas, otras son manchas que perfuman, otras huelen, manchas ingenuas de chocolate, manchas trágicas de sangre, manchas enormes como gritos, manchas invisibles, manchas de sangre, manchas de tinta, manchas que se lavan y desaparecen.

A fin de cuentas la cosa más importante es saber por qué hacemos lo que hacemos, ¿qué queremos cuando subimos al escenario? ¿Hacer reír? ¿Solo eso? ¿De qué forma? ¿Qué manchas quisieras ser? Es algo que pregunto siempre cuando un clown está en busca de sí mismo.

Una mancha transparente de agua.

Una mancha de champagne arriba de la mesa luego de una comida de casamiento.

Una mancha de vomito.

Una mancha de sangre pegada frente a la puerta del Tribunal de Justicia de la ciudad.

Si un clown tiene su respuesta, la mitad del camino ya está hecho, hay un proyecto claro, después es solo cuestión de darle forma.^[1]

Me costó trabajo comprender estas palabras y posteriormente preguntarme ¿qué es lo que pretendo al hacer clown? Sin duda lo que la mayoría de la gente piensa acerca del clown es precisamente que se hace para provocar risa, que todo es muy cómico y nada más. Sin embargo, algo que nos dejó muy en claro Jesús Díaz es que para lograr esto muchas veces el actor está inmerso en un vaivén de sentimientos y emociones tristes, dolorosas y felices para llegar a provocar la risa en el espectador. Al releer la escena de “La matanza de los inocentes” me di cuenta perfectamente de eso, y decidí que yo quería ser en definitiva una mancha de mugre. Así, simple. Suciedad en su máximo esplendor ¿por qué? Porque estos personajes, para la mayoría de la gente son eso, basura, escoria de la sociedad, y sobre todo para la gente de poder no son más que obstáculos. Gente que ha

perdido cosas a causa de los abusos del que “manda” y tristemente, solo ellos en muchas ocasiones levantan la voz, porque no les queda nada más que hacer ni que perder. A veces ni los mismos vecinos, familiares y gente cercana se solidarizan con ellos, con su lucha, y terminan por ser hasta excluidos y desechados de la sociedad, como la basura.

Teniendo en claro eso, no se necesitaba que mi o mis personajes mostraran eso al espectador, eso era parte de mi construcción de personaje y quedaba en mí. Lo que importaba ahora era llegar al público, algo que se logró al enfrentarnos a nosotros mismos, a los personajes cara a cara, y después al espectador frente a frente. Y viene algo que mencioné al inicio de este apartado: “sentir al público”. Al finalizar la dramaturgia con base en los textos de “Misterio bufo” de Darío Fo, “El Ángel de Miahuatlán” de Darwin Enahudí, y de los diversos testimonios acerca de acontecimientos sociales como fueron “La matanza de Tlatelolco”, los 43 desaparecidos de Ayotzinapa, despojos ilegales de tierras, llegó por fin eso que deseaba: la comunión con el público (y eso que aún no teníamos a un público real). Como es claro, en el teatro clown se rompe la cuarta pared, la línea que divide al actor del espectador, y es más complicado de lo que parece porque por lo menos para mí es perder tu espacio personal y estar a la merced de lo que pueda ocurrir, porque uno nunca sabe si a mitad de función quieran lincharte y tengas que salir literalmente huyendo...pero bueno, eso es lo interesante al final de cuentas, que si llegas a provocar algo del otro lado es porque moviste pensamientos, sentimientos, y es ahí cuando tu trabajo está hecho.

Para concluir este apartado, quiero resaltar la importancia que tuvo el haber trabajado en dos temporadas de “Rutinas de sentimientos”, pues fue el parteaguas para llegar a donde estoy hoy, sentada escribiendo estas líneas acerca del clown, exponiendo mis ilusiones con respecto a este trabajo, al mensaje que queremos hacer llegar a la gente, y hasta las palabras de aliento, la solidarización y el afecto para aquellas que lamentablemente han pasado por una situación similar a la que contamos “Los merolicos”.

[1] Tomado de la Revista mexicana de Teatro "Paso de gato" año 13/No.62/julio/agosto/septiembre 2015

Fabiola Blancas

Motivación personal.

