

# FACULTAD DE DISEÑO ESCUELA DE ARTE TEATRAL

#### TEMA:

Analizar el juego como proceso creativo del Clown y presentar una propuesta de montaje "El último vuelo de Brunta Ruficollis"

Trabajo de graduación previo a la obtención del título de:

Licenciado en Arte Teatral

Autor: Freddy Geovanny Cabrera León

Director: René Zavala Lasso

Cuenca - Ecuador

2016

#### **Dedicatoria:**

Este trabajo no habría sido posible sin antes la ayuda del Misterio Creador de todo el Universo... Ante ti totalmente agradecido por el maravilloso encuentro con la estupidez y la tragedia constante que determina si un payaso es o no....

A mi familia por todo el apoyo....

# Agradecimiento:

A mi familia, a mis amigos, al Director ya los compañeros que trabajaron conmigo para poner en escena "El último vuelo de Brunta Ruficollis", a todos un gracias por su guía, amistad y apoyo constante!!

# ÍNDICE DE CONTENIDOS:

DEDICATORIA:	II
AGRADECIMIENTO:	III
ÍNDICE DE CONTENIDOS:	IV
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	VI
RESUMEN	VII
ABSTRACT	
INTRODUCCIÓN	
CAPITULO 1	
1. EL CLOWN	
1.1. GENERALIDADES DEL CLOWN	
1.1.1 La poética del clown	
1.1.2. Confianza básica	
1.2.3. El clown y el niño interno	
1.2.4. Un niño con la fuerza de un joven	
1.2. BLANCO CARACTERÍSTICAS	
1.3. Augusto Características	
1.3.1 Augusto Maquillaje y vestuario	
1.4. RELACIÓN BLANCO AUGUSTO	
1.4.1 Relación Blanco Augusto un espejo social	
1.5. DEL PROCESO CREATIVO AL JUEGO	
1.6 El éxito del fracaso	
1.6.1 El aquí y el ahora	
1.6.2 El ritmo interno del clown	
1.6.3 La mirada del clown	31
1.7. La risa	32
CAPITULO 2	39
2. EL JUEGO EN EL CLOWN	39
2.1. TÉCNICAS QUE SIRVEN EN EL DESARROLLO DEL CLOWN	
2.1.1. Juegos de calentamiento	
2.1.2. Deformar el cuerpo	
2.1.3. Aguantar el dolor	
2.1.4. No dejar espacios vacíos	
2.1.5. Contacto con el otro	
2.1.6. Juegos emocionales	42
2.1.7. Punto fijo	43
2.1.8. El espeio	43

2.1.9. Mi comida favorita	. 43
2.2. LA IMPORTANCIA DEL JUEGO EN EL CLOWN	. 44
2.3. UN CLOWN NACE DEL JUEGO	. 47
2.4. EL JUEGO Y EL PÚBLICO	. 50
2.4.1. Relación espectador – obra	. 52
CAPITULO 3	. 54
3. PROPUESTA "EL ÚLTIMO VUELO DE BRUNTA RUFICOLLIS"	. 54
3.1. NACIMIENTO DE LA PRESENTE PROPUESTA	. 54
3.2 HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES	. 55
3.3 PRIMERAS EXPERIENCIAS ACERCAMIENTO A MI CLOWN	. 61
3.4 TEXTO PROPUESTO	. 64
3.4.1 La Música	. 66
3.4.2. La Escenografía	
3.4.3. Objetos utilizados en la obra	
3.5 Propuesta de personajes	
3.5.1. Clown Augusto	
3.5.1. Clown Blanco	
3.6 CONSTRUCCIÓN DE ESCENAS	. 75
CAPÍTULO 4	. 77
4.1. CONCLUSIONES	. 77
4.2. RECOMENDACIONES:	. 80
BIOGRAFÍA	. 81
ANEXOS	. 84
ANEXO 1. FOTOGRAFÍAS DE LA OBRA "EL ÚLTIMO VUELO DE BRUNTA	
Ruficollins"	. 84
ANEXO 2. Nota de Prensa previa a la obra "El último vuelo de Brunta	
RUFICOLLINS"	95

# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Material de la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollins"	84
Ilustración 2 Brunta Ruficollins	84
Ilustración 3 Machete, objeto de la obra usado en los ensayos.	85
Ilustración 4 Mapa de Misterio	85
Ilustración 5 Vestuario de Misterio Augusto	86
Ilustración 6 Vestuario Misterio Blanco	86
Ilustración 7 Libreta de investigación de Misterio.	87
Ilustración 8 Catalejo de Misterio.	87
Ilustración 9 Objeto para Juego de Sombras.	88
Ilustración 10 Objeto, reloj Juego de Sombras.	88
Ilustración 11 Martillo	89
Ilustración 12 Objeto, Maquina de electro shock	89
Ilustración 13 Objeto, cedula Misterio	90
Ilustración 14 Objeto, Diario personal de Misterio	90
Ilustración 15 Ensayo, juego de sombras	91
Ilustración 16 Ensayo, juego de sombras	91
Ilustración 17 Ensayo, prueba de Música.	92
Ilustración 18 Ensayo, prueba de Música.	92
Ilustración 19 Ensayo, prueba de caída.	93
Ilustración 20 Misterio Blanco y Brunta Ruficollis	93
Ilustración 21 Misterio Augusto y Brunta Ruficollis.	94
Ilustración 22 Afiche para la presentación al ensayo general con público	94
Ilustración 23 Nota de prensa previa al estreno de la obra El último vuelo de E	3runta
Ruficollis.	95

#### **RESUMEN**

Este trabajo de investigación comprende una serie de etapas que inician en el estudio y análisis de la teoría del Universo del Clown hasta llegar a la parte pragmática, centrándose en la dinámica del juego, entendido como un proceso creativo en el desarrollo del Clown; a lo largo del mismo se explica la importancia del juego en su evolución y de cómo este afecta su entorno; finalmente se documenta el proceso llevado a cabo para obtener el montaje de la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", siendo éste el resultado teórico - práctico de la presente investigación.

Palabras clave: Clown, Brunta Ruficollins, montaje, juego, análisis

#### **ABSTRACT**

#### ABSTRACT

This research comprises a series of steps that originate in the study and analysis of the theory of the Clown's universe until it reaches the pragmatic part, focusing on the dynamics of play, understood as a creative process in the development of the Clown. The importance of play in its evolution and how this affects its environment is explained along the paper. Finally, the process carried out is documented with the purpose of staging the play entitled "El último vuelo de Brunta Ruficollis", which represents the theoretical—practical product of the research.

Ciguration dos Universidad del AZUAY

ic. Lourdes Crespo

### INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en analizar el juego como un proceso creativo del clown y presentar una propuesta de montaje para la obra inédita titulada "El último vuelo de Brunta Ruficollis". La investigación basada en el juego tiene mucha importancia en el desarrollo escénico ya que se integra de varias características que enriquecen al clown y a su público. La documentación de este trabajo abarca una parte teórica y otra práctica.

El objetivo en el trabajo de montaje es evidenciar el juego como un pilar fundamental de la construcción de la obra, pretendiendo que la relación con el público en general sea fluida y retroalimentada, es decir que la obra se vaya construyendo en el aquí y el ahora, característica fundamental en el desarrollo clownesco.

Por lo general, es tarea difícil del Clown concentrar la atención del público en un espacio determinado y sobre todo sostener la energía del juego que se crea a partir de la complicidad en la escena. Desde mi experiencia como Clown y como público de Clowns, la complicidad y la atención que se manifiestan en cierto momento, nacen de la energía y de la apertura de quien usa la nariz, para verse y dejarse ver es evidente que el público juega un papel determinante en esta relación que es necesaria para crear el escenario apropiado.

Lo que se pretende con esta investigación es fundamentar práctica y teóricamente, cómo el juego, constituye en un pilar primordial para el Universo del Clown y, a su vez cómo este crea una relación con el público, otorgándole a la obra un mayor sentido.

El Clown, en nuestro medio social y cultural, desarrolla su universo en base al juego, tiene la capacidad expresiva para hacerlo en cualquier espacio, al igual que en el teatro, el universo del clown es un medio en el cual se descarga la problemática social, la razón, la vida en general, siendo este a su vez una medicina simbólica en el día a día.

#### **CAPITULO 1**

#### 1. El Clown

El clown es un ser en constante cambio, navega dentro de su emocionalidad para renovarse a si mismo o a los demás; simboliza en las representaciones escénicas muchas características a ser consideradas dentro de los procesos creativos como la ingenuidad, exageración, autenticidad, y a la hora del montaje se centra en el juego, este proceso evidencia de cierta forma el trabajo del individuo y su experiencia en escena, ya que el clown es un ser sincero y sin máscaras, lo cual se puede justificar con el gran salto que ha dado el payaso para evolucionar hacia otros estilos escénicos. Por ejemplo, el hecho de trasladarse o salir de la carpa del circo para así poco a poco, ir adueñándose de los espacios no convencionales como: plazas, parques y teatros; estos cambios se deben de cierta manera a la constante investigación que se realiza en todo el mundo para el aporte al arte del clown.

#### 1.1. Generalidades del clown

Víctor Stivelman (2014) afirma que "el payaso encuentra sus orígenes en la edad media, la comedia del arte y posteriormente en la tradición del circo, se define como un personaje que tiene la misión de hacer reír al público. A mediados del siglo XX aparece el clown, sale del ámbito circense para trasladarse al teatro, a la calle, a plazas, trenes, espacios no convencionales, la gran diferencia es que el clown no intenta hacer reír, intenta ser el mismo".

El Clown es un ser único e irrepetible viviendo completamente en el presente, desvinculado de su pasado y sin pensar mucho en su futuro, este ser acciona su obrar desde la simpleza y la inocencia que generalmente caracterizan al tiempo de la niñez.

Cuando hablamos del clown y de su posible futuro se quiere dar a entender que el "futuro para el clown le conduce a un mundo imaginario, que a su vez solo se puede dar desde la acción y desde el presente inmediato" (Jara, 2000, p. 54), entendemos que el clown es un ser en constante desarrollo que también vive de su imaginación y a su vez este crea aquello que ha pensado para su futuro lo vive física y emocionalmente a su vez experimentando su lógica en el triunfo y el fracaso.

#### 1.1.1 La poética del clown

La poética planteada por Aristóteles es aplicable a las artes de carácter imitativo 'Artes Escénicas', puesto que esta se basa en la definición y caracterización de las obras de arte. En este caso el clown es un reflejo de la exageración que nace a partir de la imitación generalmente en los niños.

El autor Jesús Jara (2000), quien ha sido un importante aporte al universo del clown, describe algunas de sus características poéticas dentro de los siguientes términos:

#### El clown es:

- La mejor versión de nuestro yo
- Es auténtico
- Sincero y espontáneo
- Apasionado
- Creativo
- Un ser libre
- Exagerado
- Emocional
- Corporal
- Ingenuo

Además entendemos que el clown es un ser más emocional que cualquier otro, es decir que él vive sus emociones al 110% ya que es ahí en donde este individuo auténtico, creativo, sincero, en otras palabras este ser poético, encontrará su sentido

con el mundo, siendo él mismo, el canal de lo interno hacia lo externo, por este motivo cuenta con las características que se detallan seguidamente, las cuales realzan sus emociones:

- "Las emociones del clown son su plataforma de acción, es decir, detrás de cada acto hay una emoción que lo motiva.
- Un clown puede pasar de un estado de ánimo a otro en cuestión de un instante.
- Sienta la emoción que sienta, es imprescindible, que el clown transmita siempre ternura.
- El clown es complejo, es decir está compuesto de varias características que conforma sus múltiples rasgos de personalidad lo cual le confiere una gran riqueza expresiva, emocional y personal" (Jara, 2000).

Se llega a la conclusión que en el mundo del clown es importante hablar sobre sus características y su relación con el entorno ya que este aspecto es de vital importancia en el universo del mismo, éste ser haga lo que haga, como principio básico tendrá que compartirlo, no existe clown si no existe público o él afuera, un clown no puede sostenerse por sí mismo, con estas características se pretende explicar que el clown está para los otros, y es en esa relación es donde él puede ser.

- El clown es curioso ante el mundo que lo rodea.
- El clown no acepta más reglas que las que requiere el presente inmediato y el amor y el respeto al ser humano.
- El clown no busca problemas. Se los encuentra constantemente y ello le moviliza.
- El clown se nace a partir de un público.
- El clown quiere ser visto, escuchado, aplaudido.

Todas estas características, se fusionan en la máscara más pequeña del mundo dando paso al nacimiento del clown, dotado de su emocionalidad, éste llegará al mundo

como un ser básicamente sincero e ingenuo no con el sentido de divertir a nadie sino de divertirse él mismo.

#### 1.1.2. Confianza básica

El Clown, es un ser que se define por tener seguridad en sí mismo, aunque a simple vista podamos encontrar clowns que son tímidos en su forma de relacionarse con el afuera, esto no es sinónimo de introversión sino más bien es parte de la estructura que define a nuestra personalidad en diferentes contextos y situaciones. Para muchos autores como Jesús Jara (2000), Víctor Stivelman (2010), Daniel Finzi Pasca, el clown es un ser fanático y apasionado por la vida; además de tener infinita confianza en sí mismo, éste a pesar de la opinión del exterior siempre se sentirá seguro y cómodo en su forma de relacionarse con el mundo.

La seguridad del clown, parte del aceptarse a sí mismo tal cual es, sin máscaras sociales, de carácter cultural, personal, psicológico, espiritual, etc. El no definirse siendo esto o aquello aporta de manera positiva a entender la estructura interna del clown que puede ser muy subjetiva pero también muy complementaria en la hora de estar en escena, ya que al no definirse existe mayor facilidad para ejecutar cualquier rol dentro de cualquier contexto escénico.

Como conclusión personal se puede mencionar que la confianza del clown también parte de cómo socialmente hemos crecido en nuestro medio, esto determina ciertos roles en su comportamiento en la escena, se puede ejemplificar en un contexto imaginado en donde una persona ha crecido recibiendo maltrato y violencia desde temprana edad, probablemente para este ser va a ser más difícil dejarse ver tal cual es, por la condiciones en las cuales ha crecido, en el desarrollo de una persona que no ha recibido maltrato, existe mayor posibilidad de que su clown se deje ver, porque las condiciones de la confianza básica están arraigadas en su experiencia, de vida y razón.

Esta confianza se evidencia en la capacidad que tiene el clown y su relación con el afuera, con la participación, un clown predispuesto ante cualquier situación que se le proponga, independientemente del éxito o del fracaso un clown siempre buscara el disfrute que le proporciona la seguridad de sí mismo estando en escena. "La seguridad, el humor, el sentimiento, son antídotos para desdramatizar y fluir con la vida. Reír desde la seguridad y el Corazón es sinónimo de salud" (Pujol, 2014, p. 16).

#### 1.2.3. El clown y el niño interno

La niñez es una edad extraña durante la cual parece que no sucediera nada de especial, y sin embargo, ocurre algo muy importante entramos a ella como niños y salimos encaminados a convertirnos en hombres, entramos en ella cuando todavía nuestro pensamiento es inadecuado para reflexionar y salimos de ella capacitados para distinguir entre fantasía y realidad (Francisco, 2007).

En el clown ocurre algo muy similar con lo que plantea el autor de la cita mencionada anteriormente, sin embargo cabe recalcar que la escenificación del clown, es un viaje hacia lo interno y la niñez, en el cual generalmente empezamos este camino, con nuestra personalidad de alguna manera ya configurada ante nuestra experiencia de vida, es decir de transformarnos de adultos hasta convertirnos en niños.

Generalmente, cuando se habla de payasos o clowns la mayoría de las veces de manera inconsciente se lo asimila con la niñez y veremos que estas características no son solamente simples coincidencias sino que la etapa de la niñez está íntimamente relacionada al camino del clown "la curiosidad, la ingenuidad, la mirada clara, la sinceridad y la espontaneidad, ciertamente son conceptos comunes en las pautas de

comportamiento del niño y del clown. El deseo de tener, de jugar y experimentar, de aprender, tiende sutiles lazos entre el uno y otro" (Jara, 2000, p. 52).

El autor Graice Craig (2001), nos habla de que los niños tienden a compararse con otros de la misma edad y llegan a la siguiente conclusión "Soy mejor que Susana en los deportes, pero no soy tan Buena en matemáticas como Alberto" o "Tal vez no sea tan guapa como Rebeca, pero soy mejor que ella para hacer amigos" (p. 314), a su vez, este auto-concepto incipiente ofrece una especie de filtro con el cual evalúa su conducta y la de otros.

Esta afirmación, no se encuentra muy alejada del desarrollo de nuestra niñez y se evidencia con el contexto clownesco, ya que dentro del desarrollo del clown, tendemos a compararnos con los otros, este espacio es un proceso escénico que genera motivación, competencia, confianza o desconfianza, causa emociones de todo tipo en la vivencia clownesca.

