

INSTITUTO UNIVERSITARIO NACIONAL DE ARTE

LIC. EN ACTUACION

PROYECTO DE TESIS

El Payaso callejero;

El actor total y multidisciplinario

Datos personales:

Apellidos: Colombo Borlenghi

Nombres: Yamila Belén

D.N.I: 34 318 307

E-mail: yamilacolombo@hotmail.es

Teléfono: 4726 2085

Datos del Tutor:

Apellido: Medrano

Nombre: Horacio

D.N.I: 7 618 613

E-mail: hm.teatro@gmail.com

Teléfono: (011) 1535743100

INDICE

ANTES DE COMENZAR (ACLARACIONES PERTINENTES)

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Mapa de ruta

1.2. Elección del objeto de estudio

2. LO CÓMICO EN LA EDAD MEDIA (ORÍGENES)

2.1. Desarrollo de las características elegidas cómicas en relación al carnaval y sus orígenes

3. TRAINING CALLEJERO

3.1 Estudio de ejercicios para el training callejero

3.2. Desarrollo y estructura del montaje callejero

4. POETICA DEL PAYASO, SU FILOSOFÍA Y PSICOLOGIA

4.1. Complementos del payaso

4.2. La risa

5. CONCLUSIONES PARCIALES

6. CONCLUSIÓN FINAL.

7. ANEXO

7.1. Entrevistas

8. BIBLIOGRAFÍA.

ANTES DE COMENZAR

Aclaraciones pertinentes

Cuando en el trabajo se mencione “actualidad” se hablara en el momento que la investigación se llevó a cabo (Enero-Noviembre del 2012/ Marzo-Junio del 2013/ Enero- Marzo del 2014)

Cuando en el trabajo se refiera a experiencias prácticas nos basaremos en el trabajo psicofísico realizado en calles, plazas con el grupo Faramburleros (gira por Argentina - Chile-Perú), Los Alberdi (gira por N.O.A. Argentino), en la Convención Nacional de Payasos y Espectáculos Callejeros de Monte Grande, Bs. As. Dirección Chacovachi, en la Convención Desierto Circo de Comodoro Rivadavia, Chubut. Dirección Elo Vazquez, el 3° Festival de Variedades escénicas para La Galla de Rengo, Chile. Dirección Adrián Cerda, el Banquete de cantos y Poesías del Odin Teatret, El Palomar y en la Invasión Callejera de Valparaiso, Chile. Dirección Rodolfo Meneses. “Mimo Tuga”

. Cuando en el trabajo se aluda al payaso, se hará en el concepto global de payaso/a. No se referirá únicamente al payaso/a de cara blanca diferenciándolo del Augusto o Tony o del mimo, clown. Se refiere al artista actor/actriz, bailarín, músico y acróbata (artista multidisciplinario)

. Cuando en el trabajo se mencione Edad Media, se referirá al periodo entre los siglos XII al XV, aquella que Jaques Le Goff y Nicolas Truong consideran Edad Media.

“...Grotowski sabe que aprender algo significa conquistarlo a través de la practica...1”

(Cita extraída del libro: Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Thomas Richards, Barcelona, 1993, p.17)

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone indagar sobre la poética de la Payaso/Actor Callejero. Cómo su cuerpo es la suma de muchas disciplinas que la convierten en un medio para llegar a la perfección de lo que llamamos actuar.

Como objetivo principal se analizará las condiciones, psicofísicas, que un actor/payaso requiere para su presentación callejera y poder comprobar si existe en el payaso de calle un artista total y multidisciplinario

Para el desarrollo de esta investigación se trabajara sobre el marco de referencia observado, en las representaciones callejeras y sobre el marco teórico entre aquellos maestros que alguna vez propusieron cambiar las técnicas viejas de actuación por otras más corpóreas y con ello al actor que lo ejecutaba, en busca de una mayor perfección actoral. Eugenio Barba, Vyerserl Meyerhold, Jerzy Grotowsky, Jacques Lecoq, Julia Varley, Cristina Moreira, Roberta Carrieri, entre otros serán nuestro faro guía en un mar encrespado y lleno de incertidumbre.

Por otro lado la investigación abarcará tres partes. En primera se observara los orígenes y el comienzo, en la Edad Media, de los rasgos más caracterices de los payasos. Luego en la segunda fase veremos el entrenamiento físico y mental, que se requiere para trabajar en la calle y en la última veremos los rasgos psicológicos y filosóficos del payaso, para así abordar las conclusiones parciales y luego finales.

1.1. Elección de objeto de estudio

¿Cómo no interesarse por la poética que desarrolla un payaso, callejero? si su cuerpo ¿es la suma de muchas disciplinas que lo convierten en un actor total?

De suponer su existencia ¿Cómo es posible que al día de hoy nadie se haya preguntado si existe en el payaso de calle, un artista totalmente multidisciplinario?

¿Sera porquea etimológicamente encontramos acepciones de payaso como farsante, mentiroso, mamarracho, tramposo, ridículo, hombre informal no merecedor de respeto, estafador y persona no merecedor de la “vida oficial” la “la vida institucional”?
¿Aun en la actualidad los payasos siguen corriendo con ese estigma?

Como vemos siempre fueron seres rechazados y rebeldes. De espíritu libre que han hecho de la pobreza, la marginalidad, el poder, las normas y la religión burla y humor. Esta modalidad se oponía y se opone a la fuerte cultura y vida oficial, parodiándola con esa capacidad de desbaratuje, con personajes cómicos que satirizan lo “oficial”. El payaso consciente o inconscientemente transforma cada acto en provocación, en tanto invierte lo establecido como norma, rol o jerarquía.

Su principal escenario era y son las calles y plazas públicas. Pero ¿Por qué elegía y eligen un espacio tan hostil como lo es la calle? ¿Será que se debe a la falta de espacios teatrales oficiales para su representación? y ¿le da la posibilidad de llegar a todo el público, a la gente sencilla y la más habitual de espectadores?

La mayoría que decidía o decide hacer el oficio del payaso pertenecía o pertenece al pueblo y saben perfectamente que burlas golpean a los poderosos opresores. ”... *El juglar que se presentaba en la plaza descubría al pueblo su condición, la condición de pobre... Así que el juglar era alguien que, en la Edad Media, ... nacía del pueblo y del pueblo tomaba la rabia, para devolvérsela de nuevo al pueblo filtrada a través de lo grotesco, de la «razón», para que el pueblo tomara conciencia de su condición. Por eso en la Edad Media mataban con tanta abundancia a los juglares, los desollaban, les cortaban la lengua, para no hablar de otros adornos...*” (Dario Fo *Misterio bufo* pág. 18)

El Payaso/a de calle de la antigüedad al de hoy, no ha variado mucho en las técnicas expresivas para poder lograr su representación corporal. El cuerpo en movimiento y acción, capta la atención de la gente que va y viene en la calle y no tiene mucho tiempo que perder, ya que en el mundo en que vivimos el “tiempo es oro”. Lograr que el peatón o un transeúnte sea el espectador de un espectáculo, convocarlo, reunirlos, llamarle la atención, generar expectativa, multiplicarlo y entretenerlo para que no se valla, sin antes depositar su entrada en la gorra¹. No es tarea fácil. Y ¿Cómo llevar a cabo este trabajo, siendo que casi no existe una escuela que enseñe algún método actoral para la calle²?

Para que un cuerpo en la calle tome una presencia fuerte, tiene que trabajar profundamente con su principal instrumento, el cuerpo y la mente. ¿Será este el

¹ Gorra: Etimológicamente los afroperuanos utilizaban, en sus reuniones religiosas, una caja de madera, con la cual la golpeaban y ejecutaban su ritmo natal. Luego de eso abrían la caja y la gente depositaba el dinero. Hoy en la actualidad luego de un show se pasa un sombrero, o gorra con el mismo fin

² Vale destacar el trabajo de la EMAD que dicta el curso de formación actoral para espectáculos callejeros dirigido por Hector Alvarellós. Dir. del grupo de teatro callejero La Runfla.

verdadero trabajo que necesita un payaso callejero para la comunicación con la otredad?

Y para lograr esto ¿Deberá ser un artista multidisciplinario?

Ya en la escuela de Meyerhold se incluía como asignatura el estudio de técnicas clownescas por la adquisición de diferentes herramientas que el actor necesitaba y no otorgaba y viceversa"...*Se ha demostrado la imposibilidad de construir un teatro de experimentación. Estoy decepcionado de las experiencias anteriores, busco un teatro que lleve al espectáculo total, un dibujo escénico preciso. Es el actor-artista multidisciplinario que tiene todo esto. Un poco Payaso, acróbata, bailarín, juglar. Lo que más me interesa, en este momento, el music hall y el circo, por sus movimientos, la espectacularidad y porque tratan de suprimir las barreras entre el escenario y el público...*" V.E. Meyerhold. (Declaración en la "Gaceta de San Petersburgo", 1908)³

Por otro lado Grotowski, en Polonia, investigo todas las posibilidades expresivas del cuerpo y la mente del actor tomando conceptos del teatro oriental. Seguido por Eugenio Barba y el Odín Théâtre también priorizan el entrenamiento físico para captar la atención, la mirada, la escucha y la captación del pensamiento del espectador. A su vez en Latinoamérica Perú, se encuentra Mario Delgado que a trabajo mucho sobre los conceptos mencionados. El alude..."*El actor tiene que estar preparado para llegar a cualquier espacio y transformarlo, convertirlo en un espacio maravilloso hecho por ellos mismos. Lo más bonito es llegar a un espacio imposible y decir: aquí hacemos nuestra obra...*" (La sabiduría del eterno discípulo: 63 y 64). Sin olvidar a Decroux que desarrolla el concepto de mimo corporal, para lo cual exigía un entrenamiento severo del instrumento actoral para generar un cuerpo presente en el espacio, o al maestro Jacques Lecoq donde explora el payaso a través de los sentidos y estados en pos de la eficacia de la "acción e impulso.

1.2. Mapa de ruta

Cuando se comenzó a planificar la búsqueda se encontró la dificultad de que en ningún libro se menciona como ser payaso de calle. Este motivo, lejos de hacer desistir, ocasiono un compromiso mayor y conciencia del riesgo, que se debía tomar para encontrar en la práctica, en la prueba y error el payaso de calle.

De esta manera se entabló contacto con el Payaso Chacovach y la Convención Nacional de Payasos y Espectáculos Callejeros (Monte Grande, Bs. As.), Elo Vázquez y la Convención Desierto Circo (Comodoro Rivadavia, Chubut), con Adrian Cerda y el Festival de Variedades escénicas pa` La Galla (Rengo, VI Región, Chile. 2013-14), con el Baldío Teatro y El Odin Theatre y su espectáculo el Banquete de cantos y Poesías (El Palomar. Argentina. 2013). Sumado a esto se agregaron giras realizadas con el grupo de clown y teatro los Alberdi por el noroeste argentino y con el grupo de payasos los Faramburleros por el norte de Chile y Perú.

Ese ha sido el trabajo de campo, donde luego de cada presentación se reflexionó sobre los fracasos y aciertos. Así, en conjunto con el material teórico se fue deduciendo uno de los caminos correctos para lograr un buen espectáculo callejero. Teniendo en cuenta la convocatoria, la permanencia, sorpresa del público y gorra.

Partimos entonces, desde las siguientes argumentaciones.

∇ Delimitación temática:

- .- El payaso callejero como ¿actor total y multidisciplinario?

∇ Delimitaciones espaciales :

- Calles, plazas, convenciones y giras por Argentina, Chile y Perú
-
- El carnaval de la Edad Media como uno de los exponentes, antiguos, de las representaciones en plazas públicas y calles

∇ Delimitaciones temporales:

- Edad Media (Siglo XII al XV)
- Actualidad (Enero-Noviembre del

2012/ Marzo- Junio del 2013/
Enero- Marzo del 2014)

∇ Delimitaciones Practicas:

- Trabajo psicofísico a partir de acciones físicas y el pensamiento en acción

∇ Delimitaciones poéticas :

- Desarrollo de la poética.
Como ve el mundo interior y exterior el payaso

2. LO CÓMICO EN LA EDAD MEDIA

(ORÍGENES)

“La burla es temida hasta por aquellos que ya no tienen miedo a nada”. Gogol

¿Dónde comienza todo esto?

Desde antaño han existido las grandes migraciones de pueblos, conquistas militares, y rutas para comercializar. Estos elementos han dado el origen del intercambio cultural y artístico entre los pueblos. Entre estas zonas se encontraban los acróbatas, músicos, pantomimas, y bailarines ganándose la vida con sus espectáculos callejeros.

Las fuentes de inspiración para los payasos han ido desde los rituales, el teatro griego, el teatro Isabelino, el teatro medieval que luego ha dado el origen de la Comedia del arte

En este trabajo nos situaremos en el último periodo de la Edad Media, como uno de los puntos históricos, para situarnos en los orígenes del clown.

La mayoría de las fiestas religiosas comprendidas en la Edad Media poseían un aspecto cómico, popular y público. En esta cultura carnavalesca, cómica y popular, participaban diversos personajes típicos, como los Bufones, “bobos/as”, gigantes, enanos/as, deformes, juglares y los payasos/as de diversos estilos y categorías. La risa y cuerpos exacerbados eran características principales de esta ceremonia. Ninguna fiesta se desarrollaba sin los elementos de la organización cómica.

Los espectáculos realizados cómicamente se diferenciaban de las ceremonias oficiales de la iglesia y del Estado Feudal. Ofrecían una visión, de la cosmovisión del mundo y del hombre y mujer no oficial, es decir al revés, un segundo mundo, una segunda vida que rompiera con los cánones establecidos desde las jerarquías humanas, políticas y sociales. *“...la dualidad en la percepción del mundo y la vida ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva. En el folklore de los pueblos primitivos, se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su entorno) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objeto de burla(...) Pero en las etapas primitivas, dentro de su régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran igualmente sagrados e igualmente, podría decirse “oficiales”. Pero*

cuando se establece el régimen de clases y Estado, se hace imposible otorgar a ambos derechos iguales, de modo que las formas cómicas(...) adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión de la cultura popular...”(Bajtín . 2005: 11 y 12)

Vale destacar aquí también, la importancia de las primeras apariciones, ya que antes no hay ningún tipo de registro, de actrices/payasas denominadas juglaresas. “...sabemos que en la antigüedad las juglaresas eran las únicas mujeres que les permitían subirse a un escenario... son ellas las que toman la palabra más a menudo que los hombres durante el ciclo narrativo de los cuentos...” (Dario Fo. *Manual mínimo para el actor*:. 390 y 391). Su labor principal era contar historias eróticas y cómicas para destruir el sentido de culpa, vergüenza y el pecado original impuesto por la iglesia y el sistema feudal para controlar el pueblo. Como diría Maquiavelo “*convenced al pueblo de que es culpable, no importa de qué, y será más fácil gobernarlo.*”

A partir de esto ¿Cuáles son los rasgos fundamentales cómicos carnalescos de la Edad Media?