Trabajar clown para mí es algo que me llena de emoción. La primera vez que vi un montaje con esta técnica fue en la facultad de Humanidades, en el marco de un aniversario de la fundación de la Licenciatura en Artes Teatrales. Yo era todavía un estudiante de los primeros años cuando un grupo de la ENAT dirigido por Jesús Díaz se presentó en el foro de la escuela. Había visto con anterioridad muchos montajes tanto en Toluca como en la ciudad de México, pero ninguno con estas características donde no existía la cuarta pared y los actores entraban en complicidad con el público; los personajes se movían al compás de la música, creaban ritmos con los objetos que utilizaban en escena, cantaban y tocaban algunos instrumentos musicales. Para mí todo esto fue una bomba, ya que los actores lograron crear un puente, un gran canal de comunicación con todos los ahí presentes logrando que como público nos entregáramos a los actores y los personajes que representaban, y era claro que ellos también se entregaron a nosotros, “Cero No Ser” era el nombre de la obra que tanto me cautivó. Nunca imaginé que para mi última puesta en escena tendría la fortuna de contar con la enseñanza y dirección de Jesús Díaz, con quien comenzamos a trabajar los principios del clown y a conocer sus orígenes, esto me obligó a abrir la mente y a jugar, a enfrentarme a muchos obstáculos ya que tenía ideas equivocadas con respecto a este lenguaje teatral. Fueron muchos los ejercicios que se realizaron para poder después entrar de lleno en el montaje, pero durante estos ejercicios bien puedo decir que sufrí, lloré y me llené de una enorme alegría y satisfacción al lograr avanzar un poco, solo un poco...Después de haber concluido la temporada de 50 funciones para aprobar la materia de Puesta en Escena Final, el montaje “Esta vida es un Teatro” fue seleccionado como finalista en el FITU UNAM 2014-15, por lo que se abrieron nuevas fechas para estar listos en la presentación de dicho festival. Puedo decir que el público del entonces Distrito Federal nos recibió de una manera que no esperábamos, al final de la obra recordé lo que una vez

como público sentí al apreciar un montaje de esta naturaleza y me hizo valorar aún más este tipo de lenguaje.

Recibimos cinco menciones honoríficas, entre ellas mejor dirección para Jesús Díaz y mejor creación de personajes para todo el grupo; está demás decir que estaba muy satisfecho. Al salir de la escuela me encontré con otras personas que tienen inquietudes similares a las mías, con hambre de seguir aprendiendo y experimentando con este lenguaje, el del clown. Es verdad que Dios nos hace y nosotros nos juntamos, afortunadamente. En el ámbito profesional he podido trabajar al lado de lo que hoy es mi gran-pequeña familia en dos montajes diferentes: “Rutinas de Sentimientos” y “De melón y de sandía”, contando con la dirección de Jesús (Chucho) Díaz.

Es por esto que elegí la modalidad de Obra Artística para titularme, porque es la única opción de titulación que me ofrece la enorme posibilidad de poner en práctica todas las herramientas que se me proporcionaron durante mi proceso de formación profesional; desde la actuación como base, además del canto, la danza, la expresión corporal, la literatura, etc. Y así demostrar objetivamente a través de una puesta en escena toda la experiencia adquirida, aunado a desarrollar un propio proceso de producción especialmente para este proyecto.

Y finalmente porque considero que un actor se hace en el escenario y esta opción de titulación me da la gran oportunidad de ofrecer al espectador un trabajo escénico creado, planteado y desarrollado específicamente para titularme como Licenciado en Artes Teatrales, siendo fiel a lo que creo en mi interior y de lo que carecemos actualmente, esto es sed de justicia, sed de igualdad, sed de libertad... todo esto de la mano de una gran amiga y excelente actriz Fabiola Blancas, y un cómplice que nos ha ayudado a ver la luz en este camino que de repente se nos nubla, Francisco Silva nuestro asesor y director.

Raymundo González.

6.6 Creación personal de los personajes.

Creación de personaje “Ella”.

Cuando comienzas tu preparación académica y decides ser actor, conoces tus materias y a tus maestros, te das cuenta que la información que debes llegar a tener es demasiada. Con clases de historia, música, espacio escénico, corporalidad, etc. es necesario un extenso bagaje de conocimientos. Conoces profesores que tienen mucha experiencia además de reconocimiento, y todo eso surge a través del tiempo, del estudio, de la práctica, pero sobre todo del fracaso. Cada uno prueba cosas en la vida y toma lo que sirve y lo que no, y así se llega a tener algo propio, como la manera en que construyes tus personajes.