Por varias razones, no se puede predecir el comportamiento de un niño ante cualquier asunto determinado, en el clown esta relación es muy similar ya que el clown no es un ser que manifiesta sus acciones ante una lógica y menos ante la razón, la capacidad de éste ser, radica en lo inesperado no para el público si no para sí mismo, siendo éste el primero en sorprenderse de cómo se manifiesta su niño interno, ya sea desde su ignorancia, su simplicidad, su arrogancia o sus emociones.

Otra característica que es de vital importancia, es la capacidad imaginativa que manejan los niños y que a su vez, esta no es distante del universo del clown, ésta sirve de vehículo para llevar al clown a otro tipo de realidades, sean éstas: recreadas, imaginadas, creadas, soñadas las mismas que a su vez son un campo lleno de aprendizaje y de gozo, un elemento de desarrollo personal y creativo.

En un momento el clown pasa a ser el reflejo inconsciente de los niños ya que en él pueden encontrar un símbolo de diversión, por medio de él y de su juego proyectan todos sus deseos, lo que querrán hacer y lo que no se les permite, dando así el entendimiento de que el clown puede llegar a ser un símbolo del lenguaje en muchos de sus sentidos.

A decir de Jara (2000), el clown es un adulto puesto en escena del mismo modo que lo hace naturalmente cuando no es observado por otro, es decir cuando no hay peligro de que se realice un juicio de valor sobre él. Es básicamente igual que los niños, que sienten mayor libertad de ser ellos mismos cuando no se sienten observados, la diferencia radica en que el clown tendrá que ser observado e intentar integrar su niño interno en su trabajo procurando que el afuera no intervenga de manera negativa con su ser, sino más bien entrando en relación con el exterior para integrarlo de manera esencial y positiva.

"Ese es el milagro del clown, que consigue comportarse como un niño sin renunciar a su edad. Y no solo sin preocuparse por el si le miran o no, sino con la necesidad de que lo hagan, compartiendo así sus vivencias con los demás". (Jara, 2000, p. 54)

#### 1.2.4. Un niño con la fuerza de un joven

Un verdadero clown es un ser activo y participativo, siempre dispuesto y con la intención de ser observado por los demás, agilidad, rapidez, y fuerza interior son las características más importantes dentro de las motivaciones del clown que van más allá de su estado corporal.

Es importante señalar que la gracia del clown se atribuye a su jovialidad, sin ella, un clown pierde la gracia, es importante para el clown buscar sus propias motivaciones, encontrar su confianza básica en su juego, en su mirada, en la mirada del otro. "No dejarse llevar por el éxito a una vida sedentaria, de logros materiales. Es el peregrino

que sigue a una estrella, que cree en su verdad y se siente solvente para comunicarnos el mensaje. Un canto a la vida, a la libertad, la eterna juventud, apasionada y violenta, llamativa, caprichosa, arriesgada, es así como quitándose el maquillaje nos asombra ver el rostro del hombre mayor que en la pista se mostró como un niño; tan ágil y tan tierno. Su tarea fue constante para no envejecer. Su profesión es preciosa'' (Pellettieri, 2003, p. 26).

#### 1.1.5 Vestuario

El vestuario en el universo del clown aparte de la máscara, representa para el payaso mucho de sí mismo, pero dentro del mundo de las artes escénicas, existieron y existen personajes que no hacen uso de la nariz roja, esto se debe en gran parte a que el vestuario con el paso de los años ha tomado un lugar muy significativo ya sea en los teatros, circos y espacios no convencionales.

Para Jesús Jara: Tras la nariz, se puede decir que el vestuario y el maquillaje forman una especie de segunda mascara. De hecho, bastantes payasos profesionales, sobre todo en el cine y teatro, prescinden de la nariz roja pero refuerzan a cambio estos otros aspectos. Es como el ciego que, ante la ausencia de un sentido, agudiza los otros. (Jara, 2000).

Analizando que el clown es un ser que vive su emocionalidad más que cualquier otro, que su reflejo es el niño interno, que es un ser espontaneo, libre, curioso en el mundo que lo rodea, un ser íntimo; ¿realmente se necesita maquillaje?, el autor Jesús Jara, cuando se habla de maquillaje menciona que debería ser mínimo, rayas y rímel en los ojos para resaltar la mirada, algo de color en los labios y pómulos, así el rostro clown tendrá mayor expresividad y no estará sobrecargado.

Por otro lado, también sucede lo opuesto, una sobrecarga de vestuario y maquillaje en el clown pueden ocasionar un cierto desorden visual, el exceso de maquillaje y de vestuario en el sentido de que el actor no pueda sentirse cómodo en escena.

Demasiada pintura en los labios, mucho rímel en los ojos, sombras y el exceso de pintura en el clown pueden llegar a dar una lectura diferente de la intencionalidad de sus emociones y confundir al público en su expresividad.

"Además, probablemente uno de los motivos del alejamiento del público adulto respecto a los espectáculos de clowns ha sido la imagen de una gran mayoría de payasos de circo. Una imagen excesivamente distorsionada de la realidad" (Jara, 2000, 206).

Lo mencionado en la cita que precede, es una realidad que no se aleja mucho de la nuestra, ya que generalmente en nuestra sociedad, al payaso clown se lo mira desde un sentido pícaro que tiende a relacionarse más con lo sexual, por ejemplo es normal ver algunos payasos en la calle vestidos de mujer con implantes en los pechos y glúteos imitando y hasta quizá degradando al género femenino, lo cual no es un aporte a nuestro desarrollo como actores escénicos, pero cabe recalcar que son espacios en donde las artes escénicas se desarrollan y a su vez evolucionan y mueren en el intento.

#### 1.2. Blanco Características

En palabras del famoso director de cine Federico Fellini, quien recurrió a la investigación escénica para el desarrollo de sus personajes en el cine y sobre el clown blanco manifiesta: "El blanco es la elegancia, la gracia, la armonía, la inteligencia, la lucidez que se proponen moralísimamente como las situaciones ideales, la única, divinidad indiscutible. He aquí por lo tanto que aparece de inmediato el aspecto negativo del asunto: porque el clown blanco de este modo se transforma en la madre, el padre, el artista, el bello, en resumen, aquello que se debe hacer" (Fellini, 2016).

Como reflexión ante esta cita es evidente que el clown blanco tenga la capacidad de gobernar sobre los otros, puesto que esto se basa en la personalidad de cada ser, es decir un clown blanco siempre será firme en sus decisiones y en su accionar ante determinad situación

A pesar del desarrollo de las artes circenses a lo largo del mundo, hoy en día por una generalidad reconocemos que los síntomas del payaso cara blanco son muy evidentes, independientemente del contexto escénico:

- El Clown blanco, ha de ser un personaje de naturaleza elegante, este siempre quiere destacar ante los otros por su carácter distinguido y belleza sin igual.
- El Clown blanco, es un ser que dentro de su entendimiento, es un ser petulante y muy vanidoso, abusa de su ego.
- El Clown Blanco, por naturaleza representa el poder, el orden, las leyes, pasa a convertirse en un símbolo de la autoridad.
- Malicioso dentro de su inocencia.
- Avaro.
- Busca respeto y reconocimiento de su alrededor.

Dentro del universo del clown, existe el llamado payaso blanco, éste por naturaleza es un ser dominante, totalmente autoritario, pierde fácilmente la paciencia, este se cree el mejor de todos los payasos o el dueño del circo.

Para Alex Navarro (2008), el payaso blanco también llamado Blanco, Carablanca, enharinado o listo; nacido en Inglaterra a medianos del siglo XVIII (Guiseppe y Joe Grimaldi), suele ir maquillado de blanco y enfundado en un elegante vestido brillante; de apariencia fría y lunar, representa la ley, el orden, el mundo adulto, la represión - características que no hacen sino realzar el protagonismo del Augusto.

Entre otras características, se puede citar que este tipo de payaso es quien según él mismo dominará cualquier situación o circunstancia que se atraviese en su camino con el mayor éxito y de manera perfecta, ya que éste representa en el mundo escénico justamente eso: la perfección, el dominio, la dictadura, sobre el proletariado, la opresión de la clases, nadie está más arriba que este personaje, éstas son las características de un clown blanco

Para este personaje de carácter muy particular, existen varias historias de su nacimiento desde EEUU hasta Europa, sea cual sea su origen su esencia a lo largo del tiempo y en la evolución de las artes escénicas sigue siendo la misma, estos representan el poder y la autoridad, por lo general son seres de naturaleza elegante y distinguida, exageradamente dramáticos y cómicos.

Si bien no podemos encontrar en el día a día clowns blancos en las calles, es importante reconocer que la esencia de este ser está incorporada de alguna manera en varias personalidades, por ejemplo un niño que gobierna sobre otro, al no prestarle sus juguetes y a su vez presumir de los mismos, es una clara representación del mundo del clown blanco, autoritario, excluyente, y gobernante sobre el Augusto.

Se puede citar varios ejemplos de personajes blancos que están a nuestro alrededor, es importante saber reconocer las distintas características de un clown blanco para saber en dónde ubicarlo, de alguna manera todos tenemos algo en nuestra personalidad que nos lleva a la esencia de este personaje, por ejemplo: dentro de una familia, la hermana menor presume ser la cabeza y sostén del hogar, es autoritaria y cree estar encima de sus padres y los demás, este comportamiento es típico de un clown blanco dentro de un grupo.

Jango Edwards, es un clásico viviente de hoy en día en el mundo del clown, este singular personaje de carácter totalmente blanco un sus trabajos escénicos une personajes, para evidenciar la jerarquía o en otras palabras para demostrar que él es

la autoridad, para el efecto, toma de recurso a una voluntaria del público, mientras el trabajo se desarrolla, Jango, entra en complicidad con el público, mientras tanto la voluntaria es presa fácil para él, evidenciando a un Augusto 'voluntaria' y a un blanco "Jango".

#### 1.2.1 Blanco Maquillaje y Vestuario

Se puede afirmar que: Toda la piel que vemos está cubierta de maquillaje blanco. Mínimos perfiles de color y/o purpurina son utilizados para expresar las características de ojos, nariz y boca. Podría llevar un gorro blanco pegado a la cabeza en vez de una peluca de color; y en su vestuario, él es el payaso más bello de todos los clowns, va vestido con el tradicional mono de una o dos piezas, de blanco o de un tejido de un color que encaja con el personaje del Pierrot clásico<sup>1</sup>. Los estilos pueden variar, pero en general son holgados y hechos a la medida y pueden llevar un cuello que puede separarse; la túnica o camisa es corta, media o larga y con mangas largas, recta y acabada con vuelo; los botones o "pompons" y el cuello rizado tienen contraste de color. Los pantalones son rectos, o con vuelo, o rizados. El sombrero del payaso debe encajar con su personaje, puede ser largo o corto, o plano, o achatado, o el típico sombrero de "Pagliacci". Los guantes son blancos, o a juego con el traje, y le cubren las manos y las muñecas" (Navarro, Alex, 2015).

Como ya se había mencionado anteriormente, entre las características del payaso blanco se conoce que este es un ser de naturaleza soberbia, distinguida y elegante que buscara la manera de estar sobre Augusto en más de una forma, encontrando su sentido dentro de su universo personal.

Blanco, de naturaleza es un ser firme y sobre todo muy distinguido es por esa razón que es importante mencionar el aspecto estético del clown blanco, y a diferencia del Augusto los principios mencionados anteriormente se mantienen en este personaje,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Pierrot Clásico: Clown

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Pagliacci:Drama de dos actos con un prólogo

por ejemplo el exceso de maquillaje interrumpe con la lectura que pueda tener el público.

Muchos autores coinciden en que su maquillaje será blanco en la parte de su rostro, evidenciando cierta expresividad en los labios y su mirada, en la parte de su cabeza, generalmente se usa también algo blanco y grande, este símbolo para el payaso representa autoridad sobre Augusto. Los estilos pueden variar de personaje en personaje pero la esencia es lo que debe predominar en un blanco, en el clown al igual que en el teatro, existe el tema de los opuestos y es una regla sabida a la hora de usar el vestuario.

Por ejemplo, si el cuerpo de dicho clown blanco es de características particulares piernas largas, brazos, cabeza, basándonos en la premisa de oposiciones se deberá elegir un vestuario muy ajustado a la proporción del cuerpo, esta característica regala mayor ímpetu a la personalidad del clown.

De igual manera hay que entender que el clown no se siente avergonzado de cómo luce, para cualquier persona despojarnos de nuestra apariencia del día a día y ponernos en ridículo total, es una amenaza para nuestra seguridad como seres sociales, en cambio el clown es un ser independientemente si este es Blanco o Augusto, orgulloso de cómo se ve y como se muestra ante el mundo.

#### 1.3. Augusto Características

Augusto, es sinónimo de ser: ingenuo, estúpido, voluble, etc., cualquiera podría manejar su destino, encantado de obedecer; si buscamos la definición de Augusto en varios diccionarios encontraremos que quiere decir: Payaso que actúa en el circo entre número y número, generalmente improvisando sus intervenciones / Payaso que actúa en pareja y que hace de "listo", en tanto que se opone llamado "excéntrico",

incorpora al "tonto". En otras versiones el "Augusto" seria el "tonto", por contraposición al "clown" o "listo".

Para Jesús Jara (2000), algunas de las características primordiales en el Augusto son:

- "Augusto es un ser de naturaleza aparentemente torpe, pero muy ingenuo en el momento de la acción".
- "El augusto es un ser de naturaleza humilde, al contrario del cara blanca este no as vanidoso".
- "El Augusto también es un ser muy elegante al menos no aparentemente, pero él siempre se verá con una distinguida elegancia".
- "El augusto es un ser agitador, que pone en aprietos a cara blanca".
- "Anti racional".
- "Enamorado del mundo".

Originalmente, los "Augustos", solían ser viejos artistas circenses que sufrieron un accidente o que, por su edad no servían para otra función. Para Manuel Gómez: El nombre procede de un obrero francés llamado Augusto, que tensaba cables en la pista, y que al ponerse nervioso dejaba caer las herramientas, lo que provocaba el alborozo del público. El empresario al advertirlo, le encargó que repitiese todos los días, esta vez adrede y como función, su torpeza. (Gómez, 2007).

Otra de sus características es ser agitador, sus acciones son más exageradas que de otros personajes, a veces consciente o inconscientemente, el Augusto generalmente es el que dirige el juego o la situación, a diferencia del payaso Blanco que será detallado más adelante; el Augusto tiene grandes zapatos y dependiendo de quién lo encarne la vestimenta variará, se lo puede describir de igual manera como un ser absurdo sorprendente, es el símbolo de la liberación y también de la anarquía.

No se sabe un dato exacto ni en donde ni cuando nació este personaje llamado Augusto, sin embargo existen distintas referencias de su origen, el Augusto hace de "listo", pero éste solamente hace de listo porque en su naturaleza éste no se demuestra así, una de sus características principales es la ingenuidad y la inocencia, y es ahí en donde el Augusto podrá dilatar en escena o cualquier espacio, su ser transparente.

Existe otra historia que llega desde el circo alemán, que da otra historia al nombre de la palabra Augusto: "Hace más o menos cien años en el circo de Berlín un joven acróbata llamado Tom Beling había sido expulsado de la pista un mes por hacer bromas pesadas a sus compañeros en el trabajo. Al pobre lo hacía falta el bullicio del circo; se buscó una peluca vieja, un abrigo pasado de moda que se puso al revés y así vestido se fue al circo, seguro de que nadie lo reconocería. Estaba tan distraído mirando que no se dio cuenta de que había alguien junto a él -el dueño del circo. Este se rio y le dio una palmada en la espalda; El payaso cayo en la pista; El público pensó que esto era parte del acto y estallo en risas gritando: ¡Augusto¡ ¡Augusto¡, un sobrenombre alemán para las personas torpes. El público se divirtió tanto que Tom, repitió el acto todas las noches y así se creó una nueva clase de payaso que todavía se llama Augusto. Hoy los Augustos aparecen en circos de todo el mundo" (Crowther, 1978, p. 44).

Como se mencionó anteriormente existen varias historias de donde nace originalmente el nombre de Augusto, sea cual sea el lugar y el contexto de origen, es importante recocer hoy en día que las características de la esencia del payaso Augusto a pesar de la evolución de las artes escénicas se han mantenido y han sobrevivido a lo largo del tiempo.

El payaso Augusto de naturaleza torpe y lenta, en el universo del clown refleja la incapacidad para hacer las cosas de manera racional, ordenada, o correcta, es un ser que entre uno de sus objetivos generales ya sea consciente o inconsciente, siempre buscará la manera de poner en situaciones en donde exista mucha tensión dramática a su compañero, por lo general un clown de cara blanca.

Los rasgos más significativos que componen al Augusto se los pueden reconocer no solamente dentro de un contexto escénico, es necesario ejemplificar y darse cuenta de que los síntomas de este ser, están en otros personajes del cotidiano, por ejemplo cualquier persona, un profesor, un familiar, un amigo, consciente o inconscientemente llevan algún rastro de Blanco o Augusto en su ser. Por otro lado podemos dar un ejemplo de los clásicos dibujos animados creados por Warner Bross, que son: Pinky y Cerebro, en estos se puede identificar fácilmente quién tiene el espíritu de Augusto y quién de Blanco.