Para esto es necesario descomponer en subtemas y así rastrear los orígenes de los primeros payasos/as cómicos que se manifestaban en carnales, ceremonias y plazas públicas medievales.

Se condensara en cuatro ítems.

- a. **La lógica invertida**
- b. **Cuerpos que resisten**
- c. **La risa (burlador-burlado)**
- d. **La fiesta y su doble visión**

2.1. Desarrollo de las características elegidas cómicas en relación al carnaval y sus orígenes

- a. **La lógica invertida**

Todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca están impregnados de la relatividad de las verdades, de las cosas y de las autoridades. El carnaval se caracteriza principalmente por la lógica “al revés” o “lógica invertida”. Esta segunda vida es del mundo popular, se constituye como parodia de la vida cómoda y oficial. Para saber que era aquella “segunda vida”, es importante establecer a manera de comparación, algunas características fundamentales de la llamada “primera vida”, para ver claramente esa dualidad que aparece en la Edad Media, viendo especialmente a lo que se refiere al cuerpo, porque: “...en la Edad Media, desde el triunfo del cristianismo en los siglos IV y V aporoto una cuasi revolución de los conceptos y en las practicas corporales, más que en cualquier otra época...” (Le Goff y Trouong.2006: 29)

Como lo manifiestan los autores mencionados se instala este elemento característico en la mayoría de las sociedades. El cristianismo atormentado por la cuestión del cuerpo conjunto con el Estado se encargara de institucionalizarlo y moldearlo, según las conveniencias del sistema de aquel entonces. Se produce en este momento una paradoja “...La ideología del cristianismo convertido en religión del Estado reprime el cuerpo, del otro, con la encarnación de Dios en el cuerpo de Cristo (...) De un lado, la Cuaresma se abate sobre la vida cotidiana del hombre medieval, del otro el Carnaval retoza en sus excesos...” (Le Goff y Trouong.2006:31)

El cuerpo de esta forma se convierte en una paradoja, donde el carnaval y cuaresma debaten, donde está la represión del cuerpo y su liberación. Entran en pelea los momentos de ayuno, orden y de gula y liberación.

Ahora sí se arribará al segundo item.

b. Cuerpos que resisten

Como menciono antes, la iglesia se encarga de “moldear y civilizar el cuerpo” mediante sus mandamientos y creencias. “A partir del siglo III el calendario alimentario prohibía la carne tres veces por semana, ayuno en Cuaresma, de Advenimiento, de las temporas, de las vísperas de la fiestas y de los viernes. Mediante el control de los gestos, la iglesia gobierna el cuerpo en el espacio, mediante el calendario de las prohibiciones, lo gobierna en el tiempo...” (Le Goff y Truong.2006:36)

El esfuerzo de civilizar el cuerpo enfoca también las buenas costumbres, como en las practicas alimentarias”... prohibición de escupir, de marcarse, de dar a un comensal un trozo que se ha mordido previamente...” (Le Goff y Truong.2006:116)

Más allá de esto, el cuerpo resiste. El cristianismo mediante las “buenas costumbres” instaura el control sexual y corporal en la sociedad; sin embargo, en los márgenes, el cuerpo opone resistencia, en las fiestas populares, en las que los hombres se liberan. De esta forma “... *cuanto más se estrecha sobre él y sobre los gestos el entorno de las normas y de la razón, más se exageran otras formas de gestualidad lúdicas como los malabaristas, lo grotesco (...) y la risa como un fenómeno corporal que pasa por la boca...*” (Le Goff y Trouong, 2006:123)

Las formas corporales adquiridas durante los carnavales y demás manifestaciones populares son una liberación y rebelión ante la censura de la religión y de la iglesia.

La imagen del cuerpo desarrollado en estas fiestas, no es acabado ni perfecto, sino que sale fuera de sí, rompiendo sus propios límites. Tomando el trabajo de Bajtin es preciso destacar que la expresión de estos cuerpos era estereotipada, grotesca y cómica. Tales expresiones son las que se transmitieron en la actualidad, que llevan a hoy en día a la existencia del payaso callejero, que hoy se está estudiando.

c. La risa (burlador/a-burlado/a)

Lo importante de la risa en los carnavales o fiestas populares es que no hay burlador/a o burlado/a. El pueblo no se excluye del mundo de la burla sino que también es el que burla. La risa en esas fiestas está ligada a la renovación y a la liberación. Esta es una diferencia esencial que separa a la risa de las fiestas populares a la risa satírica, que mantiene una influencia muy grande con la risa a la que apunta el payaso.

Para continuar se puede decir que hay dos tipos de risa: la de reírse de sí mismo por catarsis y liberación, y la risa amistosa hacia la persona que ha jugado con uno

Esta última es la que no basaremos como lo determina Henri Bergson, en su libro: “*La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*”; en donde intenta ver el procedimiento de la risa y ver porque la sociedad la persigue, cosa que él considera un misterio. Aquí se propone investigar el mecanismo de como causar la risa a través de la payasa, como puente y generador de la misma, y el espectador como cómplice y receptor del canal de juego; donde el clown y el público comparten esta visión.

Hecha esta diferencia se retoma a las risa popular medieval, el cuerpo es liberado por la ideología de censura y anti corporal del cristianismo institucionalizado.

Si bien como dice la risa es lo propio al hombre, Le Goff y Truong mencionan que la risa está ligada a la rígida vida y a la oposición que se hace del cuerpo entre las partes bajas y altas, que se hace en la Edad Media, Es decir la risa viene desde la liberación de las partes bajas y la división de la iglesia “...*el cuerpo está separado en partes nobles (la cabeza, el corazón) e innobles (el vientre, las manos y el sexo) ...*” (Le Goff y Truong, 2006:66)

Continuando con Mijail B. la cultura de la risa se instala en las ciudades medievales donde en las plazas públicas podían sentir la liberación de la vida. Antes de los periodos de cuaresma y ayuno, la risa resonaba en todas las plazas públicas en las fiestas de los locos, fiesta del asno y fiestas jolgoriosas. Una liberación de la risa y del cuerpo antes de la represión por la cuaresma.

Durante la Edad Media la risa es mal vista y desterrada de la sociedad por asociarla con el Diablo, pero a partir del S. XII va a ser aceptada” ...*En particular porque la Biblia proporciona tantas razones para recomendarla como de condenarla. Una alternancia (...) de risa que describe la lengua hebraica. La primera es sákhaq, la risa gozosa; la segunda, láag, la risa de la burla...*” (Le Goff y Truong, 2005:67). La que más interesa a este trabajo, es la risa gozosa, que está relacionada con la del payaso, aunque muchas veces este utiliza para generar la risa en el público la burla de algún espectador, en particular.

d. La fiesta y su doble visión

La fiesta y el carnaval pertenecen a la cotidianeidad de la época medieval.

Como se mencionó anteriormente existían fiestas Oficiales, que no sacaban al pueblo del orden establecido y no mostraban esa segunda visión de la vida; y las no Oficiales, donde se alcanzaba la plenitud y liberación en las plazas públicas.

Esta eliminación de las jerarquías creaba en las plazas públicas relaciones humanas inconcebibles en situaciones normales. Se elaboraban vínculos francos liberados de toda etiqueta o distinción entre los individuos. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje típico carnavalesco, que permite mirar con nuevos ojos al mundo y darle un nuevo orden.”... *los juglares, estos bufones al terminar la fiesta entraban en la*

iglesia. La iglesia de la Edad Media respetaba el significado original eclesial: o sea lugar de asamblea. Así que entraban en ese lugar de asamblea al final de los ocho u once días que duraba la bufonada... Así que entraban, y al final de la iglesia, en el crucero, los esperaba el obispo. Este se despojaba de sus vestimentas y se las ofrecía al jefe de los juglares; quien a su vez subía al pulpito y pronunciaba una homilía, un sermón, en la misma clave exacta de los sermones del obispo: es decir, le imitaba. No sólo imitaba sus tics y esquemas, sino todo el discurso de fondo, descubriendo el juego de engaño, de hipocresía, el juego del poder...” (Darío Fo, Misterio Bufo: 20)

Este patrimonio cómico heredado de la Edad Media y de los carnavales a largo de la historia se produce una formalización de las imágenes carnavalescas, lo que permite divergencias a la hora de su utilización. Como por ejemplo la Comedia Dell Arte de Moliere que utiliza lo personajes típicos del carnaval, pero utilizados en un ámbito teatral. Esta información es de suma importancia, ya que en la modernidad esto lo tomara Jaques Lecoq y Cristina Moreira, que recorren los personajes típicos heredados de la historia ancestral.

“... Tal recorrido explora las diferentes facetas de la naturaleza humanas: el melodrama nos lleva hacia los grandes sentimientos, el espíritu de justicia. En la comedia del arte, nosotros descubrimos la comedia humana, los pequeños acomodados, la trampa, el hambre, el deseo, la urgencia de vivir. Los bufones hacen la caricatura del mundo tal como es, ponen en evidencia la dimensión grotesca del poder, de las jerarquías. La tragedia evoca el gran canto del pueblo, el destino del héroe. El misterio nos interroga sobre todo lo que permanece incomprensible, desde el nacimiento hasta la muerte, el antes y el después, el diablo provocador de los dioses y de lo imaginario. Finalmente, el clown tiene la libertad de hacer reír, mostrándose tal como es...” (J. Lecoq.” El cuerpo Poético”.2001:118)

Así se han desarrollado las características cómicas y populares de la Edad Media, que fueron la génesis de lo que hoy en día se observa como el payaso cómica callejero.

3. TRAINING CALLEJERO

“... El actor ha continuado con su entrenamiento, desde la búsqueda individual y al encuentro con el grupo y a través de esta búsqueda el encuentro con sus orígenes, con todo aquello que lo trata de definir como sus raíces” Mario Delgado.2009:98

Como se mencionó al comienzo los métodos de expresión callejera, no han variado mucho desde el Medio Evo a hoy. Saltos, giros, gritos, caídas, manipulación de pelotas, clavos, sancos han sido las herramientas físicas de los payasos para lograr su rutina callejera y presencia en el espacio cotidiano.

El cuerpo, del actor en la calle, obliga a una creación constante que se da en el hacer mismo de la rutina. Aun con mucho ensayo y con una estructura de acciones (rutinas), uno sabe que estará presente la improvisación del que solo se saldrá “vivo” si se tiene los 5 sentidos funcionando al 100%. Entonces ¿cómo ganar la atención del público que está en un ambiente, naturalmente disperso, como lo es la calle? Ahí el payaso debe ganar protagonismo sobresaliendo del fondo cotidiano y ganado terreno público, ya que este no maneja el clima, los bebés que lloran, los niños que en carnaval te tiran espuma, las señoras que charlan, los perros que se cruzan y te muerden el pie mostrándote que ese es su lugar, ni mucho menos los municipios que mandan a los policías para recordarte que las plazas, ya no son públicas sino del intendente de turno. En medio de todo eso el payaso hace su rutina en ese espacio que por un rato, en caso de lograrlo, es de uno.

Muchas veces la calle genera miedo, frustración y cansancio en el actor/payaso, por no poder controlar la situación de tan grande exposición y no poder cumplir el objetivo mencionado. Esto también, se traslada al cuerpo. Físicamente sucede que los músculos del cuerpo se contraen como también la voz, impidiendo la organicidad de los movimientos. Pero la pregunta es ¿Que se cansa primero el cuerpo o la mente? El estrés mental por la incertidumbre de la calle o el aburrimiento por repetir mecánicamente secuencias de acciones, causa fatiga y hace caer en la tentación de rendirse. Además muchas veces esto no se puede lograr por el bloqueo de la mente discursiva, una mente que intenta conducir al cuerpo. Esta situación es normal en muchos actores de hoy, al observar movimientos bruscos y entrecortados. Por esto es muy importante tener un training psicofísico (físico-mental),⁴ para que la mente este

⁴ Para ser *real* (y por lo tanto *eficaz*) en escena, es necesario también que la acción física sea auténtica, sentida, sincera, vivida. Es preciso que esté fundada sobre una correspondencia orgánica entre el exterior y el interior del actor, es decir que sea realizada por su “cuerpo-mente”. (El arte secreto del actor:272)

ocupada pensando en lo que debe hacer (en qué dirección moverse, energía, voz, impulso, etc.) y el cuerpo encuentre organicidad. Stanislavski dice”...*La organicidad es vivir de acuerdo con las leyes naturales, pero a un nivel primario. No debemos olvidar que nuestro cuerpo es un animal. La organicidad está relacionada con el aspecto del niño. El niño es casi siempre orgánico. La organicidad es algo que se posee mayormente cuando uno es joven, en menor grado cuando uno envejece. Es posible prolongar la organicidad luchando con los hábitos cotidianos, rompiendo eliminando los clichés de comportamiento y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria...*” (Stanislavski in *Rehearsal: The Final Years*). Según el punto de vista Grotowski busca los impulsos orgánicos en un cuerpo desbloqueado yendo a la ruptura de los hábitos cotidianos.

En general los actores/payasos están constantemente observando los cuerpos, para entender la organicidad y el comportamiento de los mismos. Así fue como también Stanislavski construye su método de actuación a partir de la observación de la vida cotidiana y de los juegos sociales.

Tener un cuerpo entrenado hace tomar conciencia de las posibilidades que este tiene y que además es la herramienta para contar aquello que las palabras ocultan o prefieren callar. Por este motivo es muy importante desarrollar un training para la preparación física y mental. “... *¿Qué es training ?... Es aprendizaje, entrenamiento, adiestramiento, trabajo sobre si mismo, preparación, meditación activa, gimnasia, una disciplina física y mental, un proceso de integración a un ambiente, un refugio, una competición consigo misma y con otros...*” (Julia Varley .*Piedras sobre el agua*. 2007:79)

Es importante que cada actor formule su propio training con ejercicios que estén enfocados a las necesidades de cada uno. Por esto el training propuesto a continuación posee un poco de las artes circenses y acondicionamiento psicofísico teatral para la calle.

3.1. Estudio de ejercicios para el training callejero

A continuación se presentaran propuestas de ejercicios para el trabajo de calle. Estos no pretenden ser originales. Tampoco constituir un plan completo sobre el

acondicionamiento de un cuerpo. Simplemente se trata de lineamientos que permiten realizar con mayor facilidad el trabajo, de la presencia escénica callejera, de un actor.