A casi cuatro años de egresada de la Licenciatura en Artes Teatrales puedo afirmar que aún no me declaro convencida del “tipo de teatro” que quiero hacer. Me gusta experimentar en una cosa y otra, porque lo que una obra te ofrece, te da, es único e irrepetible así como la manera en que el público reacciona ante dicha obra. Cuando leo un texto no pienso en cómo voy a interpretar o crear a ese personaje, sino que dejo que él llegue a mí. Hace algún tiempo en cierto proyecto se nos cuestionaba acerca de cuál era nuestro método de creación de personaje, a lo que no creo haber dado la mejor respuesta. Simplemente dije que no tenía un método en sí, y en ese momento me pregunté si estaba mal o simplemente era mi manera de hacer las cosas. En definitiva puedo decir que cuando comienzo el proceso de montaje de una obra, la manera de resolver al personaje en escena llega de distintas maneras, en ocasiones el texto me da casi todo el material necesario; en otras comienza a surgir desde la investigación que tengo que hacer de la obra, o de la relación de personajes, o después de algunos ejercicios previos al trazo. Pero nunca es de la misma manera y el reto es ese, llegar al mismo punto de distintas formas.

Sigo intentando, probando, y a la fecha no se si en algunos de mis personajes haya logrado la fórmula perfecta y se haya corroborado en escena, pero hay algo que me ha sido de gran utilidad desde siempre: las primeras clases de actuación que tomé con el maestro Jesús Angulo. Las características básicas de un personaje como lo decía con sus textos de Raúl Serrano, Edgar Ceballos, y algunos otros que nos proporcionaba para que supiéramos de dónde tomar bases y aplicarlas en la construcción de nuestros personajes.

Por eso quiero exponer a mi personaje en base a esos textos. Primero hablando de su construcción psicológica, sociológica, fisiológica. Al leer el texto de “Los merolicos” se viene a mi mente su pasado, y por eso comencé creando al personaje desde sus antecedentes. Creo que cuando escuchamos la historia de algún joven o jovencita desaparecido no pensamos en su aspecto físico, o por lo menos yo no. Pienso en el sufrimiento tanto de él o ella, como en el de su familia. Es la angustia, el dolor, la rabia y el coraje lo que te da una idea de por lo que están pasando, y eso tiene grandes repercusiones en la manera de ser y de conducirse de esas personas. Mi personaje antes de su pérdida, tiene una familia que con lo mucho o poco que poseen son felices, ella es feliz y seguramente no se imaginó que a su hijo pudiera pasarle una desgracia, pero así fue.

Una mujer de una edad entre 30 y 40 años, de origen humilde, sino es que de algún grupo indígena de México. Estatura media, tez morena, cuerpo tosco por el trabajo en el campo. Fuerte para su edad. De temperamento sanguíneo (buscar quien habla de los tipos de temperamentos), sabe mostrar amor a los que quiere. Tiene un esposo, un pequeño terreno donde tiene su humilde hogar, y tres hijos de edades entre los 20, 12 y 8 años. Vive del campo y hace lo que puede para mandar a la escuela sus hijos. Tiene buena relación con cada persona de su círculo social, porque es amable, servicial y entregada a lo que hace. Tiene educación básica pues en el campo y con las costumbres de que la mujer debe dedicarse al hogar y el hombre al trabajo nunca tuvo oportunidad de seguir estudiando, pero le gusta enterarse en las noticias de lo que ocurre en el mundo exterior y no es ignorante. Es una mujer de familia católica, y profesa su fe, pero

sabe que Dios no da todas las respuestas y cada uno debe hacer cosas para salir adelante, ser escuchado, para vivir bien. Tiene claro que lo que uno da en la vida siempre vuelve a nosotros de una manera u otra y por eso trata de dar lo mejor de sí en su familia como en la sociedad.

Hablando de sus antecedentes:

Remotos. El vivir en el campo y siempre trabajar la hizo una mujer fuerte que lucha por lo que quiere, y en el medio en el que creció sabe que las carencias son muchas, es por eso que hace el mayor esfuerzo por sus hijos, porque tengan una mejor vida.

Mediatos. Toda la vida sufrió de abusos por parte de autoridades queriendo hacer menos a ella y a los suyos. Siempre protegiendo lo que ama y a quienes ama. Pero sin duda la pérdida de su hijo fue el detonante para que cambiara esa quietud e hiciera algo.

Inmediatos. El dolor y el coraje por la situación después de la pérdida de su hijo, llevan a ella y a su marido a levantar la voz y buscar la manera de hacer “justicia”. Buscan el despertar de la gente para que se acabe la tiranía del gobierno, o por lo menos para que la gente ya o se quede de brazos cruzados.

Aspiraciones. Poder vivir en un mundo de justicia, de paz. Sabe que no solo ella ha sufrido la pérdida de algún ser querido. Que hay padres que lloran la ausencia de hijos; hijos que han visto morir a sus padres buscando lo mejor para ellos; estudiantes que se han quedado sin maestros en las aulas y ancianos que han perdido el único legado que tenían, sus tierras.