#### 1.3.1 Augusto Maquillaje y vestuario

No existe un manifiesto en donde se diga que un clown tenga que usar tal traje y maquillaje, sin embargo existen aproximaciones generales que nos llevan al vestuario original del clown, a manera de resumen Alex Navarro (2008), menciona que tiene un maquillaje muy colorido en la cara y cuello, los ojos generalmente son cubiertos de blanco para darlos mayor expresividad, un sombrero negro y nariz proporcionada al tamaño del rostro. En palabras del mencionado autor, "El original Augusto vestía un vestido en el que llevaba bromas para otros payasos que a menudo se volvían contra él, para hacer caídas y otras volteretas y acrobacias. El vestido consistía de pantalones holgados, camisa del tipo cuello o muy amplia o pequeña (a veces llevaba un babero una camisa cuya parte frontal se dobla hacia arriba) y zapatos amplios y de colores chillones. Raramente llevaba abrigo, pero cuando lo hacía era siempre muy grande o muy pequeño. Su vestido era la pesadilla del sastre. El tejido típico era una tela de cuadros escoceses larga: mejor cuanto más brillante o chillona. Cada pieza (pantalones, camisa, abrigo en su caso corbata o sobrero) tiene un diseño diferente, esto es franjas horizontales, verticales o diagonales, lunares, cuadros escoceses etc. Los colores de cada pieza eran brillantes y solían chocar con tantas de las otras piezas como sea posible. Cada parte del vestido estaba mal ajustada en tamaño o eran muy largas o muy pequeñas".

#### 1.4. Relación Blanco Augusto

"Yin y Yang es una noción básica, y a la vez general de La antigua filosofía China que puede resumirse como los aspectos opuestos de las cosas o de los fenómenos del universo" (Xue-sheng, 2010, p. 20).

La relación que se maneja en el lenguaje escénico con éstos dos opuestos naturales es de vital importancia para que, de alguna manera se llegue a la esencia del clown; Esto quiere decir que las situaciones entre estos seres se complementan mejor al estar en pareja que al estar solos, las dos personalidades de alguna manera se complementan en escena, creando situaciones más no de conflicto, cabe aclarar este punto ya que de por sí, el clown es un conflicto, así que a diferencia del teatro no necesita de algo que cause un efecto de acción – reacción, el clown es un ser trágico de naturaleza.

Es así como se compone el universo para estas dos personalidades, el clown Blanco siempre ha de tener la intención de ser el triunfador, por ejemplo: él alardeará de que es el mejor violinista de todo el universo, que ha tocado en todas las sinfónicas del mundo y solo con los mejores músicos; mientras que por otro lado Augusto entenderá ésta explicación y la misma le provocará entusiasmo; ya que Augusto, es un personaje sensible inocente e ingenuo, pero ya en el momento de la práctica cuando Blanco, empieza a tocar el violín resulta que es el peor músico de la historia de la humanidad, sin embargo para Augusto, es la mejor pieza que él ha escuchado en toda su vida, sin embargo, cuando los papeles se invierten y Augusto, toca el violín éste tendrá la capacidad innata con ese instrumento, poniéndose arriba del Blanco, sin ni siquiera saberlo, eventualmente esta situación causa frustración en el Blanco y así se complementarán. Un ejemplo más popular y claro es la relación que existe entre los personajes animados de "Bob Esponja" y "Calamardo", el primero es Augusto y el segundo es Blanco.

Existen un sin número de entradas o números en relación a estos opuestos naturales, es preciso entender y tener en cuenta, que éstos polos funcionan mejor cuando están juntos aunque opuestos, creando situaciones verdaderamente simples pero ridiculizando al propio ser entendido como la persona; el clown se muestra sincero y abierto, el Blanco se muestra como un ser adulto, tomando un rol controlador sobre una situación determinada.

Se conoce que desde los años 1960, se ha venido trabajando en esta rama de clown con el aporte del Maestro Jaques Lecoq (2015), quien textualmente dice: "Los clowns aparecieron en los años 60 cuando me interrogaba sobre la relación entre la comedia del arte y el clown de circo. El principal descubrimiento ocurrió como respuesta a una pregunta simple: El clown hacer reír, pero ¿cómo? Pedí un día a los alumnos que se colocasen en círculo (suvenir de la pista) y nos hiciesen reír. Unos y otros ensayaron con piruetas, muecas, más fantasiosos unas que otras, ¡en vano!. El resultado fue catastrófico. Teníamos la garganta comprimida, una angustia en el pecho. Y esto devino en algo trágico. Cuando ellos se dieron cuenta de su fracaso, detuvieron sus improvisaciones y se mostraron turbados, mortificados, confundidos, ridículos. Fue entonces que frente a ese estado de debilidad, todos comenzaron a reír, no del personaje que pretendían presentar, sino de la persona puesta, ella misma, al desnudo ¡Lo habíamos encontrado! El Clown no existe afuera del actor que lo juega. Todos somos Clown. Nos creemos todos bellos, inteligentes y fuertes pero todos tenemos nuestras debilidades, nuestro ridículo, que al expresarse hace reír..."

La relación que de alguna manera ata a estos dos seres es muy profunda en varios sentidos, por ejemplo el uno se complementa gracias al otro, ambos quieren ser vistos y aplaudidos, y a la vez llegan a ser personajes antagónicos; en otras palabras son opuestos que se complementan en más de una forma. Generalmente la relación que se da entre los clowns: Blanco y Augusto, es una relación de dominio, de poder, de orden, de mando, en este universo es importante mencionar la jerarquía que existe entre los clowns

Es importante aclarar que este tipo de jerarquía no se la entiende desde el mandato o dominio a los otros, sino más bien es un recurso que aporta al universo del clown de manera cómica, a su vez siendo reflejo de los estándares sociales en los cuales estamos clasificados, divididos, separados y organizados.

Otra de las características importantes en el marco de esta investigación es hacer referencia a que dicha relación es más intensa en escena cuando existe un conflicto claro por ejemplo en una obra: Un clown Augusto aparece en escena y por azares del destino encuentra una moneda en el escenario, dentro de su universo e interpretación de sus emociones esto es lo mejor que le pudo pasar en toda la historia de su vida, recordemos que el clown tiene como uno de sus principios básicos el dejar sorprenderse de todo lo que le rodea. Este personaje y su moneda desarrollaran una relación cualquiera según el contexto de dicha obra, cuando Blanco llega a escena este quiere la moneda que ha encontrado Augusto y hará todo lo posible por obtenerla, dirá que es suya, que el pasaba por ahí y se le cayó, que esa era la moneda favorita de su abuela, eventualmente engañando a Augusto por los medios que sean para adueñarse del objeto.

Dentro de estas relaciones escénicas para el clown sea Augusto o Blanco o de cualquier otro tipo, es de vital importancia saber hasta donde un clown Blanco puede llegar a ser Blanco y un Augusto puede llegar a ser Augusto mediante el contexto, por ejemplo si mi payaso representa una naturaleza augusta y la parte blanca es ajena a mis experiencias, al explorar ese campo se puede caer en la actuación de "Hacerse el payaso", en cualquier caso para el clown es importante navegar en su inteligencia emocional como uno de sus principios básicos.

Las relaciones entre estos dos personajes varían dependiendo el contexto de la obra, este antagonismo no solamente se lo puede mirar en las tablas sino que a lo largo de la historia se ha desplazado al cine por ejemplo en las películas de Chaplin, en Los Tres Chiflados, en la literatura podemos encontrar una interpretación similar de esta relación en la obra de Miguel de Cervantes titulada: Don Quijote de la Macha. Otro

sostén de su relación es la confianza y sobre todo la apertura y la complicidad que se puede llegar a tener con el público, ya que el clown entregara lo mejor de sí mismo si sabe que es visto y observado.

"Hay una diferencia básica entre el clown y el augusto. El clown es el hablador clásico, de cara enharinada, autoritario y distinguido, y vestido con un rutilante traje de lentejuelas, y el augusto, vestido de una manera extravagante. Es un augusto astuto, listo, de entendimiento vivo y despierto, que siempre acaba por vencer todas las dificultades. Toda su ciencia consiste en acumular la suficiente cantidad de obstáculos para tener el mérito de vencerlos todos, a la vez. En esta empresa el excéntrico es simultáneamente el autor y el actor del poema cómico que compone y expone, y tiene un miedo inconsciente a la imprevisión. Lo imprevisto es su pesadilla. Todo cuanto hace es calculado, meditado, pensado. No quiere dejar nada absolutamente al azar. El augusto no ha dejado nunca de comprender que posee en potencia la misma fuerza de sugestión que el excéntrico. Pero, si ha podido imaginar una acción, un argumento y la naturalidad que es necesaria para convertir en reales y divertidas unas intenciones y unas situaciones que no lo son para él, jamás ha podido rivalizar con el excéntrico a causa justamente de su oposición fundamental" (Rivel, 1971, p. 10).

#### 1.4.1 Relación Blanco Augusto, un espejo social

Se puede analizar al clown desde varios aspectos sociales, el rol que ejercen dichos personajes dentro de los circos, teatros, y lugares no convencionales son un pretexto para evidenciar la jerarquía que se da entre estos dos seres.

En términos de Lecoq (2015), la relación entre estos dos clowns es una relación de "Jerarquía" ya que, es a partir de la relación de poder que se definen los comportamientos del blanco y augusto.

De igual manera esta jerarquía podemos encontrar en nuestro entorno social por ejemplo: el hecho de que un padre reprima a su hijo diciéndole que no puede ser astronauta o payaso, es justamente lo que el niño hará en su afán de imitar a la sociedad, el augusto en este ejemplo encarna al niño, soñador, con esperanzas y el blanco encarna a la figura paterna, la autoridad, el ejemplo, la razón.

Este es uno de los varios ejemplos de cómo el universo del clown puede también llegar a ser un espejo de la realidad, ya sea en sus principios básicos, en su poética, en las características de sus personajes, por esta razón el clown sale de todos sus espacios a intentar ser un intérprete de la realidad y la sociedad.

#### 1.5. Del proceso creativo al juego

El diccionario enciclopédico define la palabra "proceso" como: "acción de ir hacia delante. Transcurso del tiempo. Conjunto de bases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial" (Gispert, 1996).

Por su parte, a la palabra "creatividad" el diccionario enciclopédico la define como: "Producir algo de la nada. Instituir un nuevo empleo o dignidad. Inventar. Establecer, fundar, introducir por primera vez una cosa. Producir una obra, imitar, formar componer" (Gispert, 1996).

Conforme estas definiciones los procesos creativos constituyen: la acción de producir, ir hacia adelante, crear o representar una obra. Con estos términos conceptualmente definidos se puede concluir que los procesos creativos son indispensablemente necesarios en el universo del clown ya que abarcan una serie de etapas, que atraviesan lo corporal, emocional, racional y psicológico, para eventualmente buscar o llegar a ser parte del estado del clown.

Esta manera de indagar en el universo de la nariz roja, es de suma importancia para el clown ya que es aquí en donde este ser puede llegar a ser él mismo. "Entendemos por clown la dilatación de la ingenuidad y la pureza inherentes a cada persona. El clown es lírico, inocente, ingenuo, angelical y frágil y estas energías y emociones deben tomar forma en el cuerpo" (Stivelman, 2010). Con esta premisa, estos procesos creativos abarcan la reconstrucción de la propia persona en una nueva identidad, es decir partiendo desde lo más puro e inocente, en este caso el niño interior hasta llegar al estado clown, que éste a su vez será un reflejo de sí mismo.

Existen varios métodos y técnicas, tanto físicas y emocionales para que paulatinamente la persona llegue a un estado de clown, éstos pueden variar dependiendo de la visión individual de la persona, existen personas muy metódicas y pragmáticas las cuales el movimiento, el texto, la acción, y hasta el conflicto deben ser perfectos; sin embargo esta investigación se basa en procesos creativos y de auto - descubrimiento para el efecto será necesario contar con herramientas que vayan más allá de estos tecnicismos.

Las herramientas referidas son de carácter emocional y no tanto técnicas, además de ser un eje fundamental en el universo del clown, se interesan en la relación con el público, la atención, presencia, el placer, la disponibilidad, el voluntariado, la corporalidad en lo ridículo, entre otros.

De ésta forma se da paso a la comicidad mediante el clown, aunque es evidente que él no buscará provocar la risa en el espectador, a esto lo entendemos como un espacio libre en el cual se manifiesta el ímpetu a la estupidez, a la sinceridad, al fracaso, al triunfo, es un proceso creativo en donde la persona se dota de características como la sinceridad, ingenuidad, inocencia, etc.

Una vez comprendido el término de proceso creativo y algunas características de lo que conlleva, podemos ir adentrándonos a mirar, entender y analizar cuál es el nexo que une a dichos procesos creativos con el juego y el universo del clown.

Es de vital importancia para esta investigación entender que el clown es un ser, que no solamente encuentra su motivación tanto en su carácter emocional como en su corporalidad, sino que al contrario, este personaje se alimenta de todo lo que su alrededor le puede ofrecer, por eso es importante para un clown estar atento y despierto, viviendo en el presente y consciente de todo lo que le rodea, solo así podrá sacar más ventaja de poder ser él mismo.

#### 1.6 El éxito del fracaso

"El éxito consiste en ir de fracaso en fracaso sin perder el entusiasmo".

Winston Churchill.

Generalmente como seres humanos únicos e irrepetibles, nos enseñan a ser hombres y mujeres de éxito, sin embargo cuando existe una determinada razón en un contexto cualquiera que no está a nuestro favor y fracasamos, nos sentimos frustrados, deprimidos, etc. El fracaso es parte de la vida de todo individuo, ya que de esta manera aprende a levantarse y seguir adelante.

Aplicando este término dentro de esta investigación, surge la pregunta: ¿Qué sucede con el clown y el fracaso en un determinado contexto escénico? Por su naturaleza única dentro del universo de la nariz roja al clown le encanta vivir en el fracaso, ya que es ahí en donde él puede expresarse de una manera más libre e inocente. Por ejemplo:

- "Fracaso de la pretensión: El clown realiza un número lamentable que él cree genial. Anuncia la proeza del siglo y es apenas una pirueta o un malabar de tres pelotas.
- Fracaso del accidente: El clown no logra hacer lo que él quiere (un equilibrio que no se logra dentro de un taburete, una caída después de un simple salto, etc.).
- Reconoce sus fracasos: Cuando un clown fracasa, es decir... hace algo y no provoca la risa (cuando es lo que pretendía), en general conseguirá una risa sí reconoce su fracaso. La forma en reconocer el fracaso varía en función al clown" (Navarro, 2000).

Sea cual sea el tipo de fracaso en el oficio del clown, éste deberá disfrutarlo a su manera, ya que el clown, no en todos los casos, no tiene personajes y disfruta de su sinceridad al máximo, cuando reconoce el fracaso, el lenguaje corporal, asume

posiciones o movimientos que van más allá de su propio control. En otras palabras el fracaso determinado por cualquier razón hará que el cuerpo del clown se exprese a voluntad y de manera no consiente, ya que éste no intenta una actuación sino más bien estar en el presente siendo él mismo.

De igual manera un clown así como acepta sus fracasos, también reconoce y festeja sus logros, y más aún cuando no busca la risa en el público por cualquier acción sino que ésta le llega de manera natural por parte de los espectadores, sorprendiéndolo de algo que hizo o está haciendo y además lo está consiguiendo con éxito, en éste contexto escénico el clown ha de sentirse muy feliz y orgulloso de sí mismo.

El clown por su naturaleza innata y meramente inocente también es un ser víctima del destino ya que sin pensarlo o pretenderlo, tropieza una y otra vez sobre la misma piedra, sin intención de hacerlo, y paulatinamente esta acción se convierte en blanco de risas, sin que esa fuera su intención; "Cuando peor están las cosas para un clown mejor para el espectáculo" (Aranque, 2010); ésta cita invita a la reflexión en el universo del clown ya que las necesidades del clown y su desesperación por no poder controlar nada, se convierten en un canal en donde la imaginación se retroalimenta por lo que está pasando en el afuera, y ésta a su vez crea diferentes situaciones por las cuales el clown puede navegar libremente.

Foucault (citado por Pereyra y González, 2002), manifiesta que somos seres simbólicos, y dentro de ese entendimiento se puede afirmar que hay dualidades en ciertos aspectos de la vida que abarcan estos símbolos; por ejemplo en la naturaleza podemos encontrar al hombre y a la mujer, al sol y a la tierra, los números y las letras, que de por sí estos ya son duales y no dejan de ser simbólicos esto para entender que en el contexto clownesco existen dualidades como el éxito y el fracaso.

En el clown, la frustración es muy importante a la hora del crecimiento del mismo, ya que sin este sentir, el clown se priva de experimentar el fracaso o frustración ante

los otros y sobre todo ante él mismo. En el desarrollo de un clown no puede no existir un enfrentamiento con el fracaso total, ya que este a su vez sirve de impulso para que el clown pueda navegar en sus emociones de una forma más centrada en su proceso escénico más que en su personalidad.