Posición Primaria/punto 0

El inicio del espectáculo callejero, es un espacio abierto, para la conexión con el público y el ambiente. Entender así, el código que se presenta ese día.

Físicamente se puede adoptar una posición inicial (de alerta), en la cual el cuerpo puede moverse en cualquier dirección. Por ejemplo los cazadores o los boxeadores adoptan la posición en la cual la columna vertebral está un poco inclinada, las rodillas un poco flexionadas y el centro sostenido. Aquí también es importante la mirada, no se debe mirar en un solo punto, sino todo el horizonte y en semi círculo para ver que panorama se presenta ante nosotros. Todo el tiempo se debe ver lo que hay ante ti y que está sucediendo para tener control de cualquier situación que amenace tu espectáculo.

Cuerpo dilatado

“Un cuerpo-en-vida dilata la presencia del actor y la percepción del espectador”

Eugenio Barba. El arte secreto del actor.2010:54

¿Cómo lograr presencia escénica en un ambiente naturalmente disperso?

Hablar en términos de “presencia actoral” o “energía” puede prestar confusiones. Un cuerpo presente, en la calle, es aquel que está dilatado al rojo vivo. Las partículas que componen el comportamiento del cuerpo cotidiano han sido excitadas y producen más energía de lo normal. La presencia está dada por un cuerpo dilatado que juega con el desequilibrio y las oposiciones de sus extremidades. Cada movimiento tiene un principio y final claro. En la cotidianeidad el cuerpo de una persona decide hacer muchas cosas con la menor cantidad de energía utilizada (economizar), en cambio el cuerpo del actor en la calle decide accionar con la mayor cantidad de energía posible (derroche)

Todo esto a veces suele ser engañoso, porque nos hace pensar que solo se trata de un trabajo de acciones físicas y no de acciones mentales. Pero un modo de moverse en el espacio pone de manifiesto un modo de pensar. Un pensamiento en movimiento es también una mente dilatada. Según Eugenio Barba *“un cuerpo dilatado es una mente dilatada”*. La mente dilatada corresponde a los mismos principios que definen a un

cuerpo dilatado. Ambos son caras de una misma moneda que concierne el proceso de un cuerpo/mente en vida.

Pensamiento en acción ⁵

Para trabajar en la calle es muy importante estar presente en la acción y reacción, ser un todo en cuerpo y mente, cuyo pensamiento este unido en la acción, sin pensar en otra cosa más en lo que está sucediendo con el público y el espacio. Muchas veces actuando en la calle, uno payaso se descubre teniendo otros pensamientos (observándose de afuera). Esto muchas a veces juega en contra ya que el cuerpo se ausenta perdiendo presencia ante el espacio. Otras veces se logra conectar los pensamientos con el cuerpo, teniendo este una rápida acción ante los obstáculos presentados.

Debemos recordar que cuando se actúa en la calle, no hay que instalar un pensamiento interno, es decir la autoobservación. Es en ese momento un enemigo para el actor, ya que puede bloquear los impulsos espontáneos y orgánicos. Por ultimo estar decididos es una dote esencial para la calle, que permite reaccionar siempre de forma astuta ante los imprevistos.

Deportes

Muchos actores practican diferentes de portes, como entrenamiento físico, para luego tener presencia escénica. Boxeo, Tai-chi, Natación, Boleyball, Football son los más recurrentes.

Investigando en el marco teórico propuesto, se descubre que los deportes y la gimnasia proporcionan el juego elemental de acción- reacción y pensamiento en acción que un actor necesita en la calle. Además enseñan al actor a manejar su cuerpo, su energía y a ejecutar acciones reales (auténticas acciones psicofísicas y no vacías de gestualidad).

Por ejemplo: Los deportes de lucha, como el boxeo, se convierten en ejercicios permanentes de la acción-reacción, por sus ataques y defensas. La esgrima, también, tiene valor como entrenamiento, ya que los actores pueden representar escenas de duelos, con una gran destreza física. Tanto en el Esgrima como en el Boxeo hay que abrir las piernas (de lado o hacia delante) para tener una base adecuada, para no caer, y

⁵ Para que el cuerpo no piense es necesario que el pensamiento viaje a través de la acción. Apunte tomado en la clase de Antonio Céllico(IUNA-2012)

estar alerta para la acción. El atleta como el payaso de calle, no puede prever si tendrá que moverse hacia adelante, atrás o de lado. A veces actúa y otras reacciona a un cambio externo (perros, policías, etc.).

Acrobacia⁶

La dificultad de esta práctica, no tiene como objetivo convertir al actor en acróbata, sino ayudar a seguir entrenando el pensamiento en acción y acción-reacción. Si se piensa otra cosa mientras se hace acrobacia a dúo, es muy probable que se fracase y termine en el suelo lastimados. Por esto la acrobacia adiestra al cuerpo para tener una manera de accionar decidida

El suelo es un gran maestro, que te despierta cada vez que se cae por falta de concentración. Para poder aprender acrobacia es necesario imitar al maestro. Es muy importante estar en silencio observando detenidamente las posturas para detectar el punto exacto de equilibrio. Trabajar con ritmos rápidos evita bloqueos físicos provocados por el miedo a la altura. Los choques o caídas pueden ser dolorosos y peligrosos pero este riesgo, controlado, es un elemento esencial del training para trabajar en el presente la presencia del ser.

Energía

Del griego energía del ergo (trabajo). El vigor físico, especialmente de los nervios y músculos, potencia activa del organismo (...) firmeza del carácter y resolución de la acción (...) fuerza dinámica del espíritu, que se manifiesta como voluntad y capacidad de actuar (...) En física, energía de un sistema y capacidad para hacer un trabajo. Instituto de Enciclopedia Italiana, Roma, 1987, vol. II, p.266)

La energía del actor es algo preciso que todos podemos identificar, fuerza muscular y nerviosa (...) pero por definición en todos los cuerpos vivientes encontramos esto, lo que nos interesa es la manera en que se modela la energía (...) estudiar la energía del actor significa interrogar sobre los principios en los cuales el actor puede modelar, educar su fuerza muscular y nerviosa según una modalidad que no es la misma que la vida cotidiana.

Las diversas constelaciones de estos principios constituyen las diversas técnicas : Decroux, Kabuki, No, ballet clásico(...)pero también la base de técnicas individuales:

⁶ Según el origen de la palabra "acrobacia" quiere decir moverse en los extremos, de puntillas de pie, pero también empujar la tensión a los extremos para buscar un equilibrio inestable de la mente y el cuerpo.(El arte secreto del actor:175)

Buster Keaton, Charles Chaplin, Dario Fo, Marcel Marceau, Iben Negel, Ryszard Cieslak (...) (Ferdinando Taviani .La energía del actor como premisa. El arte secreto del actor.2010:94)

En la calle la frecuencia de comunicación tiene que ser alta, es decir una fuerte presencia escénica.

Muchos payasos creen que nacen con el don “callejero” y otros simplemente no. Además muchos artistas callejeros asocian la palabra energía o presencia con comportamientos imperantes, violentos y gritos. Esto se debe a que los payasos, en general, olvidan que deben entrenar con técnicas teatrales para limpiar cualquier estereotipo.

Para alcanzar esa fuerza o vida presente, hay que entrenar el cuerpo/mente con el desbloqueo de las articulaciones, la alteración del equilibrio y posturas que lo dilatan. Por ejemplo en Occidente las técnicas más utilizadas para esto son Danza Clásica, Moderna, Esgrima, Mimo, Danza del viento, danzas Afroperuanas. En Oriente pueden ser Danza Butho, Kung-fu, etc.

Trabajar ejercicios o posturas físicas que estén vinculadas con variaciones de ritmos, tensiones, energías blandas, tiernas, delicadas, duras, fuertes y vigorosas ayudan a encontrar una gama de posibilidades y a su vez la dosificación de la energía, que depende de la variación de ritmos. Meyerhold lo definía como “*freno de ritmos*”. Esto también produce un descanso visual y mental al espectador, ya que si todo es sostenido por misma calidad de energía se produce una saturación de la escena.

En los payasos no existe una energía típica de hombre o mujer. Existe solo una energía específica que pertenece a este o aquel individuo. Es tarea del artista descubrir la propia energía y con ello su originalidad.

Los ejercicios que trabajan sobre la presencia y resistencia de la energía pueden ser el Samurái o la danza del viento.

En el caso del Samurai sirve para reconocer la fuerza del centro del cuerpo. (Energía a tierra). No se levantan los pies del suelo. Se trabaja a partir de piernas separadas, centro a tierra, columna erguida y con la imagen de un samurái en plena lucha.

En el caso de la danza del viento, se trabaja con energías aéreas, con tiempos de 1,2, 3 (vals). Los pies apenas apoyan el suelo y sirve para trabajar la resistencia aeróbica, suspensión y volatilidad del cuerpo.

Oposiciones

Para comprender en su totalidad el estudio del cuerpo callejero hay que conocer las técnicas de los actores orientales, que son fundamentales para el expandir el cuerpo en el espacio. Una de ellas es el principio de oposición, que se caracteriza por tensiones contrarias entre ellas, es decir se comienza la acción en dirección contraria para terminar en el lugar donde se debe finalizar. Ejemplo: si deseo agacharme primero haga una elevación con mis pies y luego voy abajo. En el teatro oriental la línea recta del cuerpo no existe, a su vez como lo proponían Emile Dalcroze, con “*la anticipación de movimientos*”, que comienza del lado opuesto a la acción final y Marcel Marceau con las “*torres físicas del mimo*”.

El cuerpo genera de por sí, oposiciones. Los pies proyectan una energía hacia abajo (el suelo y las raíces) y el plexo proyecta hacia arriba (el cielo). Esta herramienta es muy importante para luchar con la pereza del cuerpo en la calle y no entrar al automatismo.

Las oposiciones también se encuentran en lo que el Odin Teatre llama *sats*⁷ es el momento en donde toda la energía está contenida y calibrada, lista para ejecutar la acción

Equilibrio precario

Como vimos, en acrobacia y en otras disciplinas, la búsqueda del desequilibrio en el cuerpo exige un mayor esfuerzo físico y mental, pero es a partir de allí que vemos un cuerpo más vivo en la calle.

El equilibrio es la capacidad del hombre por mantenerse en el espacio, erguido por la tensión y relajación de los músculos. Cuanto más asimétricos y complejos son nuestros movimientos más amenazado está nuestro equilibrio. Entonces los músculos comienzan a tensionarse para evitar la caída. Ejemplo en la danza clásica cuando el bailarín utiliza las “puntas” todo el peso del cuerpo está colocado en los dedos del pie o cuando se utilizan zancos el peso debe estar repartido entre ambas piernas y centro y no parar el movimiento para evitar la caída. Otro ejemplo es la Marinera, danza típica peruana, que consiste en un continuo modelar del equilibrio de los pies, cadera, brazos y manos. El trabajo final que ve el espectador, es bailarines con una fuerte presencia escénica.

⁷Sats: en noruego significa impulso, es decir “preparación para la acción, estar a punto de... Stanislavski definía como “tener el ritmo justo”.(El arte secreto del actor:120)

El dinamismo del desequilibrio genera un equilibrio en acción. Leonardo Da Vinci le da mucha importancia al desequilibrio, ya que si no existe esto, no hay movimiento ni en la mente ni el cuerpo.

Voz en acción:

*“Se dice que la voz es el espejo del alma”
Julia Varley. Piedras de agua.2006:55*

Es posible ver el movimiento que haces al mover un brazo, pero no el movimiento de la voz. Entonces como conocer sus movimientos y sonidos. Para poder tener sonoridad en la calle hay que liberar la voz. Muchas veces la inseguridad o miedo a pararse en espacios abiertos obstaculizan la salida de la voz o por el contrario a falta de una buena técnica se grita, dañando las cuerdas.

La voz se trabaja con resonador en el abdomen bajo o respiración baja (se puede buscar a partir de un bostezo). Aquí tenemos que ubicar la respiración diafragmática, la del bebe, la del llanto. La voz también debe viajar con la acción, por eso la fuerza de la voz tiene que salir del movimiento abdominal+ y no de la garganta.

Si controlamos la respiración podremos controlar la mente y el cuerpo en la calle (disminución de tensiones, pánico escénico, desequilibrios emocionales, control del sistema nervioso).

Para que la voz pueda actuar uno debe saber a qué punto va dirigida. En la calle debe dirigirse en forma semicircular, hacia atrás y delante.”... *la precisión de mi voz está dada por mis intenciones concretas y por el tipo de acciones que se ejecuta, por saber a quién o a que cosa se dirige... la precisión de la voz se nota también en la capacidad de reaccionar rápidamente...para dar cuerpo a la voz, de manera que obtenga volumen sin gritar, no dirijo la voz delante de mí solamente, sino detrás, arriba y también abajo: trabajo con la sensación de que la voz se alarga invadiendo el aire a mi alrededor como una bola...*” (Julia Varley. Piedras sobre el agua. 2006:76 y 77)

Precisión y decisión:

Un payaso en la calle no debe hacer una acción realista, sino real. Ejecutar una acción real es hacerlo con precisión y decisión. Esta precisión de la acción está dada por el inicio y final concreto de una acción.

La precisión y la decisión se dan cuando no hay bloqueos en el pecho y en las rodillas. Las rodillas están ligeramente flexionadas hacia delante, atentas a obedecer los impulsos y dejando pasar la energía. Luego estas siguen la conexión con la pelvis y torso. La precisión y la decisión hacen percibir que existe una lógica, incluso si esta se escapa del espectador. Muchas veces la ausencia de credibilidad, en la calle, esta ligada a la ausencia de precisión y decisión por buscar una idea original y no ir a lo básico y simple. Más allá de toda la técnica hay que estar decidido y convencido en lo que se hace. Un cuerpo decidido es aquel que no tiene miedo de hacer el ridículo, cometer errores y no se deja dominar por lo bueno o malo.

La calle obliga al cuerpo del payaso a arriesgar y jugar con lo que acontece inesperadamente.

Dramaturgia de acciones físicas:

No podemos fijar los sentimientos solo podemos fijar las acciones físicas.