Obstáculos. Principalmente el gobierno. Con sus imposiciones, sus abusos, sus absurdas excusas a situaciones que afectan a la sociedad en general, que perjudican a los que tienen menos. Pero también la gente, porque ellos son los que tienen el poder de cambiar su situación y prefieren dejar todo en manos de los

que gobiernan porque tienen miedo, ese miedo que hace imposibles todas las cosas en este mundo. Y en parte también experimenta el miedo, pero es más su coraje y sus convicciones.

Ante todo esto es lo que tiene que reaccionar ella. Pararse en medio de la gente y esperar la respuesta de ellos para saber si vale la pena la labor que ella y su marido están haciendo, si por lo menos una persona se estremece con las palabras de activista disfrazada de “merolico” ella, ellos continuarán esparciendo la verdad.

Creación de personaje “El”

Crear es dar vida es sacar de la nada a algo concreto, crear un personaje es darle vida a un ser que solo existe en un texto dramático, dotándolo de alma y de verdad para que viva en el escenario, para que sea real en lo efímero de su existencia.

En el teatro clown crear un personaje es un proceso complejo y disfrutable exactamente igual que cuando se crea un personaje para cualquier otro género, pero con la particularidad de que el personaje es libre, inocente y vulnerable, dándose al público desde adentro hacia afuera, dejando el ego a un lado para permitirle al público disfrutar de sus torpezas.

Durante los ejercicios que se desarrollaron para introducirnos en el lenguaje del clown trabajamos la triangulación, que es mostrar al público lo que le sucede algunas veces al personaje para buscar la complicidad. Lo más complicado para mí fue ver a los ojos al espectador y responder a los estímulos que este daba durante la función, a no huir del fracaso, responder a toda reacción ya fuera buena o mala, pero sobre todo aprendí que la sinceridad y sencillez crean un vínculo verdadero con el espectador, vínculo que hay que lograr mantener durante todo el espectáculo.

En esta puesta en escena “El merolico” como personaje clown será definido por un carácter determinado; como lo establece Edgar Ceballos en su obra “Principios de construcción dramática”, ***El carácter es lo más importante que debemos estudiar, conocerlo a fondo, ya que es la suma total de un conjunto físico de influencias de un medio ambiente sobre él, en un momento determinado*** [1] y que se conformará por sus propias características físicas, sociológicas y psicológicas.

En lo físico “El merolico” es un hombre de 37 años de mediana estatura, peso aproximado 65 kg, moreno, de pelo y ojos negros. En lo sociológico pertenece a una clase social media baja, con un origen familiar rural de ocupación campesino,

católico, con un nivel educativo básico, casado, tiene tres hijos, nacionalidad mexicana, librepensador, con tendencias izquierdistas que gusta de leer periódicos y revistas para mantenerse informado. En lo psicológico es impulsivo, extrovertido, combatiente, idealista pero consciente de su realidad, es honesto, responsable, irreverente y firme en sus ideas, obsesionado con la libertad y el respeto al ser humano, con gran facilidad de palabra, aunque su lenguaje es de barrio y llega a ser obsceno, imaginativo.

Otra información que me resulta útil es conocer el pasado del personaje, en el caso de “El Merolico” es alguien que era muy pobre y encontró unas tierras que no pertenecían a nadie, comenzó a trabajarlas al lado de su esposa e hijos, más tarde lo despoja de sus tierras el cacique de la región y viola a su esposa. Unos años después matan a uno de sus hijos durante una manifestación de protesta por lo que él y su esposa deciden salir a las calles a denunciar lo que les ha sucedido haciéndose pasar por Merolicos, cuando en realidad son unos activistas.

Otro factor importante es identificar los puntos de cambio, es decir, donde el personaje sufre una transformación. “El Merolico” no es la excepción, de entrada se muestra dominante, con mucha seguridad en sí mismo y dueño del espacio al ofrecer remedios para diversos males, conforme avanza la puesta irá dejando ver sus debilidades y torpezas hasta llegar al punto donde habla del despojo de sus tierras y violación de su esposa, y mostrará un lado hasta ese momento oculto, su lado más humano y doloroso para después continuar y mostrarse fuerte ante el público (Los marchantes) que lo escuchan.

Por último no puedo dejar de mencionar algo que escuché de diferentes profesores, “A escena se sube por que hay algo importante de que hablar”, y es así que llegó a mi mente Darío Fo y propuse “El misterio bufo” para titulación. Ha sido un proceso largo donde terminó surgiendo el texto de “El ángel de Miahuatlán” propuesto por nuestro director Francisco Silva, y en el que después de diferentes análisis se llegó a crear un texto propio tomando los dos como base

para su creación, quedando un texto rico, actual, duro, divertido y crudo con un gran sentido social.

[1] *Principios de construcción dramática. Ceballos, Édgar pag.135*