Como se menciono antes el clown es un ser que vive su emocionalidad al 110%, esto quiere decir que también siente a este nivel sus pérdidas y fracasos, pero esto no quiere decir o dar a entender que es un sinónimo de que algo está mal. Por el contrario el fracaso en el clown es una puerta que se abre para descubrir nuestra emocionalidad, es importante ya que el clown en el momento del fracaso se siente visto, reconocido, importante y esto puede llevar al clown a desarrollar más su juego ya sea interno o colectivo, pero en cualquier contexto el fracaso es un aliado del clown.

Hablando de opuestos que se complementan en una dualidad dentro del universo del clown está el éxito, pero ¿qué significa tener éxito atrás de la nariz roja? Así como entendemos que un clown es un ser que siente más que otro, que su destino es ser un ser trágico, este personaje también disfruta y se beneficia del éxito que le puede dar su propio fracaso.

Cuando un clown es exitoso ya sea en una misión, en correr, en ser el más rápido, o el más lento, es cuando él disfruta de su triunfo, y en esta ganancia el clown puede tener una trascendencia escénica que es muy importante citar, para poder comprender el efecto del éxito y cómo este a su vez influye de manera positiva en el clown.

Por ejemplo para un clown de naturaleza totalmente augusta: sin voluntad, que va a donde el viento le lleve, gobernable, amante de la vida etc. si jugase al kamkempon<sup>3</sup> con un Blanco y llegase a ganar, el Augusto se sentirá el rey del mundo, un total triunfador de la vida; ya que en su naturaleza está el deleite y el disfrute verdadero, si

-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Kankenpom: O piedra, papel, o tiejera. Juego popular.

éste es sincero con sus emociones puede que su personalidad augusta consciente o inconscientemente lo transciendan a encarnar una personalidad de un clown blanco motivado por la confianza que provoca el éxito, a su vez esto es todo un desafío para el clown blanco ya que además de que se siente vencido en su propio juego experimenta el fracaso y por un momento se transforma en un augusto total.

## 1.6.1 El aquí y el ahora

"El secreto de la salud, mental y corporal está en no lamentarse por el pasado, preocuparse por el futuro, ni adelantarse a los problemas, sino vivir sabia y seriamente el ahora" (Buda, 2015).

El hombre primitivo, vivía solo el aquí y el ahora, sin preocuparse por el mañana que aún no llegaría, ya que aprendió con la observación que existían otras cosas más importantes que explorar, como los fenómenos naturales externos e internos; así podía sentir su interior y desde ahí conectarse al exterior mediante ritos y danzas. Es así como inicia el aprendizaje vivencial, antes del razonamiento, el cuerpo y la experiencia eran la principal fuente de conocimiento (Chiquiclown, 2015).

La observación en los procesos creativos, siendo conscientes del aquí y del ahora es sumamente necesaria, para el descubrimiento del clown, ya que enfocarnos en experiencias pasadas o llevar nuestra atención hacia determinada circunstancia inimaginable en el futuro simplemente significa no estar viviendo en el momento presente, éstas características son de alguna manera contraproducentes en la búsqueda individual del estado clown, ya que éste necesitará de toda su atención, para llegar al referido punto.

Es también importante indagar en otros campos fuera de las artes escénicas, ya que ahí también se encontrarán aportes para ésta rama y campos de investigación, en este contexto, Fritz Perls (1990), fundador de la línea Gestalt afirma que "El ahora cubre

todo lo que existe, incluye el equilibrio de estar "aquí", es la experiencia, la implicación, el darse cuenta. El "cómo", comprende todo lo que es estructura, todo lo que ocurre, el proceso continuo; todo el resto es irrelevante" (p. 19).

La atención en uno mismo es una regla básica en el mundo del clown, ya que al estar conscientes del "aquí" y del "ahora" en la exploración, ya sea individual o colectiva, el clown se transformará en un ser menos inconsciente en la escena debido a su atención emocional, corporal, psicológica y racional, siendo de mayor beneficio y aporte para el buscador y su estado "estado".

Con todas estas características, clownescas y hasta psicológicas podemos entender que para el clown el estar en el momento presente, es fundamental en su desarrollo y, en su relación con el público o en relación a su entorno, por lo contrario un clown que no está en el momento presente, no está compartiendo lo que internamente le sucede y está demostrado que una de las premisas principales en el universo de la nariz roja es el compartir todo lo que en escena acontece, de esta manera los espectadores entran en complicidad y comicidad con el clown, llevándolo al disfrute del momento presente.

### 1.6.2 El ritmo interno del clown

El ritmo interno del clown es muy importante en su desarrollo como payaso, ya que sin este el clown podría llegar a apagarse y salirse de su misión. Con esta premisa se da a entender que en la parte corporal e interna del clown se manejan distintos niveles de energía, por ejemplo si tomamos en cuenta que el nivel 1 es el más bajo, y el nivel 10 sería el máximo; para un clown demostrar su energía interna y corporal es vital, es como su carta de presentación hacia el público y hacia sus compañeros.

En mi experiencia como clown el nivel de energía que el clown necesita para estallar es de 10 por ejemplo en ciertas obras existen momentos en que el clown

aparentemente está apagado y corporalmente es un ser con pocas acciones casi un ser aburrido, pero internamente se juega con los opuestos que en ciertas ocasiones se los han mencionado en esta investigación, es decir si por afuera el clown está muy apagado, por adentro su energía debe estar al límite, es así como se da esa relación de opuestos corporal y energéticamente hablando dentro un mismo ser.

Un factor importante en el estudio del clown es entender que esta energía corporal e interna, en el clown solamente se la alcanza con disciplina y mucho entrenamiento, pero metodológicamente hablando se puede mencionar que la importancia de los juegos en el clown ya sean físicos imaginativos, de preparación, de improvisación, son de carácter importante para levantar la energía.

#### 1.6.3 La mirada del clown

La mirada del clown acompaña sus pensamientos, sus convicciones. Sus dudas y de nuevo sus convicciones, en ese proceso continuo de hacer, detenerse para observar y continuar haciendo. Mirada curiosa, mirada inocente de aquel que descubre cosas cada segundo. Del que se asombra y engulle experiencias que nunca, a diferencia del ser humano, le retraen o le aíslan, le convierten en anti social e individualista (Jara, 2000, p. 74).

La mirada de un payaso jamás será una mirada común y corriente, ordinariamente hablando, ya que detrás de la máscara más pequeña del mundo, el clown tiene la capacidad de expresar o hacer canal mediante su mirada, de todo su universo emocional, espiritual, racional, su mirada es como un libro abierto a los ojos de todos.

Esta mirada y el ritmo de su energía simplemente llevarán al clown al aquí y al ahora, es decir a un momento de total atención con su cuerpo y emociones, se tiene también que entender que el clown no vive en sus experiencias pasadas y que tampoco se preocupa de su porvenir es un ser hijo del presente.

#### 1.7. La risa

La risa es el "Fenómeno esencialmente humano que suele expresar bienestar y alegría y que consiste en una contracción de los músculos faciales acompañado de una espiración convulsiva, brusca y más y menos prolongada" (Gispert, 1996).

Paulatinamente, nos iremos adentrando en el universo de la risa y analizaremos la relación que ésta tiene con el clown, como se mencionó anteriormente, el clown no busca hacer reír al espectador, sin embargo, por un sin número de razones, contextos o consecuencias provocara la risa no premeditada en el espectador.

Se dice que fuera de la mente del humano no hay nada cómico, por ejemplo la naturaleza es maravillosa, bella, sublime, mágica etc.; pero nunca podrá ser ridícula; lo mismo pasa con el reino animal si nos reímos de alguna especie será por haberla sorprendido con una actitud humana por ejemplo un chimpancé.

Un clown, está listo para entrar a escena el anunciador dice que será la entrada más famosa de todos los payasos que han existido hasta el momento, éste señala una proeza inigualable, para dar paso a su compañero, en el momento que éste entra a escena sin querer tropieza y cae, el espectador no se reirá de él, se reirán porque él está ahí en contra de su voluntad, es su torpeza lo que también acusa un efecto cómico en los espectadores, es así como al haberse caído por desequilibrio o descuido por no saber controlar el cuerpo, genera hilaridad en los espectadores.

Henry Bergson, explica el fenómeno de "la risa", con el siguiente ejemplo: "Fijémonos ahora en una persona que ejecuta sus quehaceres con regularidad matemática. Un chusco ha mixtificado los objetos que la rodean. Moja la pluma en el tintero y la saca llena de barro; cree sentarse en una silla sólida y cae rodando al

suelo; procede, en suma, al revés, funciona en el vacío, siempre por un efecto de velocidad adquirida. La costumbre le había comunicado un impulso y hubiera sido preciso detener el movimiento o desviarlo en otra dirección. Pero no se ha hecho así, y aquél ha continuado en línea recta. La víctima de una broma de taller se halla, pues, en una situación análoga a la del que va corriendo y cae. Y es cómica por la misma razón que lo es también la otra. Lo que hay en ambos casos de ridículo, es cierta rigidez mecánica que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano. Sólo hay una diferencia entre ambos casos, y es que el primero se ha producido por sí mismo, mientras que el segundo ha sido objeto de una preparación artificial. En el primer caso, el transeúnte no pasaba de ser un mero observador, mientras que el chusco del segundo realizaba un verdadero experimento" (Bergson, 1994, p. 12)

Con estos conceptos y características de la risa, entendemos que el clown al ser un ser, sincero, ingenuo, entusiasta etc., se muestra en un estado de vulnerabilidad único hacia los otros, dando paso y permitiendo antes de nada poder reírse de sí mismo, aunque este se tome muy en serio, pues será el espectador quien no lo tome así, y estas premisas son las que enriquecen tanto al público como al clown.

El Clown, entrega lo mejor de sí pero también pone al descubierto sus torpezas, sus egoísmos, su violencia, se muestra como un ser real, con problemas y contratiempos mostrando su incapacidad para resolver el conflicto y su impericia. Lleva en sí mismo el conflicto, se embrolla, nace por equivocación, causa risas en medio de la situación más embarazosa que nadie quiere sufrir.

Es así como los contextos escénicos, ya sea el conflicto, las situaciones ante puestas por otros clowns, la música, los objetos, el público, el mismo clown, se han de mostrar en escena, sin máscaras, ni prejuicios, simplemente ingenuos y sinceros, evocando la comicidad en el espectador.

En una sociedad tan marcada como la nuestra en el sentido de que se siente una histeria social, en el cual casi todas las personas viven apuradas, por sus trabajos, sus familias, sus problemas etc. Cada vez es más difícil darse un tiempo para reír ya sea de nosotros mismos, de los otros o de algo en particular.

La risa es una expresión fácil de producirla, para quién esté abierto y se lo permita, sin embargo, la gente ríe muy rara vez, muchas de esas veces no existe un disfrute que motive a la risa, existen veces en las que sonreímos pero solamente es una máscara social que se ha convertido en una herramienta para socializarnos más con los otros desde la razón y no tanto desde el corazón o la inteligencia emocional.

En este punto cabe la siguiente reflexión: no se debería reír para hacer felices a las otras personas, ya que si nosotros no somos felices no podremos hacer reír a nadie. Como seres humanos debemos empezar a reírnos de nosotros mismos, de cómo y porque tenemos tantas máscaras ante las diferentes situaciones de nuestra vida como el trabajo, la universidad, la familia, las relaciones en general, si todas nuestras actividades cotidianas las hacemos únicamente con la razón, la creatividad se esfuma, nos convertiremos en seres serios y adultos reprimidos que no saben reír.

Además se conoce que la risa genera un sin número de efectos terapéuticos sobre la persona, por ejemplo se sabe que la risa genera 'hormonas de la felicidad' llamadas endorfinas, hoy en día se le ha dado a la risa mucha importancia siendo este un tema muy amplio y digno de analizarlo desde varios campos sociales y científicos ayudando al ser humano en más de una forma.

"El humor se considera una habilidad, por lo tanto se lo puede entrenar mediante la práctica. Como cualquier otra habilidad para su dominio es necesaria su ejercitación y práctica. Existen diferentes tipos de humor, podríamos generalizando pensar en un "humor saludable y un 'humor hiriente", él primero genera un bienestar, logra un nivel de acercamiento e intimidad con los otros, estimula las funciones fisiológicas y

permite descargar tensiones. En cambio el "humor hiriente", que puede tomar la forma de la ironía y el sarcasmo, genera resentimiento, distancia, suele causar dolor y malestar" (Camacho, 2002, p. 5).

En el párrafo anterior se puede entender que el humor es considerado una habilidad que depende de la práctica. Pero ¿qué clase de humor tiene el clown?. Para esta pregunta se abre una puerta a muchas respuestas, pero siendo más objetivos se podría reconocer que el clown dependiendo de su personalidad, ya que todos los clowns son seres únicos e irrepetibles, se podría manejar estos dos tipos de humores que son: el humor saludable y el humor hiriente.

El humor saludable dentro de un contexto clownesco aporta de manera positiva al clown, al público, y a la obra, ya que en esa complicidad del clown al público, nace un acercamiento que es de carácter muy íntimo y se retroalimentan tanto el clown como la obra y el público, a su vez esto da un efecto positivo cuando se habla del ritmo interno del clown, la risa llega a ser una especie de combustible para el payaso cuando es bien llevada

Por otro lado, se habla también de un humor hiriente, que analizándolo dentro del universo del clown este tipo de humor no llega a ser ajeno en este arte. El sinónimo del clown como se lo entiende es la alegría, la vida, la positividad, la alta energía, los niños son su reflejo, la sinceridad, la apertura, la luz. Cabe recalcar que todas estas características forman a un clown pero este ser también tiene un lado oscuro de lo contrario ¿cómo podría equilibrarse?

El clown también puede llegar en un punto a transgredirse primeramente él y a su vez a todo lo que le rodea. Si nos ponemos a revisar nuestra historia personal en el capítulo de nuestra niñez, descubriremos que como niños, somos seres crueles, egoístas, avaros, resentidos ante la mirada del mundo, estos patrones en nuestra personalidad se los puede canalizar de buena manera desde el universo del clown

tomando ventaja de estos comportamientos y poniéndolos en nuestra contra, ridiculizándonos, es así que el humor hiriente, tendrá su espacio en este universo.

A continuación se transcribe el Poema "La Risa del Zen", Relato publicado en la recopilación de historias Zen de Taisen Deshimar, con la cual se pretende complementar algunos de los conceptos abordados a lo largo de este capítulo.

#### La Risa del Zen

Budha iba a dar una charla especial, y miles de seguidores habían venido desde muchos kilómetros a la redonda. Cuando Budha apareció, tenía una flor en su mano.

Pasaba el tiempo y el maestro Budha no decía nada, estaba sentado y simplemente miraba la flor. La muchedumbre se impacientaba pero Mahakashyap, quien no pudo aguantarse mas, comenzó a reír.

Budha le hizo una señal para que viniera, le entregó la flor y le dijo al gentío: "Tengo el ojo de la Verdadera enseñanza. Todo lo que se pueda dar con palabras ya se los he dado. Pero con esta flor, le doy a Mahakashyap la llave de la enseñanza".

Esta historia es una de las más significativas, porque desde allí se transmitió la tradición Zen. Budha fue la fuente, Mahakashyap fue el primer maestro y esta historia es la fuente desde donde toda

la tradición (una de las mas bellas y vivas que existen en la Tierra, la tradición Zen), comenzó.

Mahakashyap se río de la tontera del hombre. La gente inquieta pensando: "¿A que hora se va a levantar Budha y dejará ese

silencio para que podamos volver a casa?". Él se río, y la risa comenzó con Mahakashyap y ha seguido y seguido en la tradición Zen. En los monasterios Zen, los monjes han estado riendo, riendo y riendo...

Mahakashyap se río, y su risa incluía muchas dimensiones.

Una dimensión era la tontería de toda la situación, de un Budha en silencio, nadie que lo entienda y todo el mundo esperando que hable. Toda su vida Budha había estado diciendo que la Verdad no puede ser dicha, aun así, todo el mundo esperaba que hablara. a segunda dimensión él se río de Budha también, de toda la situación dramática que había creado, sentado allí en silencio con una flor en la mano, mirando la flor, creando intranquilidad e impaciencia en todos. Ante ese gesto dramático de Budha, el rio y rio.

En la tercera dimensión él se rio de sí mismo, con Budha sentado en silencio, con los pájaros cantando en los árboles y todo el mundo inquieto, Mahakashyap entendió. ¿Que entendió?

Entendió que no hay nada que entender, que no hay nada que decir, no hay nada que explicar. Toda la situación es simple y transparente, no hay nada escondido, no hay nada que buscar, porque todo lo que es, está aquí y ahora dentro de ti. Él se rio de si mismo por todo el esfuerzo absurdo de tantas vidas, solo para comprender ese silencio.

Budha lo llamo y le dijo: "Por medio de esta flor te entrego la llave".

¿Cuál es la llave?