Stanivslaski

Más allá de que la calle sea incierta, es necesario tener una estructura o dramaturgia de acciones físicas⁸ (no movimientos³). Para construir una secuencia de acciones primero se debe trabajar a partir de una imagen o propuesta de acciones, luego hay que eliminar aquello que no es necesario y reconstruirla de manera más completa. Ejemplo: acción-stop-acción más rápido- stop. Aquí también se puede utilizar la acrobacia dramática (fuerza, equilibrio, volteretas. verticales, sobre manos, cabeza, hombros). Una pirueta puede ser elemento de transposición de la actuación. Ejemplo Arlequín se hecha a reír hasta dar una voltereta. Por medio del juego acrobático el actor puede llegar a la expresión dramática. Los payasos utilizan muchas caídas al suelo, saltos, empujones y cachetadas. Los juegos de malabares son complementarios a la

⁸ Acciones físicas y movimientos: Grotowski dice que es un error común, entre los actores, confundirlas. Una actividad o un gesto no es una acción física. Como por ejemplo fregar el suelo, lavar los platos, fumar un cigarrillo. ¿cómo reconocer un gesto un movimiento? Un gesto no nace dentro del cuerpo, sino de la periferia (manos, caras. En cambio una acción nace desde el centro del cuerpo. El arte secreto del actor.

acrobacia. Se puede empezar con una pelota, luego con dos o tres y se prosigue con objetos de la vida cotidiana platos, vasos y todo se va integrando a la secuencia de acciones del juego dramático. Luego puede aparecer la lucha patadas, tirarse del pelo, peleas colectivas, dándole un máximo de ilusión, pero sin pelearse de verdad. Es muy importante aquí trabajar sobre los apoyos y el acompañamiento grupal para el movimiento acrobático. El dominio técnico de todas las posturas acrobáticas, malabarismo y lucha tienen como objetivo dar al actor una mayor libertad de actuación callejera.

Lo importante de toda secuencia física, es efectuarla sin cortes de energía y con organicidad⁹. La clave está en repetir, precisamente, la estructura una y otra vez. Dejar que el flujo de los impulsos fluyan y varíen con cambios de ritmo. Cuando una secuencia de acciones físicas muere, es posible que el payaso/actor se haya desconectado de su flujo interno o de su compañero y del público expectante.

3.2. Desarrollo y estructura del montaje Callejero

Una vez obtenida el cuerpo predisposto para la acción y la secuencia física, sigue el montaje del espectáculo.

Montaje

No debe durar más de 30m a 45m Max. (Esto permite no agotar el cuerpo para hacer varias pasadas y también que otros artistas trabajen en la calle sin pisarse). Además no debe haber historias con mucha trama dramática, ya que es difícil sostener el hilo conductor. Tiene que ser un concepto claro y ser representado, en lo posible, con el cuerpo y con intervención de acrobacia, malabares, magia, saltos, gritos, luchas, cantos, sonidos, juegos participativos, etc.

División del montaje

- **Pre-convocatoria:** Crear expectativa. Se hace mientras el artista se instala en la plaza y coloca sus pertenencias de trabajo (posición del ruedo, calentamiento y preparación de los actores para el show)

⁹ La organicidad: Organicidad: cualidad o estado del ser orgánico. Orgánico: de, perteneciente a, o derivado de un organismo viviente. (New Shorter Oxford Dictionary. El arte secreto del actor:262)

- **Convocatoria:** Perifoneo. Se anuncia por micrófono en cuantos minutos comienza la función.

- **Farsa de comienzo o Presentación:** Presentación de cada payaso (con baile, saltos, juegos acrobáticos) Bienvenida al público.

- **Primera rutina o escena:** Competencia de los payasos con sus destrezas (malabares con Pelotitas, Diábolo y Magia).

- **Segunda rutina o escena:** Competencia de los payasos con Secuencia acrobática

- **Tercera rutina o escenas:** Numero participativo (se invita a alguien del público a la escena

- **Pasa de Gorra:** Los payasos se distancian, para que el público entienda el valor monetario que tiene este trabajo como cualquier otro. Pasada de gorra con chistes y juegos para generar dinamismo.

- **Despedida o escena final:** Despedida de los payasos

Este formato es uno de los tantos que hay, lo recomendable es que cada uno busque el propio, el que le funcione con su payaso y espectáculo.

4. POETICA DEL PAYASO, SU FILOSOFÍA Y PSICOLOGIA

“... No tenía ninguna idea acerca del personaje, pero en cuanto estuve vestido, la ropa y el maquillaje me hicieron sentir el tipo de persona que él era. Empecé a conocerlo, y en el momento de aparecer en el escenario me di cuenta que tendría que pasar por el resto de mi vida haciendo descubrimientos acerca de la criatura. Cuando me mire al espejo y lo vi por primera vez, lo considero algo fijo y completo. Sin embargo, aún no se todo lo que hay que saber sobre él...” (Charles Chaplin. El clown, navegante de emociones.2000:62)

¿Quién no desearía ser por un rato rebeldes, desobedientes, ridículos y divertidos?

El Payaso o Clown es la puerta a conocer la vida a través del juego, la risa y a entender el fracaso como algo positivo y productivo. Trabajar con el fracaso, la prueba y error, son partes esenciales para la escena y para la vida. En su paso satiriza y transforma la cotidianidad, invitando al juego y la risa a ser parte de su mundo, invirtiendo las normas y roles establecido.

Cuando vemos un clown reímos de lo que hacen, o lo que imaginamos, reímos porque nos identificamos con algo en su comportamiento. Pensamos que tonto es pero más tarde nos damos cuenta que en realidad el absurdo soy yo, así que en realidad nos reímos de nosotros mismos y al hacerlo, nos sanamos. Por esto la gran importancia social de los payasos.

El payaso normalmente está lleno de artes que se entrelazan. Un arte donde genera espacios de magia, malabares y acrobacia generando la conmoción por hacer posible aquello, que parece imposible. Por unos segundos aparece otro espacio, un espacio al revés, que nos habla de una segunda vida, que alude a una nueva mirada, a la relatividad de las cosas y en consecuencia la posibilidad de un mundo distinto ¡donde quepamos todos!

En la filosofía y pedagogía del payaso, siempre se trabaja en reforzar la autoestima, la aceptación del error, habilidades personales y el buen humor entre los pares.

Hay payasos de todo tipo acróbatas, músicos, magos, charlatanes, físicos, rudos de burla acida como el Payaso Chacovachi, físicos y alegres como el Payaso Tuga, osadas, melancólicas como la Payasa María Peligro y las parejas de payasos, que por su vestimenta, nos muestran que hay ricos y pobres.

La curiosidad, la ingenuidad, la mirada clara, la sinceridad y la espontaneidad son conceptos comunes en todos los payasos. Su alma representan el alma del ser humano: los opuestos, la dualidad. Son el espejo del ser. “Lo que debo hacer “o “lo que quiero ser”

El milagro del clown reside en comportarse como un niño sin importar su edad. Vive el presente más inmediato sin importar el pasado y el futuro. Hace según siente y siente según vive. En la calle por lo general los payasos tienen deseos de crear lazos con el público, de experimentar y jugar con lo que acontece. Los niños y adultos se identifican rápidamente, ya que hacen todo lo que ellos desearían hacer, ser rebeldes, desobedientes y divertidos. Por este motivo hay que observar mucho a los niños, como fuente de inspiración, para futuros números.

Gran parte de las rutinas cómicas, se basan en imitar lo que se ve de la realidad o de algún número visto antes, ya que todo está creado. Van desde manipulación de pelotitas, el intento de conseguir el amor de algún espectador, magia con pañuelos, saltos, corridas, alegrías, llantos, bailes y acrobacia. Lo importante de esto es crear algo que tenga la propia esencia.

4.1. Complementos del payaso

En los orígenes de los payasos, sus primeras actuaciones se daban en los rituales. *La antropóloga Anne Chapman estudio en Tierra del Fuego los rituales del Hain. Chapman llamo payasos al Halahaches, un grotesco panzón. (Extracto del libro Saltando los charcos de la tristeza: 21)* Así a través de la historia siempre ha habido payasos, cómicos. En los rituales se encuentra toda la teatralidad, movimiento, música, voz y accesorios (vestuario, maquillaje y objetos que complementan la identidad, poética, del actor/payaso).

Nariz Roja (la máscara más pequeña)

Desde los orígenes del ritual el hombre ha utilizado máscaras, por la relación sagrada con todo lo que lo rodea.

En cuanto a la nariz roja se dice que la nariz es la máscara más pequeña. Los antiguos payasos tenían la nariz roja, por la cultura alcohólica que tenían. Hoy en día se puede pensar como una moda, porque antes se usaba la cara pintada de blanco, cejas negras y nariz roja. Después se dejó de pintar y se fue usando solo la nariz, de diferentes materiales como plástico, silicona, narices alargadas unidas con gafas o cualquier

prótesis que se adhiere a la piel que deforme la nariz. Pero ¿qué significa ponerse la máscara de la nariz?

Todos en la vida social utilizamos una, según la circunstancia dada. Nos transformamos adoptando otras personalidades para luego volver a ser nosotros mismos. Lo mismo ocurría en los carnavales de la Edad Media. Se trasgredían las normas sociales y morales para entrar en terreno de lo prohibido. Por unos pocos días las personas se dejaban sustituir, por otra máscara, como forma de sanación y quita penas.

Eso es la máscara, no solo un objeto en sí mismo, sino también un dispositivo para liberar el cuerpo y el ser. Así es como la máscara, actúa para nosotros, como un canal para liberar sentimientos, emociones y acciones al exterior.

Luego de la nariz roja, el vestuario y el maquillaje forman parte de una segunda máscara. Hay muchos payasos que no utilizan nariz.

Maquillaje

En toda la cultura teatral siempre se ha tratado de dramatizar las facciones del rostro, subrayándolo, deformándolo o agrandándolo.

En los orígenes se encuentra que los payasos usaban maquillaje para esconderse de la inquisición por su rol de burlador, además de generar un quiebre con el realismo y poner distancia entre el personaje. Estar fuera de tiempo, evadir su edad, sexo son cualidades comunes en todos los clowns. Esto era lo que admiraba Meyerhold y Brecht, además de las fuentes de distanciamiento (entrar y salir del personaje). Encontraban en los payasos el representante más calificado de un cómico o expresión grotesca, que para ellos era la categoría teatral absoluta.

Para trabajar en la calle hay dos opciones. Utilizar un maquillaje mínimo, rayas, rímel en los ojos (resalta la mirada a público), un poco de colorete en los pómulos (da vida en la cara) y labios pintados (exalta la expresividad de la boca). Otra opción, es el exceso de maquillaje. Base blanca en toda la cara, círculo negro en los ojos y boca roja.

Vestuario

La utilización del vestuario tiene que ser como, un partner viviente, que permita visualizar, claramente, los movimientos que se ejecuten con el cuerpo.

Como norma general el vestuario puede tener alguna característica específica del payaso. Ejemplo elegancia, caos, sobriedad. En otros casos se puede usar el

vestuario para provocar deformidades o transformaciones (agregarse cola, joroba, hombros)

También este dependerá del maquillaje que se use, pero para trabajar en la calle es necesario usar un traje cómodo, liviano, resistente y protector de la luz solar o viento.

Hay que considerar con importancia la cabeza, como parte del vestuario. Existe la posibilidad de colocarse sombreros (no deben tapan la cara y hacer sombra en la mirada, pequeños sientan mejor) o la manipulación del cabello (peinados alocados)

Por consiguiente la máscara, el vestuario y el maquillaje deben ser cómodos, empáticos y mostrar la fragilidad del payaso que será un punto cómico y bien recibido por el público

Voz

En cuanto a la voz, muchos caen en la tentación de hacer de ella una máscara. Deforman la voz con sonidos agudos, guturales o nasales, que son incómodos, forzados y dañan las cuerdas vocales cuando se trabaja en la calle.

Lo mejor es que la voz del payaso sea la propia. Con matices de ternura, ridiculez, enojo, felicidad, volúmenes, resonadores, tonos.

Nombre del payaso

Con respecto a los nombres en un principio se trabajan desde la espontaneidad, se puede cambiar el nombre las veces que sea necesaria hasta dar con el que es o utilizar varios.

Para encontrar el nombre se puede evocar a un apodo o diminutivo, adjetivos, objetos, lo que sea.

Con el tiempo los nombres comienzan a ser importantes, ya que es una parte más de la identidad y cualidad del payaso.

En fin las posibilidades son infinitas. La sugerencia es que hay que dedicarle el tiempo necesario para encontrar el que valla con cada payaso.

La Mirada del payaso

“...si quieres ganarte al público, debes mirarlo cara a cara con los ojos y el corazón tranquilo...”

Payaso/Mimo Tuga/declaración en el 3° Festival pa´ La Galla.Rengo.Chile.2014

Los ojos son los órganos más activos del hombre. Se mueven continuamente, para inspeccionar todos los detalles del mundo.

Los payasos miran de frente al público con ojos bien abiertos, ya que buscan compartir todo lo que nos sucede. Mirada clara, receptiva y atenta a captar la mirada del transeúnte o cómplice. Trata de lograr la transparencia total con el estado.

La mirada del clown acompaña pensamientos, acciones y estados. Es importante la mirada asombrosa, como el niño que descubre el mundo por primera vez. Es la puerta para comunicarlo todo.

El payaso/ actor en la calle tiene posibilidad de mirar hacia la derecha, izquierda, adelante y atrás, con la espalda, es decir con la columna vertebral. Generar un tensión, de alerta en ella, permite girar y actuar con rapidez.

4.2. La Risa

Como hemos visto la función a de los payasos ha sido la de divertir y hacer reír. Pero ¿Por qué reímos? Reímos por timidez, por educación, por nerviosismo o tensión, por simpatía. La risa viene como liberación de algún estado que nos oprime.

Cuando se ve un clown se reí de lo que hacen, o lo que imaginamos, se reí porque nos identificamos con algo o en su comportamiento. *"La risa es ante todo una corrección...que. De un modo inconsciente, e incluso en muchos casos particulares, persigue un fin útil de perfeccionamiento general...el arte del poeta cómico consiste en hacernos conocer perfectamente esos vicios, en introducirnos a nosotros, espectadores, en su intimidad... el personaje cómico es a menudo un personaje que comenzamos simpatizando materialmente. Quiero decir que por un breve instante nos ponemos en su lugar, adoptamos sus palabras, sus gestos y sus actos, y si nos divierte lo que hay en él de risible. Lo invitamos, con la imaginación, a divertirse con nosotros..." (Henri Bergson. El clown, navegante de emociones.2000:48)*

Elementos del chiste

Se desarrollara a continuación una serie de elementos estudiados por los maestros cómicos mencionados que provocan la risa inmediata

¿Por qué aun reímos de con un cachetazo, de una resbaladiza, de una torta con crema o una pelea que se ve siempre?

Moliere ya en sus representaciones, usaba expresiones escénicas bufas, danzas carnavalescas y luchas de espadas pensadas como forma de provocar el chiste y la risa. Los payasos como los personajes de la comedia de Moliere hacían cosas cotidianas, que en el fondo todos desean hacer, pero con movimientos exagerados y cómicos. Esto hace que, la inverosimilitud en sus secuencias, cause gracia por la sorpresa que produce al verlo.

La risa y el chiste se puede apoyar en:

Lo burlesco (el gag): Tortazo en la cara, cachetadas, pelea

El absurdo: Contraposición de dos lógicas diferentes. Ejemplo se pregunta una dirección y se indica a la derecha y se va la izquierda.

El excéntrico: El payaso que hace las cosas diferentes a los demás. Toca el piano con los pies, se mete una daga en la boca, hace malabares con sillas.

Crítica social de la risa

Por otro lado para Bergson la risa es una especie de gestus social, por medio del cual la sociedad llama al orden a las personas que se apartan de las normas establecidas. Los exponentes de esta forma fueron Chaplin y Keaton denunciando el devastador desarrollo industrial Tiempos Modernos, La Casa Eléctrica, El gran dictador, El Chico. También tenemos a los hermanos Marx o Woody Allen, abatido por la complejidad de las relaciones humanas y la sociedad. O Cantinflas y el Chavo del 8 rebeldes ante la autoridad y para darle una patada al sistema.

La crítica social a través de la risa es un objetivo claro del payaso. En 1940 Chaplin estrena el Gran Dictador en plena guerra, denunciando ante todo el mundo el gran horror que acontecía en el mundo “los pesimistas decían que el mal es demasiado serio para hacer humor”

Beneficios de la Risa

Actualmente no hay dudas, en la ciencia, de los beneficios psicofísicos de la risa. Médicos, científicos y psicólogos reconocen el efecto curativo de la risa. Oxigena los pulmones, elimina toxinas, genera endorfinas. Payasos sin fronteras y Payamédicos utilizan la técnica del clown y la risa para salvar vidas.

Los payamedicos trabajan en hospitales con la risa, como un elemento más de la recuperación anímica y emocional del paciente. Sacar el clown, que cada uno tiene, significa liberar los pensamientos y sentimientos más auténticos, sin ser juzgados por las personas. Ser aceptado por uno tal y como se es, es un acto terapéutico de sanación personal.

Conclusiones parciales

Llegando al final de la presentación, veremos en la conclusión porque se ha elegido los capítulos mencionados, para comprobar si existe en el payaso callejero, un actor total.

En el primero capítulo se le ha dado un contexto al payaso para entender el proceso de transformación que tuvo a través de la historia. El maltrato, la pobreza, la enfermedad, la diferencia entre castas, la necesidad de sobrevivir fueron situaciones vividas en la Edad Media y a lo largo del tiempo. Entonces de ahí, la ropa remendada, la cara sucia, la nariz roja por tomar alcohol por el frío, la desprolijidad, la astucia y viveza de su cuerpo para ganarse la vida en cualquier calle o parte. No tiene trabajo ni lo va a tener. Su cuerpo siempre ha estado en el centro de sus experiencias, vivenciando lo que el sistema y la historia le deparaba

Si tomamos el concepto de herencia como:” *las inclinaciones, cualidades o temperamentos heredados recibidos de los antepasados*” (Diccionario Enciclopédico océano uno color: 804) vemos que los payasos han adquirido principalmente en las representaciones de plazas públicas y manifestaciones populares medievales (Siglo XII al XV) los códigos expresivos básicos para la representación callejera. La risa y el espíritu festivo son cualidades que perduran en la historia, ya que permite mirar un nuevo mundo “*el mundo al revés*”. En los carnavales descritos por Bajtin, que sucedían en tiempos determinados y las jerarquías se invertían, aparecen la constitución de los personajes cómicos (payasos, bufones, enanos, etc) que entraban en comunión con todo el pueblo y era a su vez el mismo pueblo, el que participaba y gozaba de esa liberación (lo personal y lo colectivo no se hallaban diferenciados en la Edad Media, todo impactaba sobre todo y todos). “*Es importante recordar que la visión del mundo medieval se trataba de un mundo donde lo personal y lo colectivo no estaban diferenciados, Todo lo que cada individuo hiciera impactaba en ese mundo, y viceversa. La incisión del utensilio en el cuerpo consistiría en una violación al ser humano (...) El cuerpo no es aislable del mundo o del hombre: es el hombre, y a su escala, es el cosmos (...)*” (David Le Breton.2002:46

En la actualidad para un payaso “*el mundo al revés*”, se consigue en una presentación callejera, entrando en afinidad con sus espectadores a través de la liberación transitoria que le otorga el tiempo de la representación. Solo el payaso se muestra ante los otros en su ridículo y en su lógica invertida. El público se limita a su función de espectador.

En el caso de los carnavales medievales, hoy lo más similar a esa herencia son los festivales o convenciones callejeras, programadas. En algunos casos como lo es en la Invasión Callejera de Valparaíso, Chile, donde artistas de diversas disciplinas invaden las calles, con su espectáculo y festividad. Otro caso son las Convenciones de Circo o espectáculos callejeros, mencionados anteriormente, donde todo tipo de gente paga una entrada (payasos, músicos, bailarines, actores, acróbatas, malabaristas) y conviven una semana, en un predio, intercambiando conocimientos en un ambiente lúdico, liberador y festivo. Todo el tiempo, todo tipo de personas, buscan excusas para reunirse y generar ámbitos de liberación a través de la risa y la festividad; es que aun en la actualidad hay un sistema opresor y burladores que buscan a través de la risa denunciar las injusticias.

Por otra parte pudimos ver que desde la Edad Media hasta hoy, el cuerpo humano se coloca en el centro de la historia y presenta resistencia, con humor, al poder opresor. En los siglos pasados a la castración eclesiástica y reinal. En la actualidad a la aceleración impulsada por la globalización, la tecnología y las relaciones de poder (escuela, trabajo, instituciones) que operan sobre los cuerpos marcándolo, enderezándolo, contrayéndolo, bloqueándolo y obligándolo actuar según los patrones establecidos. “...cuanto más se estrecha sobre el y sobre los gestos el torno de las normas y de la razón, más se exacerban también otras formas de gestualidad, lúdicas (como los malabaristas), folclóricas y grotescas...y la palabra, como la risa, también es un fenómeno corporal, pasa por la boca...” (Le Goff y Truong.2006:123)

Por este motivo los personajes cómicos carnavalescos y los payasos modernos callejeros, conservan las mismas técnicas de expresión estrepitosa, ya que son formas extra-cotidianas que permiten romper con el comportamiento del cuerpo cotidiano condicionado por el sistema. Saltos, acrobacia, ampliación del cuerpo, proyección de la mirada, utilizaciones de voces, música, estados de gracia y complicidad han sido los medios, resinificados con el tiempo, para mantener sus cuerpos vivos y presentes en la historia callejera.

La teatralidad de la Edad Media, ha sido el puente para que la Comedia Dell Arte tomara las técnicas corporales payasescas y rompiera con la cuarta pared para jugar con el espectador, a través de su multiplicidad corporal” ... *la Comedia del Arte es una forma de teatro que se basa es una combinación de dialogo y acción...*” (Dario Fo. *Croce y la idea (fija) del texto. Manual mínimo del actor. Pag.23*) Como vimos en el segundo capítulo el comportamiento del cuerpo está condicionado por la cultura, estrato social, profesión, cotidianeidad. Por esto en situación de representación callejera el uso del cuerpo debe romper con estos estereotipos para dar origen a un comportamiento extra- cotidiano como mencionaba Stanislavsky “*una segunda naturaleza*” en la escena. Lograr la plenitud del movimiento, justo, sin que el cuerpo haga más de la cuenta y no contamine aquello que quiero contar, ya que el gesto difuso no es comprendido en el teatro de calle.

Por otro lado el Training está para generar, en el público, una sensibilidad sensorial cinestesia¹⁰ y no intelectual, así poder captar su atención más rápido. Esto como vimos, se puede lograr a través de contrastes, oposiciones y rupturas dinámicas de movimientos que mantienen al espectador atento a una red de acciones y reacciones psicofísicas que presiden de un significado discursivo.

Se puede observar aquí que los espectáculos que poseen estas cualidades alcanzan un poder de atracción, en el espectador, mucho mayor que en una obra teatral literaria e intelectual (Como los personajes de la Comedia del Arte). Por este motivo, vemos en la actualidad como el teatro toma modelos del circo, la acrobacia y la gimnasia. Esto le permite al teatro transmitir, con mayor interés en el público, disperso por el sistema en que vive, las tragedias más profundas y la poesía más refinada, con la vitalidad y las descargas eléctricas que existe en los atletas y acróbatas del circo multidisciplinarios.

Iniciando ahora el tercer capítulo Jacques Lecoq diría “... *el clown no existe separado del actor que lo interpreta...*” (El cuerpo poético.2001:210) Todos somos payasos, todos nos creemos guapos, inteligentes, fuertes, ridículos y cuando podemos manifestarlo libremente hacemos reír. Esta técnica permite existir con libertad y buscar el lado irrisorio de uno. A diferencia de la Comedia del arte, el actor no tiene que actuar un personaje preestablecido (Arlequín o Pantaleón), sino que debe descubrir en sí mismo la parte payasesca que lo habita. Cuanto menos se defienda o intente interpretar

¹⁰ la percepción interior que cada uno tiene de los movimientos de su cuerpo, o parte de este, a través de la sensibilidad muscular.(El arte secreto del actor: 135)

un personaje, cuanto más se deje sorprender el actor por su ridiculez, con más fuerza aparecerá el payaso.

En síntesis el trabajo del payaso es poner en relación las destrezas físicas con el fracaso. La gran dificultad de esto es poder interpretar a partir de la propia esencia y no hacerse el “payasito” como muchos artistas callejeros hacen, bastardeando la pedagogía y profesión del payaso. A diferencia de otros personajes, como vimos, el clown tiene contacto directo con el público. Esto es muy importante para la calle, ya que es una forma de atraer al transeúnte.

A lo largo de este estudio se observó que hay varias tendencias cómicas y todas válidas. Están los payasos con o sin nariz, los burlescos, los absurdos y lo excéntricos. Pero más allá de donde venga el payaso, cómico, debe hacer reír y si lo desea llorar.

Conclusión final

“...a principio s del S. XX, los hombres de teatro comenzaron a dar vida a una nueva idea de teatro basada en la perspectiva de un actor total capaz de bailar, cantar, improvisar, hacer acrobacia ,tocar instrumentos, decir textos como lo actores de la Comedia del Arte...”

Eugenio Barba-El Arte Secreto del Actor.2010:325

Sostenemos en este trabajo que, realizar un espectáculo callejero no es pararse en una plaza y hacer cualquier cosa, como muchos creen o comúnmente como muchos hacen. Además tiene el mismo respeto, valor y trabajo que cualquier espectáculo de sala. Comenzar el oficio de actor/payaso, callejero, conlleva mucho disciplina, trabajo y convicción. Ya que se va aprendiendo a partir de la prueba, el error, el fracasos y aciertos. La calle es un salto al juego y al riesgo, un lugar atemporal de risa y aventuras. Esto para cualquier, artista, es un momento de aprendizaje, un elemento de desarrollo personal, de socialización con el público, de convivencia de aceptación y entrega.

El encuentro con algún payaso, nos muestra la independencia con que manejan sus tiempos, la producción autogestora de sus shows, la posibilidad de conocer su cuerpo multidisciplinario; y con ello su defensa en el espacio circundante. El payaso nos invita a conocer el movimiento constante y la incertidumbre de la aventura. A explorar nuevos códigos de expresión y poner en práctica esos conocimientos (mimo, acrobacia, trapecio, malabares, danza, música) para la supervivencia.

A decir verdad el trabajo del payaso en la calle es complejo y completo. Te hace pensar en la gestión del espectáculo como también en la preparación física del cuerpo y mente para no ser derrotado ante la hostilidad de la vida y de la calle.

El actor /payaso desea resucitar, en la calle, la idea de un espectáculo total. Donde el teatro recobre un poco de música, circo, danza, pantomima y de la vida misma que le pertenece, para situarse de una manera diferente y más viva en la escena. Casualidad o no, tanto Stanislavski, Appia, Craig, Michael Chejov, Copeau, Drecroux, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Eugenio Barba, etc. sintieron, cada uno a su modo, la misma necesidad de transmitir a los espectadores un nuevo sentido y presencia del espectáculo, que les permitiera romper con la hostilidad teatral del siglo XX y así encontrar la totalidad de complementos orgánicos, para manifestarse en escena con vida, energía y presencia corporal. Para esto empezaron a observar el trabajo del circo y el payaso. Allí encontraron actores orgánicos y multidisciplinarios. En la escena, observaron un único organismo viviente, atravesado por impulsos corporales, tensiones, ritmos y danzas que daban una fuerte presencia escénica. Con esto podríamos decir que existe en el payaso, callejero, un actor multidisciplinario, que además de haber innovado en las formas de expresión corporal, ha sido tomado y estudiado por los grandes maestros, en momentos estancados del teatro de sala. Pero más allá de verificar su existencia el payaso, es multidisciplinario, por su condición de ser. Es decir él es un peregrino, que navega por tierras desconocidas y va haciendo de su cuerpo un mestizaje de geografías, culturas, saberes, música, danzas, sonidos, historias para sobrevivir. .

Hoy en la actualidad pelagra mucho este trabajo y búsqueda personal, ya que nos acecha la intelectualidad y la moda sin contenido. Espectáculos, actores y directores quieren llegar a la fama a costa de lo que sea, para convertirse en estrellas y los teatros están posicionados, cómodamente, en espacios fijos repitiendo métodos discursivos. Pero también, están aquellos que rechazan este tipo de teatro y se orientan a nuevas formas “más simples” pero más completas, enraizadas en el cuerpo e impulsos artísticos propios, basados en el caos organizado, el viaje, la incertidumbre y el vértigo corporal.

Como vimos en esta investigación se propone la búsqueda de un artista payaso/actor y actor/payaso que se constituya fusionando diversos métodos teatrales y circenses, basado en la multidisciplina de la perfección, de lo que llamamos actuar. Para dar origen al Payaso callejero, un actor total y multidisciplinario.

Podría decirse fehacientemente que dicho artista mencionado existe entre nosotros, pero de seguro para otros solo es una utopía discursiva. Más allá de la opinión individual, esto ha sido una búsqueda práctica, que solo se puede corroborar yendo al plano de la experiencia callejera.

Por último y ya cerrando este trabajo los payasos en esencia, en la calle, buscan la ilusión de la risa de un niño y de un adulto y la verdad. Una verdad que perdure más allá de las modas. Una verdad ancestral, una verdad corpórea total, porque el cuerpo expresa lo que las palabras prefieren callar.

Solo pasando la frontera, de lo desconocido, puede surgir en uno un nuevo actor/payaso total y multidisciplinario.