Silencio y risa es la llave y cuando la risa proviene del silencio, no

es de este mundo, es divina. Cuando la risa provienen del silencio no te estas riendo a costa de nadie, simplemente te estas riendo de todo el chiste cósmico, y realmente es un chiste.

Es un chiste porque dentro de ti tienes todo, y tú lo estás buscando en todas partes.

#### **CAPITULO 2**

## 2. El juego en el clown

Los juegos para la motivación del clown, son como el combustible para que un avión pueda volar; esta parte del clown, es dinámica y generalmente tiene como objetivo subir la energía de las emociones y poner al cuerpo y a la razón en un estado de atención en el presente, para llegar a este estado anhelado.

# 2.1. Técnicas que sirven en el desarrollo del clown

Los juegos que se abordan en esta etapa, no son solamente técnicas que sirven en el desarrollo del clown, sino que también son utilizadas en todas las culturas, ya que el juego como analizaremos más adelante, tiene la capacidad, de definir roles, jerarquías, establecer reglas, etc.

El autor Jesús Jara (2000), a manera de resumen da varias pautas de cómo llevar estos juegos a la acción estableciendo ciertas pautas y reglas que se detallan seguidamente:

- "Ser claro en las explicaciones y no tratar de causar confusión entre los participantes.
- Preguntar si existen dudas acerca del juego planteado.
- Tiempo y espacio para experimentar todo lo que el juego pueda ofrecer.
- Críticas constructivas de lo que sucede dentro del juego.
- Ser solidarios con nuestros compañeros.
- Dar apertura a la improvisación.
- Cualquier juego contiene en sí mismo otras variantes para crear nuevos juegos. Es preciso imaginar, crear, inventar, desarrollar nuevos ejercicios a partir de los conocidos.

• Hay que transmitir a los alumnos la idea de que no basta con seguir las pautas marcadas por el profesor en cada juego o ejercicio, evidentemente, hay que respetarlas, pero intentando siempre ir más allá, es decir, haciendo algo creativo que incluso supere lo marcado por el pedagogo. La idea es combatir el conformismo y reclamar de los alumnos la iniciativa verdadera siempre" (p. 107).

Personalmente se puede mencionar que estas pautas, reglas y características, son muy importantes en el desarrollo de la enseñanza del clown ya que ciertamente dichas pautas nos ayudan a levantar una mejor relación entre el pedagogo y el alumno, que es básica en el desarrollo del clown.

Existen un sin fin de juegos que el clown utiliza a la hora de levantar su energía, un payaso que no tiene energía o ritmo interno, llega a ser hasta de cierta manera predecible y aburrido, en cambio un clown que esté en su estado máximo de energía automáticamente contagiará a los otros de sus ganas de ser visto, aplaudido y de estar en escena.

Hay un sin número de recursos que el clown utiliza para poder elevar su energía, que en esta investigación se los ha dividido en tres etapas: la primera es el calentamiento o juego físico; la segunda es el calentamiento o juego emocional; y la tercera es juego de conflicto.

#### 2.1.1. Juegos de calentamiento

Para cualquier acto en el mundo escénico es importante considerar el primer recurso con el que cuentan los actores; ese recurso es el propio cuerpo. La utilización correcta en el calentamiento o juego es de vital importancia ya que este recurso proporciona al cuerpo un estado de mayor atención en la escena. "El objetivo de estos juegos es conseguir de una manera rápida la disposición física y síquica

necesaria para una sesión creativa, alejados, por tanto de nuestras actividades y preocupaciones diarias eso se consigue, fundamentalmente, con dos clases de juegos. Unos podríamos denominarlos físicos y otros imaginativos" (Jara, 2000, P. 107).

Los siguientes juegos de calentamiento han sido recopilados en base a mi experiencia personal en el universo del clown, puesto que los mismos me han servido para mantener la atención en el presente.

## 2.1.2. Deformar el cuerpo

El ejercicio consiste en caminar entre todos en el espacio escénico con cierta presencia en el cuerpo, la idea es que eventualmente el cuerpo vaya transformándose en todas las formas como: animales, seres, monstruos, personajes, etc. Es un juego en donde no interviene la razón sino más bien el fluir, la idea de relacionarse con el otro desde una nueva postura del cuerpo.

Este trabajo además de proporcionarle al cuerpo características físicas como: agilidad, desplazamiento, atención, rapidez, etc., brinda una mayor seguridad en el momento de estar en la escena.

## 2.1.3. Aguantar el dolor

Ejercicio circular que consiste en mantener los brazos estirados hacia el frente y después horizontales, consiste en que las manos se abran y se cierran imaginándonos que tenemos una bomba de agua; el sentido del ejercicio es poder aguantar con este movimiento que una vez que empieza no termina hasta que el pedagogo lo indique.

Lo que se experimenta básicamente en este trabajo es el impedimento de no poder avanzar, ya que el dolor físico en un momento llega a ser muy alto, causando frustración en los participantes, este juego nos pone frente a frente con el límite físico

que creemos que podemos tolerar. Es un juego que sirve para destruir limites mentales y físicos.

## 2.1.4. No dejar espacios vacíos

Es un juego que consiste en desarrollar una conciencia escénica para no dejar de ocupar físicamente ninguna parte del escenario, ésta no es una tarea fácil ya que se requiere de mucha experiencia y atención en el espacio escénico. El método varía pero generalmente se pone el ejemplo de un barco que está navegando en una tormenta en alta mar y para que no se hunda, su superficie debe estar bien equilibrada por los participantes.

Además de esta característica, este juego marca la importancia de que no se es el único en la escena, y de que los compañeros son tan importantes como quien actúa, este juego aporta con la enseñanza de la importancia del trabajo en equipo.

## 2.1.5. Contacto con el otro

El lenguaje corporal es muy importante en el clown, este juego consiste en explorar el cuerpo de la otra persona como si este fuera su propio cuerpo, acercándolos hacia este ser con mucho respeto; la dinámica consiste en masajear al compañero, pero no en el sentido sensual, ni en el sentido de que encuentre relajación por medio del masaje sino más bien que este le motive a soltar las partes tensas de su cuerpo.

## 2.1.6. Juegos emocionales

Así como existen juegos que determinan cierto estado físico en nuestro cuerpo, existen juegos que van de la mano con la imaginación y la creatividad y que estos tienen como objetivo final subir la energía interna del clown, brindándonos mayor

seguridad de disfrute, deleite y fracaso en los diferentes espacios que interactúa el clown.

## 2.1.7. Punto fijo

Este juego además de ponernos en un estado físicamente dilatado sirve también para elevar la atención y hacer consciente al clown de la energía que lleva internamente. Por ejemplo: Se elige un punto fijo en el espacio, y con cierta actitud dependiendo del contexto del pedagogo, se pondrá en el clown una característica emocional por ejemplo: la ira o el rechazo, la idea es sentir cómo me encuentro en ese momento y poder salir hacia una sensación opuesta.

## **2.1.8.** El espejo

Este juego es todo un clásico dentro del campo de las artes corporales, se lo hace en pareja de manera sincronizada, el primer compañero llega a hacer un reflejo del movimiento que parte del cuerpo del segundo compañero, este trabajo proporciona mayor control del cuerpo y también fluidez del movimiento controlado con la pareja.

### 2.1.9. Mi comida favorita

Juego circular, cada participante tiene que pensar en su comida favorita, visualizarla, saborearla, olfatearla, y eventualmente expresarlo con mucho ímpetu clownesco. En el momento en que llega el turno en el que Clown se acerca hacia el participante que elija, con mucha energía salta y choca sus manos mientras le dice el nombre de su comida favorita; este juego determina relaciones emocionales, sentimientos, experimentación del rechazo; evidencia la energía con la que se encuentra el participante y es necesario para ganar confianza básica en el grupo.

## 2.2. La importancia del juego en el clown

Jacques Lecoq (2004), en sus ensayos titulados "La génesis del clown" y, "el clown no existe independientemente del actor", manifiesta que, su capacidad para hacer reír, puesto que desde sus orígenes en el teatro del renacimiento en Italia, ésta constituía su esencia principal en escena, está vinculada con la capacidad del actor de mantener sus cualidades personales propias como herramienta para producir situaciones hilarantes, para este autor que se interesó por las técnicas de los payasos en los circos, la primera experiencia consistió en poner un grupo de personas a actuar en un circo con el único objetivo de descubrir cuáles eran los principales motivos que hacían tan cómicos a estos personajes, sin embargo para su sorpresa mientras los actores más se esforzaban en hacer reír con piruetas juegos de palabras y chistes no se conseguía el efecto deseado. Todos frustrados por no haber conseguido el efecto de la risa en el público se fueron a sentar frustrados, sin embargo para sorpresa de este autor todos empezaron a reír por la comicidad de lo que acababa de ocurrir ya que todos estaban frustrados, este hecho constituye el punto de partida para entender el clown puesto que en escena su actividad consiste en usar su propia personalidad para ponerse en ridículo y reírse de sí mismo, lo que causa un efecto cómico en el público.

Lecoq (2004), instauró la técnica del clown en la cual, él manifiesta que "el elemento principal es ser auténtico en escena, es decir, ser uno mismo sin forzar la actuación buscando un efecto cómico sino que como ocurrió en la experiencia anterior, hacer de una situación concreta efectuada con naturalidad el elemento principal del humor". De esta forma cuando el clown entre en escena busca manifestar sus cualidades propias, las mismas que producen un efecto positivo en el público, que encuentra en la conducta espontánea del actor un motivo para reír. Quizá esto obedezca a un principio muy profundo de la conducta humana puesto que todos en alguna situación somos objeto de risa, inclusive hay un proverbio antiguo que sostiene que cuando una persona deja de reírse de sí misma es momento de empezarse a reír de ella. Por lo tanto uno de los principios del clown será la

espontaneidad de la acción mediante el juego entendido como método para producir en el público estados hilarantes, puesto que esta técnica ha demostrado que el público reacciona de manera positiva al observar al clown inmerso en sus propias cualidades personales más esenciales, desempeñando un papel que consiste en usar las situaciones más cotidianas sin buscar forzadamente el efecto cómico.

Una de las particularidades del clown, siguiendo la línea expositiva de los párrafos anteriores, consiste en que a diferencia de otro tipo de actores que interpreta un personaje, el clown encarna el suyo propio, es decir, en el escenario un clown busca exponer sus propias cualidades, explota su conducta sin prescindir de lo que él realmente es, se dice por lo tanto que el clown es él mismo. De esta forma se plantea la interrogante de ¿cómo puede un actor encontrar esta cualidad específica dentro de su actuación? para resolver esta interrogante es necesario entender que dentro del teatro los actores normalmente buscan cambiar o modificar su conducta en busca de interpretar cualidades ajenas, Juan Carlos Gene (2009) nos dice "Todo esto nos obliga a poner el foco de la observación en este especial artista que crea una obra de arte efimera, que es él mismo en acción. Se trata de un hombre o de una mujer; como tales sujetos a la muerte; son personas, máscaras con que la vida adquiere una personalidad y se individualiza, pecado original que plantas, insectos, grandes cetáceos y hombres, deben pagar con la muerte. Cuando una temporada teatral finaliza, mueren los personajes que los actores encarnaron; y cuando mueren los actores muere con ellos su arte y nada, nunca volverá a traerlo al presente." (p. 6), sin embargo para el clown esta tarea consiste en su capacidad para mantener sus propias cualidades interiores, las mismas que deben ser puestas en escena.

Es por estos motivos que Ignacio Maffi, en su libro titulado "El clown como agente interior", sostiene que el clown busca su propia naturaleza conductual que en escena sufre una importante transformación, ya que deja su yo cotidiano el cual no sufre los efectos de estar dentro de una situación en la que le observan, la misma que modifica el comportamiento, sino que trata de encontrar un yo que sometido a esta experiencia concreta con el público, pueda ser espontaneo, sincero y transparente. En base a este principio el mismo autor argumenta que se produce en el interior del clown un efecto

modificador, que resalta sus cualidades hilarantes, basada sobre todo en lo caricaturesco de la personalidad de un actor que se somete al público sin usar el ocultamiento de su personalidad, sino que con el objetivo de resaltar sus propias cualidades, con lo que muchas veces se llega inclusive a producir efectos desconocidos en la personalidad del clown. Es por este motivo que muchas veces se ha usado el clown como herramienta de sanación psicológica personal de esa manera se permite al paciente encontrar su yo más íntimo y personal.

Para encontrar este efecto de propiedades inclusive catárticas el juego llega a constituir un elemento fundamental que permite al actor ir encontrando posibilidades de acción y comportamiento en las cuales se manifiesta un yo depurado de los condicionamientos que impone el trato con otras personas. Nietzsche (2009), en el libro La voluntad de poder, sostiene que: "cuando jugamos somos la expresión de un organismo lleno de fuerza vital" (p. 115), según este criterio consiste el juego y todas sus características, entre ellas la pérdida de sentido práctico y pragmático, en una forma de sobrecarga de fuerza en la cual los aspectos normales de nuestra conducta se ven forzados a desaparecer, es por eso que en los niños el juego es parte importante de su desarrollo puesto que en el aprenden a desarrollar sus capacidades.

Este efecto que necesariamente debe experimentar el clown usando un concepto desarrollado por Jung, que se denomina la sombra personal, esta parte de nuestra mente que contiene impulsos, cualidades y atributos desconocidos para un estado normal de consciencia, puede ser aflorada una vez que el clown se dispone a asumir la totalidad de su psique mediante los efectos que producen el juego. Este se entiende reconociendo en la actitud del que juega una forma de comportamiento diferente a la normal, ya que el juego representa un espacio en el cual al perderse ciertas nociones, afloran otras cualidades interiores más esenciales que en principio se entiende como el niño interior que todos llevamos dentro y que necesita su espacio, así cuando llegamos a cierta edad la sociedad exige otro tipo de comportamiento, las cualidades del niño se pierden.

Por lo tanto, las cualidades del clown en escena como por ejemplo su inocencia, su curiosidad, espontaneidad, naturalidad y sencillez deben ser buscadas en el espacio en el cual éstas cualidades asociadas con la niñez se producen de forma espontánea, es decir en el juego. De esta forma hay técnicas de clown que sostienen un principio en el cual el clown más que un persona se convierte en un estado interior, ya no se habla de actuar como clown sino que buscar en el interior un estado especial de consciencia en el cual recuperamos cualidades perdidas en nuestro desarrollo para conseguir este estado, el juego representa la herramienta principal, puesto que permite a las personas ir encontrando su forma propia de acción en un estado en el que ya no importa la recompensa ni las convenciones sociales, que son los dos condicionamientos principales que evitan que nos mostremos naturalmente.

En el documental *The Unknown Marx Brothers* (Leaf, 1993), cuentan que una de las actividades principales de un clown muy reconocido llamado Harpo Marx era llegar de sus funciones, inclusive a altas horas de la noche, despertar a su padre y ponerse a jugar como un ejercicio que le permitía mantenerse en sintonía consigo mismo y buscar desarrollar sus destrezas como clown, sobre todo la imaginación, la inocencia, la espontaneidad y la naturalidad. Por lo tanto el clown puede ser desarrollado únicamente dentro del espacio del juego, puesto que este permite sacar a flote las cualidades que constituyen la esencia del todo clown una vez que está en escena.

## 2.3. Un clown nace del juego

Ignacio Maffi (2013), en su breve tratado sobre el clown como herramienta terapéutica transpersonal, desarrolla la noción de sanación del niño interior como elemento principal de la técnica para llegar a desempeñar el clown en escena. Él sostiene que "dentro de nuestra sociedad al vernos en la necesidad de comportarnos buscando la aprobación y el amor de los otros, negamos nuestras cualidades propias que son la característica propia de un niño", de esta forma el clown no actúa en funciones de éxito - fracaso sino que busca el juego y las acciones lúdicas. Esta forma de comportamiento nos lleva a bloquear nuestras cualidades propias por lo que

terminamos siendo una máscara, un remedo de nosotros mismos, de esta forma perdemos la alegría de vivir y nos vemos sumergidos en problemas personales internos y depresiones. Por lo tanto asegura que la principal forma de llegar a recuperar nuestro interior consiste en sanar el niño interior que ha quedado herido y reprimido, es así que usa la técnica del clown como herramienta terapéutica, puesto que permite a paciente recuperar su yo más íntimo, aquel que se siente a gusto consigo mismo.

Si la técnica del clown funciona al momento de una terapia personal, es porque en su esencia el clown busca desempeñar el papel propio del personaje, ya no se imita, ni se busca desarrollar capacidades del uso de máscara y del ocultamiento de la personalidad propia sino que aflorando las cualidades personales el clown encuentra su papel propio y característico, para lo cual debe salirse del habitual esquema de comportamiento mediante el cual actuamos en función de los demás y reprimimos nuestras cualidades propias, de esta forma se debe buscar los mecanismos mediante los cuales se pueda volver a ese niño interior que no usa disfraz sino que se manifiesta naturalmente.