7. ANEXO

El propósito de estas entrevistas, fue reunir la opinión de diversos profesionales de distintos orígenes como: actores, payasos, directores, antropólogos, etc. Para tener una visión más amplia y completa, de lo que significa ser un payaso callejero y si encuentran en este, un artista total y multidisciplinario.

7.1. Entrevistas

Chacovachi

es payaso callejero, actor, director, argentino .Es uno de los precursores de la movida de los malabares, el circo y los espectáculos callejeros de nuestro país.

Coordinador de la Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros.

Hizo su espectáculo en Plaza Francia durante 15 años y también fue el director del Circo Vachi en San Bernardo. Dirigió además, espectáculos de renombre en Brasil y España

Entrevista en el seminario “Los secretos del payaso callejero”. Circo Criollo. Buenos Aires. Argentina. Abril del 2013.

¿Qué es el payaso para vos?

”Escuche decir que el payaso es el niño que llevamos adentro...que pensamiento limitado es el niño, el loco, el enfermo, el tolerante, el intolerante, el idiota, el fanático, el amoroso, el asesino... en fin el humano que llevamos adentr, libre, exagerado y con el fin de hacer reír... Si para sentirte o actuar como payaso necesitas una nariz roja es porque algo no está bien...piénsalo... El humor no se inventa se encuentra.

¿Cómo se desenvuelve el payaso en la calle?

La ruta del payaso: primero tiene que trabajar en la plaza de la esquina de su casa. Después viajar al centro de la ciudad. Después y presentarse en lugares que nunca

pensó que existían y luego tiene que volver a la plaza de la esquina de su casa...el payaso tiene que hacerse en la plaza de su comunidad, porque luego llevara sus formas y costumbres a través de su estilo y humor por el mundo, para luego volver a la esquina de su casa para contarles a su comunidad como es ese mundo a través de su humor...”

Algo que desees expresar libremente

Los diez mandamientos del payaso

- 1- Se la exageración y no la caricatura de tu persona*
- 2- Nunca te enojaras con el público (no te conviene)*
- 3- Cuando estas en pista serás el centro del universo*
- 4- Nunca dudarás de tu material en escena*
- 5- Ante el fracaso usaras la frase me “chupa un huevo”*
- 6- Nunca usaras material de otro payaso que trabaje en el mismo lugar/plaza/ciudad*
- 7- Estarás convencido de que si no es hoy será la próxima vez, pero encontraras el sentimiento que estás buscando.*
- 8- No rechazaras ningún desafío*
- 9- Le estarás agradecido toda tu vida a los que te han inspirado. Aunque no te caigan bien.*
- 10- Serás políticamente incorrecto*

Dramaturgia del espectáculo callejero (básico)

- 1- Pre- convocatoria*
- 2- Convocatoria*
- 3- Farsa de comienzo*
- 4- Rutina ½*
- 5- Rutina 3(participativa)*
- 6- Pasada de gorra*
- 7- Despedida y final*

Alex Navarro:

es clown español. Ha trabajado en el Circo du Soleil del espectáculo “Mystere” (Las Vegas, U.S.A. 1998-1999-2000). Además imparte cursos de clown a nivel nacional e internacional desde 1998. Por sus cursos han pasado más de 2.000 personas de toda España y de diferentes nacionalidades: Portugal, Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, Suiza, Rusia, Rumania, Brasil, Colombia, Argentina, Venezuela, Puerto Rico, México, Las Vegas (U.S.A.), Portugal, Alemania, Israel, Puerto Rico, México y Perú. Creador de CLOWNPLANET.COM la web de referencia sobre el mundo del clown a nivel hispano (Premio Aplaudiment Sebastià Gasch 2002). Y es Co-Director Artístico del Festival Internacional de Pallassos de Cornellà - Memorial Char.

Entrevista hecha vía web en Chile. junio del 2014.

¿Qué es el payaso para vos?

Actualmente el clown ha cambiado y se ha especializado más en la parte cómica. Ya no existen tanto los clowns multidisciplinarios como antiguamente, aunque haberlos hay los. El clown actualmente no tiene las mismas características que el clown tradicional... se ha tendido a mezclar el clown y el bufón. Es decir el clown de hoy no tiene por qué ser específicamente ingenuo... Podríamos decir que el clown tradicional trabaja con arquetipos más “universales como el tropezón y con el “quiero y no puedo”, y el actual incluye, además de estos, más arquetipos psicológicos y juega más con las emociones del público, proponiendo también situaciones cotidianas con las que el público se identifica

¿Un actor puede ser payaso y viceversa?

La mayoría de los verdaderos clowns pueden ser buenos actores, pero para un actor será más difícil ser un buen payaso. Esto es así porque el registro de un payaso es muy diferente al de un actor (según mi parecer claro). No interpreta lo que pasa, lo vive y reacciona a cualquier impulso externo. No está encerrado en un mundo de fantasía (para el clown no existe la cuarta pared como en el teatro convencional), vive en un mundo real que comparte con todos...un actor puede componer un personaje a partir de ciertas consignas dadas por el director o por la obra que este interpretando, aunque no tengan nada que ver con su propia personalidad. Pero el payaso ya existe dentro de

uno.se trata de observarte, de ver cómo te mueves, como reaccionas ,que tics tienes y entonces llevarlos al límite, a la locura.

Cucurruca Maruk

(Natalia Sismonda): es actriz, mimo y payasa, argentina.

Ha estudiado en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, Licenciatura en actuación y es Egresada de la Escuela Mimo teatro de los maestros Escobar y Lerchundi. Tomo talleres de teatro con Pompeyo Autlivert, Laboratorio de Actuación y montaje con Marcelo Savignone, Comedia del arte y bufón Marcelo Savignone, Mascaras balinesas Marcelo Savignone, Teatro antropológico con Antonio Célico, taller de payaso latinoamericano y globología -Tomate, Víctor Ávalos Seminario de Armado de rutinas con Walter Velázquez, Tango IUNA Prof. Verónica Alvarenga.

Formo parte de elenco de “La vida de Juan Moreira” y del grupo Mimo Teatro de Escobar y Lerchundi.

Continuando en constante proceso de aprendizaje y crecimiento con su unipersonal de mimo y clown, apostando al fenómeno social de la risa!

Entrevista realizada en el marco del tercer festival internacional de mimos en la Serena (FEIM) La Serena. Chile. Febrero del 2014.

¿Qué es el payaso callejero para vos?

Un payaso callejero para mí es como cualquier otro artista que decide hacer su trabajo en la calle, ofreciéndolo con toda honestidad, así como el público con sinceridad se queda o se va, es un guerrero que va con su bandera, atravesando las diferencias sociales y defendiendo los espacios públicos, uniendo alegrando y diciendo a todos los públicos sin discriminar, aprendiéndolo todo en la acción, en la prueba y el error.

¿Un actor puede llegar a ser payaso y viceversa?

creo que un actor puede ser payaso, ya que es una técnica más que le suma y lo ayuda, y también creo que un payaso no necesariamente tiene que ser actor, ya que el simplemente es.

¿Un payaso callejero es y debe ser multidisciplinario?

Creo que el mundo del payaso requiere de muchas cosas, entre ellas todo lo que le dé un color diferente bienvenida es. En la antigüedad los payasos eran los carteros del circo, y sabían de malabares de acrobacia y del mundo del circo, comparándolo con la actualidad, el payaso de circo sigue vivo pero también se ha acercado más al teatro, sin embargo sigue ocupándose de todo para llevar a cabo su acto, y se fusiona con la danza el mimo la música para enriquecer la escena.

Algo que desees expresar libremente...

Exactamente decir que ser payasa es lo más parecido a la libertad y en la certeza de que el mundo se puede cambiar con una sonrisa. Muchas gracias por confiar en mi opinión para tu tesis, ojala te vaya de maravillas, un abrazo grande!

Liz Moreno:

es actriz, directora y promotora de teatro, peruana. Actualmente trabaja en la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo y en la Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo. Además se capacito en Curso de Redes Sociales y Gestión Cultural. Desarrollado por el proyecto del Centro Cultural de España “Agita el continente” – Octubre 2009, Lima. Taller de dirección escénica con Juan Carlos Moyano del Teatro Tierra de Colombia, Lima 2009 (Festival UCSUR).Taller Nacional de Actuación – Menocucho, Trujillo Setiembre 2008 – Maestros: Ruth Escudero, Alicia Saco, Paul Ruiz, Fernando Fernández, José Carlos Urteaga, Edgar de la Rúa(Colombia) y Antonio Molina (España).Taller de Teatro intensivo con Bolaroja, Lima 2006. Talleres Nacionales de Dirección Teatral Lima 2003, 2004, Lambayeque 2005 y Huaraz 2007.Taller de Teatro dirigido por el grupo YUYASHKANI, Lima 1997.Estudios de canto tanto en Lima como Chiclayo entre 1990 y el 2004. Laboratorio de Investigación Teatral de TEATRO DEL SOL, Lima 1988 a 1990. Estudios de Teatro en el Club de Teatro de Lima 1985 y 1986.

Entrevista realizada en la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo. Lambayeque. Perú. Febrero del 2014

¿Qué es el payaso callejero para vos?

El payaso callejero es aquel que muchas veces desprovisto de técnica, inclusive valiéndose de la grosería, de un cuerpo voluminoso aumentado con globos, postizos, el chiste fácil divierte a su público.

Pero hay también, el espectáculo planeado para el espacio abierto con una propuesta seria y con contenido y objetivos.

¿Un actor puede llegar a ser payaso y viceversa?

Un actor si puede llegar a ser payaso, pero le costara si es que adquirió una técnica la cual tiene muchas diferencias con la del payaso. Encuentra más concesiones con el clown que la que tiene como actor, eso produce un choque de técnicas hasta que el actor descubra el camino del juego, de la libertad del clown, etc. Siempre le irá mejor a alguien que llega al payaso sin técnica alguna.

Creo que de clown a actor, la cosa pueda funcionar con más comodidad, el actor adquirió una técnica que le permite ser más libre y hasta más creativo y atrevido en escena, dándole posibilidades creadoras como actor.

¿Un payaso callejero es y debe ser multidisciplinario?

El clown y el actor y todo artista escénico deben ser multidisciplinarios hoy en día. Cuantos más recursos más se aseguran el éxito. Hoy los payasos no solo lo son como tal, si no combinan su trabajo con la acrobacia, los malabares, el canto, la danza, la actuación y viceversa.

Maku Jarrak

(María Eugenia Favale): es payasa, artista de calle y equilibrista argentina. A los 14 años fue incentivada por su hermano a ser malabarista, que empezaba a cobrar auge en Buenos Aires. Dos espectáculos la marcaran la estética de las Mellizas (primeras mujeres malabaristas en la calle) y el humor irreverente del payaso Chacovachi. A los 16 años debuta en la plaza de Devoto con su primer espectáculo callejero. En el año 1999 viaja a España al festival de calle de Barcelona y allí comienza

a definir su estética. En el 2001 hace su primera temporada en Carlos Paz y luego es convocada al circo Vachi.

Entrevista realizada en el marco de la 16° Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros. U.O.C.R.A. Montegrande. Buenos Aires. Argentina.

Noviembre del 2012

¿Qué es el payaso callejero para vos?

Es uno mismo pero exagerado, que aprovecha su libertad para entretener, divertir, provocar, delirar y sobre todo hacer reír

¿Un actor puede llegar a ser payaso y viceversa?

Todos podemos ser payasos solo es una cuestión de decisión, puedes ser malo, bueno pero si decidiste serlo nadie te puede decir que no lo sos. Pero creo que sería más difícil pasar de actor a payaso callejero que viceversa, en sala estas más protegido, hay una contención que en la calle no existe, y los ensayos son en vivo y en directo, función tras función.

¿Un payaso callejero es y debe ser multidisciplinario?

y si! cuanto más disciplinas más excusas para estar en escena, una vez Leris Columbaioni (de la reconocida familia de payasos italianos Columbaioni , también los payasos de la película Clowns de Fellini) me dijo Un payaso tiene que saber de todo Un poco de cada. Pero de todo.

Algo que desees expresar libremente...

Una frase para la posteridad... uno a cero en el último minuto y con un gol en contra.

Pablo Micozzi:

Es humorista, argentino y dramaturgo de Por el lado más bestia, que se encuentra en gira nacional. Además dicta talleres de comicidad y composición de actos de humor y personajes. Estudió teatro con Norman Briski y Susana Rivero e improvisación con Fabio Mosquito Sancinetto, máscara de bufón con Casablanca y teatro con Ariel Pytrell. Como actor, se destacan los siguientes trabajos: “Grasa”, espectáculo escrito y dirigido

por José M. Muscari (C.C.Konex y Teatro Payro, Año 2005), “En busca del interior de un actor”, espectáculo unipersonal con dirección general de Tino Tinto (Teatro Absurdo Palermo, Año 2005), “Triciclo de Humor” un ciclo de humor que contó con la participación de Karina K, Popovosky y el Sr. Micozzi (Teatro Espacio Ecléctico, Año 2005), “Improvisaciones con estilo”, un espectáculo dirigido por Fabio Mosquito Sancinetto (Teatro Vitral, Año 2005), ‘No hay peruanos’ espectáculo escrito y dirigido por Micozzi (Galpón Ve. Fin del Mundo, Año 2004) y “Clásico amoral variete del nuevo siglo” espectáculo dirigido por Omar Chavan y Katja Alemán (Cemento, Años 2000 y 2002).

Entrevista realizada en el marco de la 16° Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros. U.O.C.R.A. Montegrande. Buenos Aires. Argentina. Noviembre 2012

¿Qué es el payaso callejero para vos?

El payaso callejero es un eslabón súper importante para mantener vivo el arte dramático, con pocos elementos y valiéndose del ingenio acercan espectadores y viven del arte sin intermediarios, me parece fundamental pasar por estas rutinas para convertirse en artista

¿Un actor puede llegar a ser payaso y viceversa?

El actor no puede ser payaso y el payaso no puede ser actor a no ser que así lo quiera, entonces deberá dejar algunas ideas atrás

¿Un payaso callejero es y debe ser multidisciplinario?

El artista callejero, necesita de la redención de un público que difícilmente reconozca el valor de lo que se le plantea como arte callejero, pero el público se va educando con el artista, en cuanto a la multidisciplina pueden ayudar a tener más recursos para afrontar los riesgos de la escena, pero no creo que sea absolutamente necesario hacer de todo!

Algo que desees expresar libremente...