De esta forma si se observa en el argumento anterior la importancia del clown en la sanación personal, se advierte que apelando a la sanción del niño interior también se entiende al clown como un personaje que usando las cualidades propias de un niño, produce efectos hilarantes en el público, tal como lo demuestran las funciones en las que el clown actúa. Para Maffi (2013), el principal objetivo en la técnica que usa para sanar es recobrar el sentido del juego, volver a recuperar el gusto por la diversión sin mantener los esquemas en los cuales solo tenemos un sentido pragmático el mismo que bloquea las capacidades creativas y cómicas.

Las personas que por primera vez se enfrentan al mundo del clown encuentran su principal dificultad en que no pueden alejarse de su personaje que consideran real y acabado, su sentido de identidad les impide experimentar con otras formas de actuar semejantes a la de un niño, puesto que se han formado una imagen falsa y acabada de

sí mismo, lo que les hace imposible al inicio abrir su campo de acción por miedo al ridículo o al qué dirán las otras personas. Por lo tanto para vencer estar barreras en primer lugar se parte de la comprensión consciente de que la imagen que tenemos de nuestras capacidades personales es parcial y limitada, que solo desempeñamos muchas veces el papel que la sociedad espera de nosotros o que nos hemos desarrollado siguiendo nuestros miedos y la necesidad de aprobación que limitan la conducta y nos hace propensos a buscar en el exterior los valores que dan importancia a nuestra motivación.

Una vez que se comprende esta serie de limitaciones de nuestro comportamiento se procede a eliminar estos esquemas mediante la acción, para lo cual se aplican técnicas que permiten borrar las huellas de nuestra personalidad habitual buscando estados en los cuales perdamos el miedo a manifestarnos o que usemos ese mismo miedo para ser auténticos, de esta forma la principal tarea es el juego, ya sea con objetos o situaciones, con los cuales y en las cuales, se pierde la noción de actividad condicionada y aflora otra forma de percibir el mundo que nos rodea, por lo que el iniciado en las técnicas del clown puede encontrar su niño interior

Por lo tanto se puede sostener que, es el juego el espacio en el cual el clown surge como personaje con características propias, que no tiene como objetivo buscar un efecto particular en el público, porque este detalle en su interior puede interferir en su puesta en escena, ya que dejaría de mostrarse naturalmente, esforzándose por conseguir un efecto principalmente humorístico, lo cual bloquea al clown, que únicamente debe enfocarse en el juego, entendido no como una acción en la que borra o suprime su secuencia de acciones en el escenario, sino como una actitud en la que se permite mostrarse inocente y natural, puesto que estas son las características propias del clown. El juego puede entenderse como la génesis del clown, ya que teniendo clara esta noción, puede llegar al estado en el que es el mismo y no desempeña un papel ajeno a sus propios elementos psicológicos más profundos que constituye el "ambiente" dentro del cual el clown se muestra en todas sus capacidades esenciales y propias.

## 2.4. El juego y el público

Las personas que asisten a los espectáculos artísticos generalmente se encuentran con un efecto, ya sea intelectual, emocional o espiritual, o cualquier otra sensación que parte desde la escena. Esto ha sido una constante desde los orígenes de los espectáculos artísticos, se dice por ejemplo, que dentro de las causas que crearon la tragedia griega, según el criterio de Aristóteles en su Poética, estaba el efecto catártico en el público que observaba las situaciones terribles que ofrece la tragedia, de esta forma preparaban su espíritu para soportar las condiciones difíciles y duras que la vida presenta. De esta forma el arte y sobre todo el arte teatral, permite al espectador adentrarse en un nivel más profundo de sí mismo, puesto que las obras constituyen un realce de las situaciones de la vida que por lo general nos traen dificultades emocionales.

Se podría argumentar para refutar esa visión que existen obras teatrales que no cumplen esta función sino que tienen por objeto únicamente entretener y divertir, sin embargo estos mismos efectos constituyen ya un cambio en el espectador, una forma diferente de vivir el presente y por lo tanto constituyen ya la formación de un efecto positivo en el público espectador. No se puede prescindir por ende de los efectos que una obra ocasiona en las personas, siendo estos simplemente de diferente naturaleza según sea el tipo de teatro que se observa, cada escuela teatral y cada director tendrá en su haber una forma particular de llegar al público y producir en éste ciertos efectos. No se puede esperar que una obra de circo produzca los mismos efectos que la puesta en escena de una tragedia de Shakespeare. Ocurre lo mismo con el clown, sus efectos en el público tienen cualidades propias, que pueden ir de la risa, la sorpresa, el absurdo hasta la melancolía y el llanto conmovedor.

En este punto, se pretende establecer cuál es la relación entre el juego y el público, entendido como cuales son los efectos que la actitud del clown produce en el espectador, porque como quedó planteado en el capítulo anterior el clown busca

representar su propio personaje sin interpretar una personalidad ajena. Esta cualidad tendrá efectos propios en el público espectador, puesto que notará efectivamente que el actor que desempeña la función de su clown no actúa sino que se muestra así mismo. Bajo estos principios Víctor Stevelman (2014), sostiene que el clown al adquirir sus cualidades personales propias y más internas no busca en el público un efecto particular, el clown se diferencia de los payasos habituales puesto que la tarea de ellos es buscar la risa en el público, sin embargo para el clown esta tarea está vedada puesto que su objetivo es carecer de objetivos ante el público.

Sin embargo, en inevitable un efecto en las personas que observan una puesta en escena de clown, su participación a pesar de que se limita a la actitud contemplativa y receptiva, obtiene los beneficios de que puede interiorizar los efectos del juego. Cuando observamos a un niño jugar nos produce un efecto satisfactorio puesto que encontramos en esta actividad la expresión más fiel de su inocencia y creatividad. De la misma forma el juego del clown en escena se relaciona con el público de esta misma manera, ya que permite vislumbrar los elementos hilarantes de la conducta humana cuando se muestra sin el disfraz cotidiano del condicionamiento y no teme el ridículo ni la contradicción. Se puede expresar en líneas generales que la actitud de un adulto puesto en el papel de un niño ingenuo y natural constituye de por sí un efecto gracioso y cómico que será siempre la principal característica del clown.

El público y el espectador, la naturalidad con la cual muestra su personalidad cuanto está en escena, demuestran que el clown busca mediante el juego producir los efectos deseados en el que no está sometido a la visión crítica del público que espera ansioso un efecto cómico, sino que se encuentra sumergido en el juego con todas sus cualidades propias. De esta forma se puede concluir siguiendo esta línea argumentativa que las posibilidades del clown en la escena son realmente varias, todo esto dependiendo del contexto escénico de la obra. El clown adquiere la capacidad de escoger entre muchas posibilidades una alternativa en la cual éste se siente en la libertad de ser el mismo, ya que ahí es en donde este ser encuentra su sentido común dentro de su universo, buscando y encontrando en el juego un aliado que le permite desinhibirse y mostrarse tal cual es; hay que entender y tener en

cuenta que el juego no representa para el payaso su única opción, el juego representa para el clown un pilar fundamental para su desarrollo como tal.

## 2.4.1. Relación espectador – obra

La relación que existe entre los espectadores y la obra generalmente no va a ser la misma para todos, ya que como seres humanos cambiantes y diversos, entendemos, interpretamos y discernimos lo mejor del afuera hacia nuestra experiencia personal mediante nuestros sentidos, descartando aquello que no aporta en ningún sentido, para nuestro desarrollo personal.

"El clown en su capacidad expresiva y de relacionarse con el espectador según el contexto escénico, es el ser ideal para integrar al público en su universo. En todas las obras existen diferentes tipos de relación con el público, en algunas más directas que en otras, como es el caso de los payasos que involucran a alguien del público en sus juegos" (Dubatti, 2003, p. 20).

La relación que existe se la pude abordar primeramente desde un estado físico mediante el cuerpo, esto tendrá que ver con el contexto de la obra en sí. Por ejemplo dentro de un margen escénico el grupo argentino "Gas Pimienta" en su espectáculo integra olores, pintura, música etc. Que de cierta manera integran al espectador pero no desde su mera capacidad razonativa sino más bien desde su propia percepción básica e individual.

Otro punto importante es reconocer que el espacio físico en donde se realice un espectáculo, proporcionará o de alguna manera eliminará las sensaciones emocionales, corpóreas o extra corpóreas a la obra. Por ejemplo la obra del colectivo cuencano Harapos titulada "Al otro lado de la camisa" aborda temas que tratan acerca del roce con la locura, ésta al ser presentada en un espacio en forma de un túnel y de ambiente húmedo, de cierta manera provoca en el espectador otro tipo de

relación con la obra, efecto que no se pude conseguir en una sala tradicional de teatro, es decir que las sensaciones tanto del público como de los actores tienen mucho que ver con el espacio en donde se las represente.

En el universo del clown las formas de abordaje hacia el espectador son varias, cabe recordar que el clown se complementa de alguna manera al ser visto y reconocido por el afuera. Al entrar la obra en relación directa con el público, éste de alguna manera pasa a ser cómplice de lo que sucede en la escena. Por ejemplo en una de sus varias representaciones los payasos quiteños Piloso y Mala Tinta, traen a algún espectador y lo hacen parte de su espectáculo, siendo éste espectador sin querer un hilo conductor de la misma obra, esto causa variadas reacciones en el público, algunos reirán del momento, otros seguramente tendrán sensaciones de diferente índole, pena, vergüenza ajena, ira, decepción etc. Lo que es seguro es que no se puede garantizar producir la emoción que se intenta transmitir. Como en todo acontecimiento, se reacciona ante un estímulo pero el resultado es impredecible. Rene Chavance en manera de resumen dice que: el público es una multitud y una mezcla de creencias diferentes entre sí, cada cual es un universo individual, con un sistema de interpretaciones y de valores diferentes, con reacciones muchas veces en contra de otras.

"De alguna manera las reacciones dependen mucho del entorno social de los individuos, la relación de una obra con el espectador varía y depende de su contexto. Las condiciones económicas, políticas, históricas, sociales, etc., marcan la forma de vivir de cada región y por lo tanto de sus habitantes" (Dubatti, 2003, p. 21).

Por ejemplo en la obra de teatro "El Jukumari" del Grupo cuencano "Los Hijos del Sur", se hace hincapié netamente en los aspectos de los habitantes de la Sierra, con esto se pretende dar a entender que el efecto de la obra va a ser muy distinto para una persona que ha crecido en la Costa u Oriente.

Con todos estos argumentos investigativos y a manera de conclusión se puede decir que la relación que existe entre los espectadores y la obra, nunca va a ser la misma, ya que ésta varia y depende de varios factores como: el espacio, la escenografía, el vestuario, la música y sobre todo en cómo se intente abordar al público desde la escena, es algo impredecible puesto que como se mencionó anteriormente, el público representa una multitud de creencias distintas que muchas veces van en contra de sí mismos.

#### **CAPITULO 3**

# 3. Propuesta "El último vuelo de Brunta Ruficollis"

Dentro de la formación clownesca, es importante considerar dos aspectos fundamentales a reconocer: en primer lugar, los distintos trabajos realizados a través de la historia del clown y, en segundo lugar, gracias a que la experiencia de cada ser humano es inédita y de cierta forma única, es fundamental que se ensayen propuestas personales basadas en este estilo que permite un aporte propio, pues existe un alcance tanto en la experimentación como en el aprendizaje. Es así que basando esta investigación a partir de aportes de otros autores, es posible también contribuir con una propuesta propia a los diferentes procesos de montaje escénico.

### 3.1. Nacimiento de la presente propuesta

La estructura del conflicto de la propuesta de montaje escénico titulado "El último vuelo de Brunta Ruficollis", nace a partir de un principio básico en el universo del clown llamado juego. A lo largo de esta investigación se ha podido entender que el juego es una de las bases principales para el desarrollo clownesco, ya que sin este recurso indispensable, simplemente el clown sería un ser extremadamente limitado.

La presente propuesta, nace desde una experiencia propia basada en el fracaso y la

desatención del aquí y el ahora (juego). Resulta que, en un ensayo, el instructor había pedido que el trabajo a desarrollarse se lo hiciera en parejas, eventualmente me quede sin pareja de trabajo solo y frustrado, esta situación me exigía más atención en mi ser y en mi alrededor.

La idea base se sitúa en un contexto que llega desde el juego y que consiste en sacarle de escena al compañero, yo no tenía un compañero, esto me forzó a dividir parte de mi personalidad y a la vez conflictuarlas. Por un lado una parte mía quiere que la otra se vaya, siendo estas partes de un mismo cuerpo, en ese momento nace otra personalidad en mi ser debido a la situación, en otras palabras nace un opuesto natural o un antagonista creando un conflicto muy evidente hacia la mirada de mis compañeros, es en ese momento en el cual inconscientemente se crea parte de la estructura de la obra que más adelante la llamé: "El último vuelo de Brunta Ruficollis", la cual poco a poco irá tomando forma y peso con la experiencia en el trabajo.

Más allá de este análisis personal, es evidente que uno de los factores claves para hacer realidad esta propuesta es el juego, el mismo que da paso a la improvisación, sin esta premisa el clown es un ser limitado, ya que el juego que provoca la improvisación puede partir hacia varios momentos en escena, resolver un conflicto, crear un conflicto, dar fin a algo, marcar pautas, reglas, limites, etc. Otro elemento de mucha importancia, es que en el juego que da esa improvisación, naturalmente o inconscientemente, existe una fragmentación o un opuesto natural que define claramente una personalidad de la otra, son dos fuerzas opuestas que se correlacionan entre sí para el bien común.

## 3.2 Hacia la construcción de personajes

Resulta fundamental para esta investigación clownesca, dar una mirada a varias técnicas de interpretación teatral que se han desarrollado a lo largo del tiempo y que

en su respectivo análisis no están para nada desvinculadas del universo de nuestro campo investigativo, de hecho muchas características netamente diseñadas para el teatro, hoy en día por una infinidad de recursos escénicos se les puede dar una nueva interpretación y contexto, encontrando un vínculo que sea el aporte hacia nuestra investigación.

En el proceso de montaje de la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", a la hora de desarrollar a mis personajes utilice premisas que se basan en procesos netamente actorales diseñados para el teatro, cabe recalcar la importancia de varios autores como Barba, Stalisnavky, Grotowsky, entre otros, que de cierta manera han aportado al desarrollo de este proceso de montaje; por ésta y varias razones es importante revisar ciertos aspectos que favorecen a la elaboración de este trabajo.

A lo largo de la historia del universo de las artes escénicas, han existido distintas corrientes y técnicas enfocadas hacia los procesos de creación, siendo de gran aporte en el desarrollo artístico, llegando a ser una forma de carácter expresivo para contribuir hacia nuestro entorno escénico, por ejemplo, en la construcción de personajes. "La creación de personajes es el proceso del actor en el cual desarrolla una serie de técnicas, características y elementos físicos y psicológicos a la hora de la representación escénica, estos elementos y características son de forma profunda llevándolo a ser una expresión dilatada en la escena. En otras palabras las fuerzas internas y externas toman el tono, el color, los matices, cambios y disposición de los elementos que controla y ordena. Asimismo dan y manifiestan energía, poder, voluntad, emociones, acción y pensamientos" (Constantin, 1953, p. 110).

Es relevante hablar de la construcción de personajes en el contexto teatral, ya que sin los mismos no se podría dar ninguna representación. La creación de personajes y su personificación son los elementos que eventualmente darán sentido a la historia que se quiere contar; por unas generalidades dotadas de características dramáticas, conflictos individuales y colectivos.

Por su parte, Eugenio Barba, entorno a la construcción de personajes, manifiesta que: según esta propuesta la construcción del personaje se torna una cuestión complementaria ya que abarca cuestiones psicológicas y corporales, entiende de esta forma la vinculación de la dualidad del ser humano entendida como la relación entre alma y cuerpo, el personaje se convierte de esta forma en una totalidad. La parte racional se configura conjuntamente con la parte irracional de forma tal que los gestos corporales y las características psicológicas deben estar conjuntamente trabajadas en la escenificación. Como señala el mismo autor "los ojos son el espejo del alma y los ojos del actor deben ser vistos como el punto intermedio entre las técnicas extra-cotidianas de su comportamiento físico y una psicotécnica extra-cotidiana. Son los ojos los que muestra que está decidido y lo que hacen estar decidido" (Barba, 1988, p. 74).

Es evidente que el clown canaliza sus estados emocionales primero mediante su mirada, ya que ésta es un canal mediante el cual las emociones viajan, se manifiestan y se expresan según su contexto, otro medio fundamental de expresión su parte corporal que de igual forma tiene un lenguaje según una situación determinada por estas razones la cita mencionada anteriormente no está desvinculada del universo del clown, puesto que el payaso también transmite su interioridad, generalmente desde la mirada, y su corporalidad.

Con estas características podemos entender que el actor antes de serlo se conforma de una serie de sistemas que recorren su cuerpo, estructurado por un sistema óseo y con la capacidad de razonar que evidentemente nos diferencia del resto de los seres vivos.