En fin lo importante es tener algo para decir y elegir los recursos para cada ocasión, no detenerse en diferencia y estereotipos, solo así creo que el arte puede ser genuino

Payaso Morrión

Elo Vazquez es payaso, actor y conductor radial de Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina. Además realiza Talleres de Payaso, humor, teatro, acrobacia aérea, funciones de varieté, shows unipersonales, convenciones. Hace 6 años junto con Julio Morales “El Conejo” comienza a construir la escuela de circo integral el “Círculo Circo” en diferentes espacios como clubes de básquetbol, gimnasios de escuelas, colegios, etc. y este año 2014, se instalan en un galpón propio con implementaciones permanentes, pudiendo ampliar los talleres circenses y acoger a más personas interesadas en desarrollarse en el circo en la provincia de Chubut, Santa Cruz y de la Patagonia Chilena. Así como también por cuatro años seguidos se realizó la convención de circo, “Desierto Circo”, convocando a malabaristas, trapecistas, acróbatas, humoristas, telistas de todas las regiones de Argentina y de Latinoamérica, compartiendo e integrando a la comunidad de la provincia de Chubut.

Entrevista realizada en la convención “Desierto Circo”. Comodoro Rivadavia, Radatilly, Chubut. Argentina. Marzo del 2012

¿Qué es el payaso callejero para vos?

Payaso: ser extravagante excéntrico tal vez torpe, tal vez distraído pero con mágicas destrezas que sorprenden y divierten a niños y adultos. Humorista que le pone el cuerpo y el alma a su arte. Si no hay risas no es payaso. El absurdo es su escudo. Si es callejero a todo lo anterior hay que sumarle la energía extra de tomar al público, que casi seguro no se despertó esa mañana con la idea de ser público, y mantenerlo atrapado con sus virtudes hasta el final de su acto en donde además deberá convencerlo de que para que todo siga girando y la risa y los buenos momentos, casi de improviso, se sigan dando a la vuelta de la esquina, deberá dejarle unas monedas. El callejero no tiene "La Sala" en las mismas condiciones un día llueve otro hay viento y otro mucho sol el callejero debe aprender a surfear con los inconvenientes diarios y hacer de estos material para sus actos y transformar de esta manera en poesía y risas el drama de la vida

¿Un actor puede llegar a ser payaso y viceversa?

Si, puede un actor serlo y viceversa.

¿Un payaso callejero es y debe ser multidisciplinario?

Ocurre que en el ámbito en el que nos vamos formando los payasos es imposible "esquivarles" a las otras disciplinas (acrobacias, malabares, música, baile etc.), son cosas muy atractivas y es una constante entre los espacios en los que nos movemos, en los momentos de distensión como en los de trabajo más intenso esas cosas están presentes, Es, entonces, inevitable no terminar dominando varias disciplinas

¿Consideras que el payaso es un artista total?

Claro que sí, es un artista con todas las letras, ni más ni menos que otros artistas

Diego la Hoz:

Es un dramaturgo, director de teatro, peruano, y fundador del grupo de teatro contemporáneo "Espacio Libre" en 1999. Ha realizado diversas giras latinoamericanas difundiendo la dramaturgia peruana y creando redes con grupos afines para el desarrollo del teatro contemporáneo. Estudió con Maritza Gutti, Alfonso Santistevan, Alicia Saco y Marisol Palacios. En 1998 viaja a México y EEUU, donde decide dedicarse a la dirección teatral. Ha sido premiado con "La puerta" y "Asunto de tres" en el IV y V Festival de Teatro Peruano Norteamericano, respectivamente. Con "La revolución" de Isaac Chocrón (2001) realiza su primera gira a Ecuador y recibe su primer reconocimiento internacional. "El tríptico de las delicias" (2002) y "Tiernísimo animal" (2003). En 2003 recorrió además Ecuador, Chile y Argentina, participando de varios festivales, con su montaje "Arthur, alquimia del verbo", basado en textos de Arthur Rimbaud. También ha incursionado en el teatro para niños con obras como "El traje nuevo del rey" y "Un príncipe para tres princesas", esta última hizo tres temporadas desde 1999. Debutó formalmente como dramaturgo con "Cuando el día viene mudo", obra que recorrió gran parte del Perú y Argentina. En el 2008 fue publicada en la Revista Muestra 17 de Sara Joffré y en el 2010 fue puesta en escena por el director venezolano Jan Thomas Mora Rujano. Además de otros grupos de distintos lugares del Perú.

**Entrevista realizada en Espacio Libre Teatro. Barranco. Lima. Perú.
Febrero del 2014**

¿Qué es el payaso callejero para vos?

El payaso callejero es alguien que tiene en sí mismo el ejercicio de la "comicidad" más allá del propio género (que por cierto debe conocer en toda su evolución histórica). Además debe ser capaz de manejar el lenguaje propio de la calle en tanto manejo de espectadores y construcción personal de su payaso en función al tiempo/espacio.

¿Un actor puede llegar a ser payaso y viceversa?

El actor puede llegar a ser payaso y abandonarse en él para siempre sin retorno. No estoy seguro de lo contrario. Creo que no.

¿Un payaso callejero es y debe ser multidisciplinario?

El payaso, si estudiamos su tránsito en la historia, siempre usó muchos recursos para entretener y trasladar su pensamiento crítico. ha requerido -y requiere- improvisar, hacer magia, acrobacia, gimnasia, canto... y muchas otras disciplinas que lo mantendrán en un permanente aprendizaje. siempre al servicio de hacer como payaso. Su payaso.

Algo que desees expresar libremente...

(...) somos una familia teatral! Se trata de tejer puentes. Pasar de ser un teatro insular a uno reticular. O sea, que esté vinculado en sus diversas formas de articularse y pensarse. No solo en la semejanza sino también en aquello que nos diferencia. Lo mismo estamos haciendo (...) y muchos otros colectivos jóvenes que se acercan a nosotros. Como dice la frase popular: "En la unión está la fuerza".

Brunitus:

Es artista callejero, argentino y su mayor destreza es la manipulación del diábolo. Lleva más de Llevo de 15 años en esta profesión y hoy en día es parte de varios proyectos:

- Circo Social del Sur: una ONH que utiliza el circo como herramienta de transformación social
- Payasos in the night: un programa de radio especializado en circo

- Circo Argentino para el Mundo: una fundación que organiza la convención argentina de circo, payasos y espectáculos callejeros y organiza y apoya distintos festivales de circo en la Argentina.

- Poesía Cirquera: un proyecto literario que recopila y produce cuentos, relatos y poemas de circo.

Entrevista realizada en el marco de la 16° Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros. U.O.C.R.A. Montegrande. Buenos Aires. Argentina.

Noviembre 2012

¿Qué es el payaso callejero para vos?

La calle es un espacio escénico maravilloso. Genuino y espontáneo. El payaso es el artista de la risa, de las emociones. El payaso callejero se nutre de los elementos que la calle propone para su misión: La risa. Observa la calle, se alimenta de su gente. Lo espontáneo y la comunicación con el público son condimento esencial de sus rutinas.

¿Un actor puede llegar a ser payaso y viceversa?

Un actor puede ser payaso si lo desea y le dedica sudor. Su formación tiene elementos que le van a facilitar y estructuras que le van a dificultar. Es cuestión de aprovechar y soltar. En el caso inverso, no creo que a un payaso le interese llegar a ser actor.

¿Un payaso callejero es y debe ser multidisciplinario?

No podría yo decir lo que es y menos lo que debe ser la gente. Si creo que, el payaso callejero viaja con su caja de herramientas. Mientras más elementos tengan, más recursos para enfrentarse a lo espontáneo de la calle.

¿Consideras que el payaso es un artista total?

Estás preguntas no me gustan, queda todo supeditado a la definición de "Artista Total". En la historia del circo está lleno de payasos que eran excelentes músicos, acróbatas, bailarines, malabaristas. Pero esa tradición se fue perdiendo. Si un "artista total" es alguien que domina muchas artes, aquellos payasos lo eran. Si un "artista total" es alguien que domina su arte en totalidad. No tiene que ver con la disciplina sino con el artista.

Algo que desees expresar libremente

En mi opinión, el arte es comunicar. Hay grandes artistas, artistas que se esfuerzan, artistas mediocres... Hay miles de disciplinas, el payaso es una de ellas. Yo no me considero payaso callejero, pero sí artista callejero. Nací en el barrio de la Boca y mi escuela fueron ocho años en el Grupo de Teatro Catalinas Sur. Luego vinieron los viajes, las convenciones de circo, el entrenamiento, la búsqueda y los festivales de espectáculos callejeros.

Payaso Cohete:

Tato Villanueva nace en Buenos Aires en 1983. Es actor, payaso, docente y director de proyectos interdisciplinarios. Se ha formado desde 1999 con diferentes maestros de teatro y música, hasta ingresar al Instituto Universitario Nacional de Artes de Buenos Aires, en la carrera Licenciatura en Actuación. Allí experimenta diferentes técnicas teatrales como la Antropología teatral y el método Stanislavskiano. En el 2006 Se aleja de las instituciones y continúa su formación de manera independiente aprendiendo técnicas de actuación, dirección escénica, clown y máscaras. Estudia con Victor Avalos, Chame Buendía, Jorge y Oscar Videla, Cristina Moreira, Osqui Guzman, Marcelo Savignone, Emilio García Wehbi, Carlos Gallegos (Ecuador), Roberto Menesses (Chile) y Gianluca Barbadori (Italia). Mientras tanto, instintivamente comienza su recorrido como payaso con el dúo cómico “Cohete y Cracatoa” con el cual hace su primera temporada de teatro callejero en el 2002 y al siguiente año se vuelven presentadores de la “Varieté Sin Fronteras” con la cual continúa trabajando hasta la actualidad en el rol de guionista y stage manager. Desde el 2003 a dirigido los siguientes espectáculos: “Citrulina” (2004), “Circodrama”(2005), “Happy Verdei”(2005) y “El Gran Robo”(2006) junto al grupo Circo Toupet. “Mujer junto a la puerta”(2006) y “El Circo de las pulgas”(2006) con la compañía Que Tren. “Vereda Arriba” (2007), “La milonga de madamme Boludy” (2008), “El coleccionista” (2008-2010) con el grupo El corredor Sudamericano. “Nosotros dos Circo” (2013). “La juerga” (2013) con el Colectivo Caracol. En el 2008 Se despide de Buenos Aires y comienza a recorrer Argentina con su espectáculo “Galindez”. Las fronteras se desfiguran y el viaje continúa, llevándolo a Uruguay, Bolivia, Perú, Chile, Paraguay, Ecuador, Colombia, Venezuela, España, Italia, Brasil y México. En el 2011 es convocado por el grupo español “Payasos Sin Fronteras” para realizar dos expediciones a zonas de conflicto armado en Colombia junto a la

ONU. También es convocado por artistas independientes y grupos conformados de circo, clown y teatro latinoamericanos para hacer la dirección artística o la puesta en escena de sus espectáculos. Entre ellos: Nosotros dos circo (mexico), La Mera Makia (Colombia), Carromaquia (Uruguay), Frix (Luxemburgo), Bravissimo (México), Alebrije (México). En la actualidad, gira con el espectáculo “Galindez” y como presentador de Galas Circences. Presentándose en festivales y convenciones de Argentina, Colombia, México y Europa. Como docente dirige “Escuela de payasos” dando talleres y seminarios en Buenos Aires, DF (México)

Entrevista realizada en el marco de la 16° Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros. U.O.C.R.A. Montegrande. Buenos Aires. Argentina. Noviembre 2012

¿Qué es el payaso callejero para vos?

El payaso es un personaje popular, con el cual la gente puede identificarse o reírse de la ridiculez humana. Y callejero claro que viene de la calle pero puntualmente creo que es una técnica o estilo que nace de la necesidad de los artistas de juntar a la gente a su alrededor en cualquier lugar. ¿Pero que necesita tener este personaje? El payaso callejero necesita tener bien despiertos los sentidos. El oído, para escuchar el volumen de cada risa y el tiempo natural que marca cuando el espectáculo entra en ritmo. El ritmo de la función es lo más importante. La vista, para darse cuenta durante la intervención, en que momento exacto la gente se da vuelta para irse y cuando se queda por más... tratar de interpretar el momento lo más preciso que se pueda... luego repetir o descartar. El olfato, para darse cuenta cuando es el momento exacto para empezar, pasar la gorra o terminar el show. También para darse cuenta cuando conviene seguir una situación o dejar que pase. El tacto para encontrar los sentimientos e inquietudes y las palabras y los gestos para llegar a la gente... Provocando la imaginación, sin herir ni mentir nunca. Y el sabor... para sentir el sabor de la derrota... siempre

¿Un actor puede llegar a ser payaso y viceversa?

Creo que un actor, como un clown o un malabarista o titiritero puede transformarse en un payaso callejero. Para eso, el único requisito es ir al parque o la

plaza o la calle y hacer lo que sepa. Ser. Es en esa situación de riesgo que presenta la calle donde descubriremos como ser payaso en la calle o “payaso callejero”.

¿Un payaso callejero es y debe ser multidisciplinario?

No necesariamente un payaso callejero debe ser multidisciplinario. Un payaso puede hacer un espectáculo solo con la mirada...o un títere o una guitarra o con una carpa de circo llena de artefactos... Cada una tiene su virtud y su dificultad. Creo que lo más importante es pensar que es lo que uno quiere y que público se imagina para su función. Si solo con una mirada pretendo llegarles al corazón a 300 personas en una plaza cualquiera... voy a necesitar muchos años para lograrlo, tal vez décadas. Y tal vez un show en el cual baile, cante, malabares haga acrobacia, etc. pueda armar un ruedo gigantesco... pero no conectar con el corazón o el bolsillo de la gente.

Algo que desees expresar libremente

Mantenerse probando e intentando cosas nuevas para que siempre pueda volver a sentir ese sabor. Cuando algo no funciona o una situación se va de las manos, nos da la humildad que necesitamos para volver.

Nilton Gutierrez Nuñez:

Es payaso, malabarista, fanambulista, acróbata y direcciona la pedagogía del Circo del Mundo chileno.

Comienza sus primeros trabajos artísticos con los niños y jóvenes, en su población llamada el Cortijo, en Cochali, tierras tomadas en Chile

Continua haciendo intervenciones en las tierras tomadas y a causa de esto el Estado comienza a quitarle sus instrumentos de trabajo (vestuario y elementos de circo)

Luego de esto en 1995 llega el Circo du Solei con un programa llamado Cirque du Mundo, donde es capacitado para usar el circo como herramienta social. Actualmente trabaja en este

Entrevista realizada en el Circo del Mundo. Santiago. Chile. Junio 2014

¿Qué es el payaso callejero para vos?

Es un personaje fundamental en la vida cotidiana dejando en la gente un mensaje y el humor que tanto falta en nuestro país

¿Un actor puede llegar a ser payaso y viceversa?

Si todo el mundo tiene un payaso en su interior, solo hay que desarrollarlo.

¿Un payaso callejero es y debe ser multidisciplinario?

Si un payaso es capaz de hacer de todo

Algo que desees expresar libremente...

Yo comencé en mi población el cortijo (...) éramos jóvenes que andábamos en zancos y hacíamos intervenciones en el centro, pero debíamos salir corriendo porque sino te llevaban preso. Una vez a mi me llevaron y me quitaron todo mis materiales y el vestuario. No entendía como podía suceder algo así! Después con el tiempo se fueron dando mas espacio. Con la llegada de la seudo democracia en donde engañaron a todos y lo siguen haciendo, se pudo trabajar mas en la calle y se creo, en ese momento, un parque forestal, en las tierras tomadas, donde cientos de jóvenes se juntan los domingo a intercambiar conocimiento primero en torno al circo, pero después llego la música la danza y así fue como surgió todo.

Creo que al mundo les hacen falta mucho sentido del humor mucha creatividad mucha autoestima y un personaje tan importante como un payaso debe ser parte de nuestra cultura solo para mejorar y aliviar eso que nos agobia debe haber más mundo callejero. Un abrazo y suerte a todos.

Carlos Fos:

Historiador y antropólogo teatral, dedicado al análisis de las fiestas de comunidades indígenas y a la historia del teatro obrero en Latinoamérica. Coordino equipos de investigación, realizando pesquisas como: La producción teatral ácrata en Argentina 1984-2009, La evolución del circuito de producción teatral oficial: el caso del Teatro San Martín, 1984-1986 y 1990-1998, que incluye búsqueda de material de producción de las obras realizadas en la Institución, clasificación y primera indización del mismo y operación sobre dicho material para la elaboración de ensayos sobre la historia de la sala. También podemos citar el proyecto de historización de salas porteñas, 2009- a la actualidad, que dirijo. Es una tarea de rescate patrimonial, de acuerdo a las herramientas y categorías actuales que definen memoria, identidad y patrimonio. Con subsidio de Proteatro. Co- director del proyecto El teatro ritual como performance, financiado por Grupos de Teatros Independientes de Mesoamérica 2002-2004. Coordinador de grupo

de investigación sobre la Historia del Teatro San Martín, 2010-2011 en el marco del área de Artes escénicas del Centro Cultural de la Cooperación. Director de tres proyectos de digitalización fondos patrimoniales en Centros de documentación teatrales de Argentina, estando en la primera etapa de colección. Coordinador del proyecto de estudio de Onofre Lovero, 2013- en adelante. Entre más de veintinueve libros publicados menciono: *El camino del ritual*, *La fiesta de San Lucas, un desafío* y *En las tablas libertarias*, *Teatro obrero, una mirada militante*, *Teatro obrero, una pasión*, INTEATRO (en prensa) y *El Viejo Municipal, el sistema de producción y su relación con el teatro independent*. siendo colaborador de revistas especializadas locales y extranjeras, con más de doscientos artículos publicados. Participante y organizador de más de trescientos Congresos y Jornadas Nacionales e Internacionales de Teatro, Historia y Antropología. Jurado de diversos premios teatrales como el Teatro del Mundo, del directorio de Proteatro (gestión 2012-14 y 2014-16), de Teatro Comunitario para el Instituto Nacional de Teatro, de Jurados para todas las regiones del país para el INT, de diversos concursos de dramaturgia como el Primer Premio Colihue o el Premio de la UCES entre otros. Corrector de numerosas publicaciones y responsable de estudios preliminares para distintos libros.

Fundador del Archivo teatral del Teatro San Martín y asesor de Centros de documentación en Argentina y América Latina. Fundador de la red de Centros de documentación del Mercosur e Iberoamericana, coordinador de la Red Latinoamericana de Centros de documentación de Artes Escénicas. Corresponsable del Centro de Documentación de teatro y danza del CTBA e investigador del Centro Cultural de la Cooperación en Buenos Aires. Presidente y fundador de la AINCRIT (Asociación de crítica y teatro de la Argentina) (2008-2014), mandato concluido.

Entrevista realizada en el Teatro San Martín. Sexto Piso, Biblioteca de Archivos Teatrales del Teatro San Martín. Buenos Aires. Argentina. Julio de 2014

¿Qué es el payaso callejero para vos?

Definir categorías en un teatro complejo como el que transitamos hoy con un concierto de poéticas y micro poéticas de dirección, actuación, dramaturgia, etc., exige de un esfuerzo teórico que va más allá de la simple opinión o doxa y de la salida inmediata superficial. Así como nos referimos a la proliferación de discursos poéticos o al convivio de expresiones tan diversas como aceptables, es perentorio que, desde la pesquisa y la crítica contemos con herramientas que nos permitan comprender y dar cuenta, sin la displicencia del diletante que agrega confusión, de esta complejidad. La escena nacional debía y debe ser transitada, una vez más, con instrumentos apropiados a

ese saber que le es propio, instrumentos capaces de operar sobre los documentos y fuentes orales y escritas y producir análisis originales. Y la historia reciente no puede quedar en manos de apurados escritos periodísticos o de reiteración de interpretaciones, viciadas por la inexistencia de enfoques sistemáticos en la pseudo pesquisa. De lo contrario narraremos una crónica de tal subjetividad que su valor se limitará al panfleto inflamado o la publicidad de las voces del sistema dominante. Demandamos un cuerpo con devenir histórico, construido a partir de la memoria sin contaminaciones propias de la nostalgia impuesta. Desde esta perspectiva, establecer una definición de payaso callejero nos lleva a la experiencia de quienes desarrollaron o desarrollan este arte y quienes se manifiestan como hacedores, como hijo de la praxis misma, como artistas que representan pero no interpretan en búsqueda de definir a la micro sociedad que lo circunda durante el acontecimiento festivo y a la macro sociedad que la incluye a través de estrategias destinadas a promover el humor. Estas estrategias de creación surgen de la interacción con el público, de las herramientas que el escenario al aire libre ofrece y de los recursos que cada payaso genera como una poética explícita. Esa carnalización constante, ese deseo por provocar en el otro espacios de risa sanadora, es una característica que define al payaso callejero en su versión más pura, aquella que atraviesa la historia de los creadores populares. El espacio público, redefinido durante los gobiernos autoritarios como “privado de uso”, es el que el payaso callejero hace propio. Las calles, con sus miserias a cielo abierto, con sus criaturas marginadas, con sus trabajadores desocupados, con sus puestos de venta, con sus jardines y árboles mezclados al cemento. Este es el escenario que el payaso callejero busca redefinir, un escenario donde la desconfianza gire hacia la recuperación de los vínculos comunitarios. El atrevimiento por teatrar lo que debe estar libre para el tránsito, lo que tiene que responder a un orden establecido, es aún un gesto de resistencia, pero resistencia concebida como capacidad creadora.

¿Un actor puede llegar a ser payaso y viceversa?

Un actor puede llegar a ser payaso pero si se aleja de la búsqueda de técnicas de interpretación para entrenarse en esas estrategias de creación que provee la praxis. En el sentido inverso, los clowns que tienen otros objetivos y formación son pasos previos que, muchas veces, los payasos callejeros adoptan antes de iniciar un recorrido hacia la sala. No veo impedimento en estos procesos pero sí mayor dificultad en lograr que un actor con años de preparación pueda despojarse de este bagaje teórico y se lance a la total libertad de los cuerpos. Aquí, en este punto, hay diferencias entre los estudiosos pues algunos se refieren al teatro callejero como un todo con distintas expresiones, una de las cuales sería la del payaso; mientras que otros, siguiendo las palabras de los mismos artistas, en especial de sus referentes, descreen de que todas las prácticas

callejeras puedan englobarse desde una visión única abarcadora. Hay disenso en la posición recusadora del teatro de calle al cuestionar las prácticas institucionales tradicionalmente reguladas por una política unidireccional proveniente del eje del poder. Se trata de una posición alternativa que choca con los criterios que dominan en los reductos manejados por el pensamiento hegemónico. Este lenguaje es liberador y promueve la reflexión de sectores de la sociedad sobre las posibilidades ciertas de tensionar los códigos culturales privilegiados. Y si seguimos la primera de las posiciones teóricas avaladas por realizadores como Héctor Alvarelos, estamos en presencia de un actor con exigencias distintas a las que debe satisfacer a través de un entrenamiento singular de su cuerpo y voz. Se implementan cursos intensos para cubrir estas demandas. Cualquiera sea la respuesta a este dilema, (no creo que haya una sola) perciben que son depositarios de un “arte para todos”, de una celebración con retazos de la fiesta paganizada que dio origen a las expresiones teatrales y a la que todos están invitados. El suburbio de un sistema teatral, la sala proyectada en la ruta del transeúnte, el público que deberá ser convertido en espectador, la potencia del *convivio* impensado y desde la libertad total que nace de la voluntad de teatrar o desde la adquisición de ciertas técnicas específicas, todos están marcados por una fuerte pertenencia en la comunidad, en la que decidieron vivir profesionalmente bajo un código estético marcado por el ámbito de acción

¿Un payaso callejero es y debe ser multidisciplinario?

Y en ambas posturas, desde una cercanía a la noción de payaso como actor o el rechazo de tal afirmación en aras de una autonomía y libertad que exige de un código ético muy claro para manifestarse creativamente, los límites de esa creación están en las condiciones de trabajo y en las habilidades adquiridas para lidiar en ese campo de batalla que es la calle. Para enfrentar con éxito este juego de ajedrez que plantea el terreno teatrado, estos creadores a la intemperie deben adoptar herramientas multidisciplinarias.

¿Consideras que el payaso es un artista total?

No adhiero a la categoría de actor total, me parece que el desafío de cualquier creador es romper barreras que lo segmentan o le otorgan especificidades que abortan su crecimiento. Si podemos rozar el inestable concepto de totalidad deberíamos bucear en aquellos hacedores que en su búsqueda se topan con los ecos de la fiesta primitiva. esa exploración de los hombres de la escena se dirige hacia la fiesta, como encuentro que integra en la diversidad.

Algo que desees expresar libremente...

En la última década es posible detectar productos elaborados por grupo teatrales que promueven el intercambio de procedimientos pertenecientes a culturas que nunca se hallaron en pie de igualdad. Sin el deseo de incorporar instancias exóticas a sus ofertas estéticas, incorporan herramientas de las ciencias sociales para comprender mejor el material que utilizan. Esta reflexión imprescindible pondrá en crisis las ideas germinales con que el grupo de artistas inició su investigación. A medida que se aleje de estos reduccionismos lógicos, resultado del desconocimiento y de la postura europocéntrica en que fue formado, las posibilidades de reelaborar una poética sacra en una obra teatral respetable serán mayores. Y lo hacen como respuesta a las múltiples caras del acto creador, posicionándose contra los designios de la tabla rasa globalizadora. El hombre es vuelto a ser tratado desde su dimensión más inmediata, su medida esencial: su cuerpo. En este territorio personal se libra una batalla, muchas veces desigual. En ella el individuo pelea por conservar esa condición, por no ser pulido en sus singularidades. Es una formidable e imperceptible cinchada, sin concesiones, en donde juegan un papel desequilibrante los encuentros personales. Son espacios de construcción de lo colectivo, sin violencia indeseada, sin repeticiones estereotipadas, sin ecos alienantes. Y ladrillo tras ladrillo, cementado por el vigor ritual, se erige el edificio de la tribu. Los puentes de los torsos presentes destruyen las prédicas de disolución en la masa, que ya no aparecen atractivas, que ya suenan a peligrosos cantos de sirena. Sólo resta desandar la travesía hacia la fiesta original, sin pretender alcanzarla.

Bibliografía

- . Aristóteles. La poética. Editorial: Siglo veinte, 1991
- Bergson, Henri. La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico. Buenos Aires: Editorial: Losada, 2009
- . Barba Eugenio. El arte secreto del actor. Diccionario Antropológico Teatral. Editorial: Escenologia, A.C. México 1990
- .Barba Eugenio. La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral. Buenos Aires. Editorial: Catálogos, 1993
- , Barba Eugenio. Más allá de las islas flotantes. Editorial: Grupo Gaceta, S.A. de C.V. México 1986.
- . Barba Eugenio. Teatro soledad oficio y rebeldía. Editorial: Escenologia, A.C. México 1998
- . Dubatti, j. Batato Barea y el nuevo teatro Argentino. Buenos Aires. Editorial: Planeta Biografías, Temas de hoy, 1995
- . Eco Umberto. Como se hace una tesis. Versión castellana de LUCÍA BARANDA y ALBERTO CLAVERÍA IBÁÑEZ. España. Editorial: Gedisa, S. A.2001
- .Fo Dario. Misterio Bufo. España. Editorial: Siruela.1982
- . Fo Dario. Manual Mínimo para el actor. España. Editorial:Hiru.1998
- . Grondoni, Jorge. Saltando los charcos de la tristeza. Buenos Aires: Editorial Libros del Roja 2006
- Grotowsky Jerzy. Hacia un teatro pobre. España. Editorial: Siglo XXI, 1980
- .Jara Jesús. Navegantes de emociones. Madrid: Editorial: Novedades educativas n°2, 2000
- . Jara, J. Los juegos teatrales del clown. Navegantes de las emociones. Madrid: Editorial: Novedades educativas, 2000
- . Le Breton. Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires. Editorial: Nueva Vision, 2002
- . Le Goff Jaques y Truong Nicolas. Una historia en el cuerpo en la Edad Media. Madrid: Editorial: Alianza Editorial, 2005
- . Lecoq, Jaques. El cuerpo Poético. Titulo original: Le corps poetique. Barcelona: Editorial: Alba, 1997

- . Mijail, Bajtin. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francisco Rebelais. Madrid: Editorial Alianz, 1998
- . Moreira, Cristina, Las múltiples caras del actor. Buenos Aires: Editorial: Instituto Nacional del Teatro, 2008
- . Océano uno color. Diccionario Enciclopédico. Madrid. Editorial: océano grupo.1996
- . Pellettieri, Osvaldo. Estudios de teatro Iberoamericano y Argentino. Capítulo: La gracia del Clown: Moreira Cristina. Buenos Aires: Editorial: Galerna, 2001
- . Richards Thomas. Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. España. Editorial: Artes Escénica, 2005
- . Stanisvslaski Constantine. La construcción del personaje. Editorial: Alianza, 2002

Artículos de revista

- . Gene Hernán, Un ejército de clowns. En revista teatro Celcit. Buenos Aires: n°4, p.25-32
- . Martí Cristina. Mí, yo y el público. Una mirada desde la perspectiva del clown. En Saverio. Revista cruel de teatro, Buenos Aires: abril 2010, año 3, n°8, p.4-14
- . Seibel B. Clowns, la risa interminable. Buenos Aires. Diario Clarín, Suplemento cultura. 27 de enero del 2007.