Se dice que el actor crea una imagen física a partir de algo o alguien, haciéndola de ésta manera presente por medio de la ficción que da el teatro, esta ficción está cargada de modificaciones, ya sean en la psicología del personaje dotado con

comportamientos de un modelo a seguir o ya sea al azar, de igual manera la parte corporal es modificada por elementos a voluntad dependiendo del actor.

Para Juan Carlos Gene (2012), "los personajes provienen de la poesía dramática y todo intento de análisis psicológico de su naturaleza, da a menudo interesantes aportes para el ensayo o la crítica pero poco contribuye a la vida del personaje que la recibe del actor, ya que estos seres poéticos estarán destinados a ser encarnados por otros actores que a su vez se relacionarán entre sí y con nosotros, ya que en eso se hermanan con nosotros las personas, que a la final son organismos que vibran" (p. 50).

Por otro lado el aporte de Grotowski, hacia la escena es de mucha importancia ya que el desarrolla el Teatro Pobre, básicamente lo que quería lograr era suprimir todo lo que fuera superfluo en el acto teatral hasta llegar a su esencia que son el actor y el espectador. Basándose en dos reglas que son tratar de evitar el eclecticismo, intenta rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas y la segunda las producciones realizadas en este laboratorio son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el espectador y el actor. Esta realidad que planeta Grotowsky, no está alejada del universo clownesco ya que de alguna manera el clown busca en sus adentros la esencia de su ser y como relacionarse desde ahí, primero con él y después con el público.

Podemos añadir y coincidir con muchos autores, que por orden natural el actor tiende a construir un personaje a partir de premisas o códigos específicos según la época en la que se encuentre, se podría también acotar que en cada época histórica por la cual han pasado las artes escénicas, las premisas establecidas o códigos de actuación han sido influidas, por mediaciones ideológicas, culturales, políticas, sociales, psicológicas etc., a su vez estas premisas en caso del actor son necesarias pero no indispensables ya que el actor cuenta con su parte física o corporal para representar su arte.

Desde Aristóteles se pueden encontrar referencias acerca del termino personaje-actor, y de alguna manera nos es ajeno un sistema de códigos o sistematización del oficio del actor a manera holística, más bien lo que se puede encontrar son descripciones de interpretación muy subjetivas que no se acercan a una fuente clara del proceso del actor. Por experiencia propia puedo afirmar que cuando se trata de crear un personaje el actor busca deslindarse totalmente de su psique para pasar a asumir la vida del otro y este personaje al cual se va a pasar tiene que ser "de verdad" con el fin de que los espectadores puedan creer o al menos aceptar lo que sucede en la escena bajo un contexto determinado, es decir robar la atención del público y llevarlo a que su atención se centre nada más que en la obra.

"Así pues, desde Aristóteles en la historia del teatro se ha venido usando el término "personaje" para designar por igual conceptos muy diversos. Muchos de los desacuerdos que surgen en los debates en torno al personaje dramático responden precisamente a la falta de especificidad en el uso del término. Posteriormente, el personaje dramático ha sido estudiado a lo largo de la historia desde puntos de vista distintos que han confundido aún más su significado. Historia, Psicología, Metafísica, Semiótica, son algunas de las disciplinas que lo han tratado, pero de un modo u otro, todas han logrado dejar fuera (en mayor o menor medida) al elemento que le da vida y que lo define precisamente como teatral: el actor. Esta mezcla de criterios en la delimitación del personaje ha sido apuntada por Philoppe Hamon, quien señala que al menos hay cuatro nociones distintas en su definición, y cada una de ellas aclara parcialmente la misma (en C. Montalbetti 2003: 61-62). Por un lado encontramos el personaje literario, que sigue un criterio cultural y estético; por otro, el antropomórfico, que por supuesto no atiende a aspectos funcionales, sino solo a la forma humana; en tercer lugar, el semiótico, que trata al personaje como un signo más con un sentido, unas funciones y unas relaciones con otros elementos, y, finalmente, afirma que el concepto se encuentra más en el proceso de lectura que en la propia obra" (Oliva Bernal, 2004, p. 24).

En base de la información anotada, podríamos acercarnos a una definición de personajes, ya que se ha demostrado que su información para un debido término es muy amplia, para mayor entendimiento, podemos citar un concepto del libro "La verdad del personaje teatral", que nos dice: "El término "personaje" revela en primer lugar una cualidad ontológica de apariencia antropomórfica, pues su discurso pertenece a un Ser que participa de las mismas características que una persona real, pero cuya vida se desarrolla en la ficción" (Oliva Bernal, 2004, p. 25)

Este término o concepto no solamente es aplicable a las artes del teatro sino que va mucho más allá, ya que su naturaleza se extiende y además se podría incluir en otras artes, sean o no narrativas como: pintura, novela, clown, escultura etc., se determina ya que toda acción la causa un ser orgánico compuesto de una parte racional "ser humano". En el teatro pasa que este adopta la forma humana, no solo en la escena por medio del actor sino desde la imaginación del público.

Los personajes dentro de una obra cumplen un papel fundamental, pero atrás de ese papel existe un proceso muy extenso, generalmente el público no es consiente del mismo. El público que asiste a una obra teatral es inconsciente del proceso que se desarrolla atrás del escenario, que se compone de varias partes y momentos en los cuales el actor entrena y desarrolla un proceso o escoge una técnica para así dar vida a un personaje, pero los detalles entran en la construcción del personaje más que en la técnica.

Recopilando la información de todos estos autores, es importante señalar que los procesos teatrales están más vinculados de lo que creemos al universo del clown, ya que existen técnicas netamente teatrales estudiadas y desarrolladas con el paso de los años por muchos referentes teatrales entre ellos: Barba, Grotowsky, Stalisnavky, Juan Carlos Gene etc., los cual es de algún manera en ciertos aspectos globales no dejan de ser ajenas al universo del clown, la mirada ya sea del actor o del clown es un punto a considerar, puesto que es un canal en el cual se manifiesta un universo interno dependiendo del contexto escénico; otro punto a tomar en cuenta al igual que la

mirada es la expresión corpórea, que de alguna manera también es un medio de expresión de lo que interna o externamente sucede, es importante analizar aspectos globales que se relacionen entre sí tanto desde las técnicas teatrales como las clownescas y sobre entender que hoy en día se cuenta con más de un método para crear personajes, por este motivo parte de esta propuesta de montaje es la explotación y libre uso de los recursos con los que cuenta el clown a la hora de construir un personaje.

## 3.3 Primeras experiencias acercamiento a mi clown

Las primeras experiencias que se relacionan con el clown y el autor del presente trabajo, es un viaje a la niñez misma, ya que es en esa etapa de la vida, cuando por primera vez descubro en un circo un personaje de características notorias, grandes zapatos, nariz roja, peluca, mirada triste etc., el contacto con el referido personaje, de cierta forma, marca mi vida, encaminándolo hacia las artes escénicas, y al oficio del clown.

Eventualmente a raíz de ese contacto en la niñez, fui explorando un universo totalmente nuevo, en ese aprendizaje por necesidad y curiosidad de conocimiento me interesó desde muy pequeño, el mundo de las artes escénicas, llevándome a obtener un mayor entendimiento y comprensión de las mismas.

En el medio en el cual vivía mi niñez, era muy difícil obtener información del mundo de las artes escénicas, ya que la biblioteca del parque era escasamente limitada a ciertos géneros; esto me llevó más allá de la teoría y en la escuela tuve mi primera experiencia de acercamiento con el público en un sainete escolar, esta experiencia me hizo sentir más seguridad en mi personalidad con mucho agrado.

Continúe creciendo y en esa etapa nunca estuve desvinculado del mundo del clown de hecho, a manera personal siempre he sido fanático de los cómicos: Chaplin, Cantinflas, Los 3 chiflados, el chavo del 8, la pantera rosa; lo que nunca supe en mi niñez sino hasta hace unos años es que todos estos personajes llevan la esencia de aquel ser que encontré en mi infancia en un circo de pueblo.

Es necesario para mi desarrollo mencionar que siempre fui público de clown, el encuentro cercano con distintas obras, números, gags simples, entradas y salidas de payasos, fueron de vital importancia en la motivación personal para adentrarme a estos caminos del clown, es ahí también en estos espacios como público en donde empiezo a entender desde fuera el proceso de ser clown, de igual manera empiezo a ser más consciente de que el clown es un ser libre y desposeído del mundo, lo empiezo a mirar como un espíritu libre con máscara.

Finalmente, tuve la oportunidad de poder tener una experiencia íntegra como clown, un taller que seguí me demostró que el clown se compone de las cosas simples humildes y divertidas de la vida. Ya de manera más específica dicho taller fue un proceso muy fuerte ya que por ejemplo tuve que experimentar con el ridículo, el sentirme visto por los otros en una forma de la cual nunca me mostré ante nadie.

Lo que el clown entrega a su público es muy importante, hay que tener en cuenta también que el público en ciertas ocasiones no recibe lo que el clown le entrega, en mi experiencia personal, esto me ha servido mucho ya que al no existir una respuesta desde el público llega la frustración, eso abre muchas otras puertas para el auto descubrimiento del clown.

Por otro lado, recuerdo un momento muy difícil en mi desarrollo como clown, cuando cursaba aquel taller tenía la sensación de que mis instructores querían romper mi confianza básica, no fue sino hasta después de que terminé el proceso de saber que tenía razón. Sin embargo ahora entiendo que es necesario destruir la estructura mental

con la cual llegamos a presentarnos hacia nuestro clown, ya que ésta de alguna manera consciente o inconsciente y hasta en modo de defensa llega a ser una protección para nuestro ego, o para protegernos de los otros; es decir cuando tienes una experiencia que se basa en el ridículo, o cualquier circunstancia en la cual tu zona de confort se ve amenazada, es cuando menos nos gusta ser vistos o juzgados, en el clown ocurre simplemente lo contrario.

A modo de conclusión y muy subjetivamente siento que el acercamiento a mi clown es un camino que aún está empezando, y que todavía tiene mucho por entregar, el camino del clown es un encuentro con la felicidad así de simple, con el entender que el clown no está ahí en la escena para hacer feliz a la gente, sino para ser feliz él mismo.

### 3.4 Texto propuesto

Dentro de esta investigación es de vital importancia mencionar el texto de la obra, ya que éste a su vez tiene mucha relevancia dentro de la misma. En el desarrollo de este proceso se planteó no iniciar el montaje de la obra a partir de un texto, sino de una estructura que nace a partir del juego entendiéndolo como un proceso creativo para el desarrollo de su montaje.

Las diferentes formas de escritura posibilitan la libertad y la expansión de las ideas, entendiéndose dentro de este proceso como una fuente principal para su desarrollo. Derriba planteaba una ciencia de la escritura que se oponga a las corrientes de la lingüística tradicional y sobre todo a las diferencias con que el lenguaje filosófico ha fraccionado el pensamiento humano, básicamente en esta idea encontramos que se quería dar un nuevo valor a la escritura para así desmontar la idea tradicionalista.

El clown en la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", no necesariamente está sujeto al texto de la misma ya que si en gran parte la obra se forma también por el lenguaje corporal, el lenguaje textual, es importante ya que nos remite, a un momento especifico, responde ciertas interrogantes básicas del personaje ¿Quién soy? ¿Dónde estoy? Qué vine a hacer?. Sin embargo, en estos tiempos es necesario cambiar de mirada cuando revisamos la importancia de un texto, ya que hoy en día la base textual no es la más importante o lo que sostiene a una obra, existen otros factores igual de importantes que sostienen la obra, como la música, el ritmo, la energía, etc.

Estas preguntas son realmente necesarias ya que aportan a la obra de manera positiva al anclarla en un momento determinado en el tiempo, es decir que gracias a estas interrogantes el trabajo escénico se va nutriendo de estas simples repuestas, que dan un sentido general y responden interrogantes básicas del personaje, esto a su vez ha sido un gran aporte al trabajo para tener un punto raíz, por ejemplo en la creación de

escenas o el texto, el hecho de saber quién es un personaje, ¿en dónde está? y sobre todo ¿qué viene a hacer?, es claramente un gran avance en el proceso escénico, que además de nutrir al personaje, aporta de manera positiva al resultado de la obra.

Por otro lado, después de responder estas interrogantes que de cierta manera ayudan a darle un espacio y un tiempo a la obra y a su dramaturgia, nacen nuevas interrogantes en base a ciertas visiones acerca del texto. Por ejemplo en el libro de Pellettieri, "Reflexiones sobre el teatro" (Pellettieri, 2003, p. 34). Éste manifiesta que el texto en los espacios escénicos son las palabras que buscan reorganizar una transgresión original, encontrar los caminos con las que se la rodea, hasta que producen un eco que equilibra el desorden. Sin duda esa es una característica que cumple netamente con la funcionalidad de un texto, para la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", la textualidad como ya se mencionó antes no está anclada directamente a la obra ya que también existen otro tipo de lenguajes, sin embargo es necesario reconocer que el texto planteado en la obra responde como se mencionó a un equilibrio que busca caminos para reorganizar una transgresión original.

El autor Thadeus Kantor (citado por Pellettieri, 2004) dice que "en cada obra dramática "palpitan" formas teatrales. Que hay que encontrar por debajo de la linealidad y la continuidad de la palabra escrita bullendo por debajo del texto, las leyes de contraste y conflicto". a modo de reflexión se puede identificar que en el texto de la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", empata con la idea del autor ya que en el texto de la obra se puede encontrar esta "palpitación" como menciona el autor que no es más que un canal para poder reconocer una línea escénica.

"En la escritura concebida tradicionalmente todo es relativo, mientras que, en la noción propuesta se intentan rebasar los límites impuestos por moldes de la cultura. La noción de que la escritura sea el lugar de una ausencia, porque un signo escrito puede reproducirse en ausencia de su emisor y del receptor para quien fue pensado; en consecuencia, la escritura rompe los contextos de su reproducción —desde el mismo momento que supera el límite temporal de la intencionalidad de un autor- y se

expande en una ilimitada espacialidad - por supuesto sostenida por otros textos- por la que repite y reproduce su dimensión referencial" (Gomez, 2008, p. 11). Varios autores hablan de la escritura pluri textual y en ella hacen referencia a desmantelar las bases de la escritura tradicional, resumiendo y dando a entender que no se puede encontrar una lectura correcta o incorrecta, señalando que ninguna interpretación de un texto ha satisfecho todas las expectativas sobre ese o cualquier texto y que la mayor parte de esas interpretaciones se ha dedicado a corregir otras lecturas previas, dejando al mismo texto del lado, es así que con estas características textuales que ciertamente son renovadoras para nuestro tiempo se entiende que son una vía muy aplicable a la dramaturgia de esta obra.

#### 3.4.1 La Música

El aporte de la música a las artes escénicas ciertamente es importante dentro de la época contemporánea, ya que de alguna manera el teatro y sus nuevas formas de expresión dan un espacio más participativo a la escena musical y sonora, es decir que el sonido cobra más peso en las representaciones escénicas, esto se debe también al avance tecnológico de la época, que a diferencia del teatro griego o de las antiguas representaciones escénicas a lo largo del mundo carecían de este aporte, todas estas características abren paso a un espacio en donde se puede fusionar lo escénico con lo visual, y es ahí en donde las propuestas sonoras o musicales tienen más peso escénico, puesto que las variables sonoras y musicales en una obra pueden establecer un sin número de recursos en escena, por ejemplo el lenguaje, ritmo, una intención, un estado emocional etc.

La música para el clown, simbólicamente es una fuente de energía para su mejor desempeño, ya que ésta puede determinar ciertas pautas de comportamiento, premisas a la hora de una acción, intensidad, tensión, ritmo, entre muchas otras características. Lo cierto es que la música determina cierta influencia positiva o negativa en presencia de un clown.

La propuesta musical para el desarrollo de la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", nace a partir de la necesidad personal de transmitir mi agrado por la música de los videojuegos y de demostrar que estos no son una característica que se aleja del universo del clown, sino que están muy ligados y afínes de esta investigación. De hecho las consolas de video juego tienen simplemente una finalidad y ésta es entretener a su público, la idea de tomar ciertas canciones que están en los video juegos y darles escénicamente otro significado en la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", es remitir a mi propio clown a un estado que invoca a su niño interno dotándolo de mayor seguridad y placer interno, tomando la música como recurso para el enriquecimiento personal y de la obra.

Al inicio se planteó una propuesta musical que nace igualmente desde los videojuegos pero en el proceso, se llegó a la conclusión de que la música planteada en aquel momento no estaba cumpliendo con lo que requeríamos. Entonces a raíz de esto nace una nueva propuesta musical para la obra, basada en la famosa historia de video juegos de Súper Mario 3D World creado por Shigeru Miyamoto esta nueva propuesta da al personaje de la obra el "El último vuelo de Brunta Ruficollis", mayor seguridad y fuerza a su contexto.

La obra cuenta con cinco canciones todas instrumentales, seleccionadas del juego Súper Mario 3D World, el aporte de estas canciones al desarrollo de la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", han sido de gran aportación al desarrollo del contexto de la obra, siendo a la vez un universo en donde los personajes de la obra navegan libremente por la emocionalidad de la melodía.

Estos temas elegidos aportan de manera general a la obra dando cierto lenguaje al público desde la música o el sonido; es decir la música generalmente nos remite hacia algún lugar, contexto, recuerdo, emoción, persona, relación, etc. la emocionalidad de estos temas dan a entender de manera global que el personaje se desenvuelve en un ambiente generalmente determinado por la sonoridad de la obra.

Cabe recalcar que según el desarrollo y la necesidad de la obra en el proceso, fue necesario contar con recursos de edición auditiva. Si bien es cierto que la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", cuenta con una serie de canciones que se basan en los videojuegos, cabe resaltar que para ciertos momentos de la obra en los cuales la música no tenía cabida, era necesario integrar recursos auditivos por ejemplo el trinar de aves o grillos ya que de alguna manera estos recursos fueron de gran aporte para la creación auditiva de la propuesta musical.

En este azar de canciones es importante para esta investigación, destacar que la parte sonora y musical además de ser adecuada de una forma entretenida en pro de la obra, es sin duda parte de la creación de la misma, puesto que como actor existe: afinidad, emoción, historia personal, relación y recuerdo con el aporte musical antes mencionado, lo cual potencializa el sentido de la obra, ya que no es algo impuesto desde el afuera o por otras condiciones, si no que llega desde el enriquecimiento personal como aporte para la obra.

La obra cuenta con una parte musical y una sonora, sonora entendiéndose como tal, que no hay participación netamente musical, generalmente son efectos de sonido que acompañan la obra dependiendo de las necesidades de las escenas, por ejemplo en la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", este recurso parte de la creación propia y la necesidad técnica de llenar o complementar las distintas situaciones del personaje de la obra, con efectos de sonido específicos que complementan al clown para que las escenas puedan tener un lenguaje más entendible. Por ejemplo en la segunda escena de la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", gracias a los efectos sonoros del sonido de la montaña, el cantar de la aves, y un fondo silvestre, que la escena se complementa, puesto que el único personaje de la obra entra en un juego y relación con el aporte audible y, a su vez éste entra en relación y como resultado dan un lenguaje entendible al público.

La obra musicalmente se compone de dos momentos principales, en un primera parte de la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", la parte musical es relativamente

alegre y festiva, esto tiene un porqué; en el primer momento de la obra se presenta la parte positiva del personaje, es decir su parte más humana y sensible, a su vez la música en este primer momento refleja esa intención de bondad en el personaje, ésto no es una coincidencia y a modo de reflexión, este momento es premeditado, puesto que la intención es inundar al público positivamente mediante la parte sonora.

La segunda parte de la obra musicalmente hablando es antagónica a la primera, es decir, antes la intención del clown y del director mediante la música era entregar al público un ambiente o estado de tranquilidad, ingenuidad, sorpresa, diversión, entretenimiento otra vez de la parte sonora. En esta parte la sonoridad de la obra se ajusta a las situaciones que va viviendo el personaje, y éstas cada vez son de mayor grado trágico y hasta colérico, por ende la música provoca en el personaje cambios emocionales, de voz, de dicción, corporales etc., dentándole a la obra con un opuesto musical al igual que el de sus personajes.

### 3.4.2. La Escenografía

Es necesario indagar e investigar a breve rasgo las formas más representativas del teatro y su escenografía para posteriormente acercarnos a nuestra propuesta, es por eso que en la antigua Grecia la escenografía se la planeta desde un "decorado muy convencional, según puede suponerse, pero cuyos vivos colores sugerían poderosamente la suntuosidad o la pobreza, la alegría o el dolor. Al telón de fondo se añadían los ya citados periactes, que erigían sus prismas triangulares en los dos extremos del logeion y giraban sobre sus ejes para presentar, según las necesidades de la representación" (Francisco, 2000, p. 21).

Este tipo de decorados en las representaciones griegas ciertamente responden a su simbología y cultura, lo importante es señalar acá que de cierta manera la escenografía ha acompañado a las propuestas escénicas desde temprana edad, dotándola de diferentes sentidos según el cambio de época. Para esta obra ha sido

importante analizar las diferentes propuestas escenográficas a lo largo del tiempo y llegar a proponer una manera ecléctica cuando se habla de escenografía.

Sin embargo existe la necesidad de justificar el porqué de la escenografía en la obra de "El último vuelo de Brunta Ruficollis", desde la parte de la dirección en el proceso de la obra era importante para el director no saturar las escenas con una excesiva carga escenográfica, esto responde a que la atención del público este netamente centrada en el único personaje de la obra con esta intención clara en el actor y el director se dio prioridad al único recurso escenográfico que a su vez cumple con la función de un objeto en la escena. Este objeto es una carpa de montaña, cabe indagar en este recurso ya que objetivamente ha cumplido con varios propósitos, por ejemplo, el hecho de usar este recurso abrió paso a la propuesta de usar un juego de sombras en la obra, lo cual representa otro tipo de lenguaje aparte del corporal, emocional.

Se puede añadir que la escenografía en esta obra no solamente cumple con la intención de especificar al público en donde se encuentra el personaje y que hace, con estas características, podemos reflexionar de manera positiva que este objeto o recurso escenográfico, actoralmente tiene varios propósitos por ejemplo: alberga al resto de utilería que el actor utiliza en la obra, en un momento de la obra la carpa se transforma en una mesa de operaciones, esto responde a la necesidad escénica de la trama y aporta en el sentido de que la escenografía cumple con más de una función objetiva en la obra.

La escenografía de una obra, de por sí ya tiene un lenguaje que da a entender al público ciertos mensajes de la misma. En la propuesta trabajada en la obra de "El último vuelo de Brunta Ruficollis", la parte escenográfica no fue en términos de montaje complicada, ya que la obra tiene como característica no sobrecargar el espacio escénico con objetos que el clown no utilice, también se llegó a la conclusión con el director de la obra de que cuando existe mucha escenografía el público tiende a imaginar menos, por el contrario, cuando existe poca o la escenografía es nula el

público tiende a imaginar más, obviamente esto no es medible ni cuantificable, esta conclusión se basa en nuestra experiencia como actores y como público.

#### 3.4.3. Objetos utilizados en la obra

La utilería en el mundo de las artes escénicas es un recurso muy importante en el desarrollo de actores y clowns, ya que el objeto en escena da un lenguaje diferente, nos lleva a imaginar que puede suceder con este, y nos plantea varias interrogantes.

Además es necesario aclarar que toda la utilería usada en este espacio, tiene un por qué, una razón de ser o justificación, que le da a la obra un trabajo de carácter más detallado.

Los objetos que se utilizaron en la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", fueron los siguientes:

- Esfero
- Plumas
- Libreta
- Mochila
- Linterna
- Catalejo
- Pelota
- Figuras de cartón
- Pájaro de fieltro
- Pintura

Todo los recursos mencionados anteriormente dentro de la obra cumplen una cierta y determinada función en cada etapa de la obra, es decir ningún objeto de los mencionados anteriormente esta por llenar un vacío escénico, es importante tener la conciencia actoral para utilizar de manera funcional los recursos con los que contamos a la hora de la escena, ahí se requiere de un trabajo tanto del actor como el clown concientizar y hacer uso de los recursos con los que se cuenta en la escena.

Sin embargo, la utilería para el clown va mucho más allá, desde la parte actoral es importante reconocer que los objetos en la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", han sido de gran ayuda, puesto que de alguna manera, estas herramientas proporcionan un código de juego al actor en relación al público en el momento de la representación, en todos los objetos mencionados anteriormente para la obra, hubo una previa investigación desde la parte actoral y desde la dirección, la investigación se basó en usar los objetos mencionados con otro sentido, es decir si tengo presente una linterna como objeto, esta puede ser un cuchillo, catalejo, un vehículo, esta investigación en forma de juego dotó al personaje de una mayor capacidad para sostener las escenas que estaban de alguna manera débiles en ese momento otorgándolas características de juego.

# 3.5 Propuesta de personajes

Teniendo en claro cuál es la estructura dramática de la obra es decir, en donde existe un conflicto, porqué se lo da y como se lo resuelve, que o quienes intervienen para enredar o solucionar más el conflicto se presentó varias propuestas de personajes, que podrían aportar de manera más complementaria a la obra seleccionando estas características de dos personajes.

#### 3.5.1. Clown Augusto

El primero es un personaje digno de llevar una nariz roja ya que analizando la poética clownesca este representa a las características más gozosas del clown:

- Amor por sí mismo y la vida
- Disponibilidad
- Entrega
- Espiritualidad
- Ingenuidad

- Creatividad
- Un ser libre

Básicamente recordando lo que se había investigado es cierto que este personaje, asume o representa a las características de un clown netamente Augusto, un ser manipulable y a la vez muy astuto en relación a su compañero el cara blanca.

#### 3.5.1. Clown Blanco

El Segundo personaje de la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollis", tiene muchas características del clown Blanco es decir este se complementa con el clown Augusto, del contexto de la obra, ya que sus personalidades entran en conflicto por sus intereses personales

- Desamor por sí mismo y por la vida
- Resistencia
- Aislamiento
- Razonamiento
- Desinterés
- Opresión

Este personaje es una parte opuesta a lo que de manera natural representa mi clown interno, ya que sin la creación de este personaje el sentido de la obra sería nulo, es este personaje el que de alguna manera, representa el estado actual del hombre como contaminante de la sociedad en más de un sentido, es decir la parte blanca de este personaje evidencia de manera directa la falta de compromiso del hombre con el cuidado de la naturaleza, que es también un tema que se pretende decir con la obra.

En ejercicios que son de carácter interno con ayuda del director se intentaba buscar el pasado del personaje su conexión con su infancia, su emocionalidad, su percepción con el afuera, también se trabajó en buscar un momento en la vida del personaje que determino su forma de ser.

La memoria emocional es importante en el desarrollo del clown, para investigar este aspecto existen muchos ejercicios que sirven de vehículos para navegar hacia las diferentes emociones que generalmente como personas no entramos en ellas de una forma consiente, estas pueden ser: la ira, alegría, tranquilidad, miedo, pero como sabemos, el clown también es un navegante de las emociones, es tarea de este explorarlas a profundidad, el trabajo del director resulta básico, consiste en llevar al personaje a entrar en esas emociones, explorarlas y aprender a salir de ellas y viajar a otras al instante, esto sin duda fue un aporte muy importante para el desarrollo del personaje, puesto que el aprender a entrar y de la misma manera salir de la emoción, es vital para el personaje ya que se compone de un antagonismo que es muy inestable, es decir cambia de personalidad de un momento al otro..

Este proceso de investigación, creación, interiorización y empoderamiento del personaje fue una etapa muy intensa a lo largo del trabajo escénico ya que por medio de varios ejercicios físicos, internos, psicológicos el personaje de alguna manera iba formándose de una manera más integra, es decir este sabe quién es y lo que quiere.

Con estas características el personaje explora el espacio en el cual ha sido invocado, y se relaciona con todo lo presente, buscando situaciones que resalten su personalidad ante lo que lo atrae, en estos ejercicios el director intentaba encontrar o distinguir el ritmo y la corporeidad del mismo, esta serie de ejercicios generalmente estaban acompañados con música acorde para que la exploración sea más provechosa, también se exploró una serie de objetos con los cuales el personaje se sentía más a gusto en la escena, por ejemplo dentro de estos objetos se encontraron: plumas, un reloj, un diario entre otros, que a su vez estos objetos pasaron a ser parte del personaje y de la obra.

Cabe recalcar que otra parte importante para encontrar el personaje fue rebasar la barrera mental del cansancio físico, ya que el director planteó que en esos estados casi holotrópicos, la mente racional pasa a segundo plano y empieza aflorar el inconsciente, es importante mencionar que este ejercicio en términos físicos es muy tedioso por el dolor que ocasiona, sin embargo al llegar a ese estado con la intención de encontrar algo para la obra, los personajes se diferenciaron claramente el uno del otro, lo cual ha constituido una experiencia muy válida, ya que de alguna manera estos no están mezclados entre sí, sino por el contrario en el momento inconsciente se los pudo dividir y clasificar y sobre todo reconocer cual es uno y cual es otro.

Una vez que se distinguió el un personaje del otro, es decir el Augusto del Blanco, era necesario aprender a distinguirlos mediante las actitudes corporales, los estados emocionales, y su corporalidad, para diferenciar a estos personajes, el ejercicio de inspeccionar o explorar objetos fue de gran ayuda, puesto que mi clown había escogido un gorro de montaña, el cual fue más que suficiente para poder establecer un límite entre los dos personajes, es decir cuando mi clown usa gorro aflora la parte positiva del personaje, la que está acorde con el bienestar de la humanidad, cuando este mismo personaje esta sin el gorro da paso a la parte blanca de mi clown que tiende a manifestarse en oposición al Augusto. Es importante reconocer y reflexionar que interiorizar en los estados físicos y emocionales a profundidad dotan al clown de una serie muy amplia de recursos a la hora de crear personajes.

#### 3.6 Construcción de escenas

Muchas de las escenas desarrolladas a lo largo del proceso de montaje, se basan y son netamente de carácter improvisatorio, es decir que las escenas nacen a partir de ciertos momentos en el que mi clown se encuentra en un estado de mayor placer y seguridad con el público y consigo mismo. Aprovechando esta seguridad que emana el clown en un momento de goce, se pudo observar desde los ojos de director que esto proporcionaba una mayor fluidez en la escena.

Por otro lado las escenas construidas en la obra aparte de encontrar su raíz en la improvisación nacen de aspectos muy personales, es decir yo como persona, clown y actor, que quiero decir aparte del lenguaje evidente que muestra la obra, que estoy intentando mostrar, cual es mi aporte al mundo.

Por otro lado cabe dejar en claro que en este proceso escénico, ya se contaba con una estructura dramática, las improvisaciones nacen a partir de esta premisa, además la improvisación es muy necesaria en el camino clownesco ya que esta otorga al actor la libertad de llevar su creatividad a donde sea, este momento es muy importante ya que el actor no está sujeto a las acciones, reacciones, gags etc. es un ser libre en la escena, capaz de aportar o quitar elementos, acciones de carácter clownesco, etc.

Otro factor muy importante a la hora de crear escenas fue la mirada de un director, ya que el clown puede desenvolverse de cualquier manera, en términos escénicos siempre la mirada técnica desde el afuera, resulta un aporte muy interesante, ya que explota de manera positiva las capacidades que uno no puede evaluar en la escena.

Cada obra escénicamente hablando consta de un ritmo interno, igual pasa con las escenas, el problema que se pudo observar es que la obra estaba llegando a ser arrítmica. Este inconveniente me llevó a replantearme otra vez el trabajo ya desarrollado hasta ese punto, personalmente en mis experiencias de montaje y puesta en escena casi siempre se descarta lo que esta demás.

Existió la posibilidad de eliminar la tercera escena de la obra más o menos a la mitad del trabajo, resulta que la música en la escena marca un ritmo, a la vez el ritmo de mi clown estaba en una tonalidad diferente, provocando un resultado escénicamente sucio, para mí era importante intentar rescatar la escena ya que me llevo mucho tiempo y trabajo desarrollarla, sin embargo al momento de hablar de ritmos escénicos e ritmos internos es una tarea que demanda mucha disciplina y exigencia, con el avance de la puesta en escena nos dimos cuenta que había la necesidad de

replantearla y así nació la nueva escena en base y conciencia a un ritmo que vaya de la mano con las escenas anteriores.

## CAPÍTULO 4

#### 4.1. Conclusiones

Se puede concluir que existen un sin número de procesos creativos enfocados en el universo del clown, entre otros: el juego, la improvisación, la creatividad, la motivación personal. Se han encontrado diferentes maneras de cómo poder sostener la atención del público con una sola persona en escena, una de estas formas es mediante la mirada, ya que por ese canal el clown manifiesta lo que internamente sucede con él y su estado interno, otra de las formas encontradas en la práctica clownesca, es mantener una conexión o un sentido de complicidad con el público, esto se enfoca en que los espectadores no están separados de la obra, sino todo lo contrario, están inmiscuidos en ella, esto genera a nivel del público un estado de mayor atención en la escena y en el clown.

La puesta en escena demandó un arduo trabajo para el actor, considerando la parte teórica acerca del clown y su universo, planteada en el primer capítulo de este trabajo, lo cual sin duda fue de gran ayuda al momento de la creación de personajes; el proceso durante todas sus etapas incluyó al juego como una línea base, lo cual generó que el montaje se basara en las premisas mencionadas con respecto al juego.

Además dentro de la investigación teórica, ciertamente existió un problema en cuánto al escaso material escrito, ya que la información acerca de los procesos creativos en base al análisis del juego en sí es muy escasa, cabe recalcar que las conclusiones también parten desde la autoexploración en los ensayos, y en el proceso de montaje. La mayor parte de la información se basa en técnicas, ensayos, manifiestos, libros de estudio, etc. Los cuales han ayudado a generar ideas sobre los

procesos creativos para el montaje de las obras de clown, sin embargo hay mucha información que no está publicada o escrita, por lo que ha sido difícil de conseguir.

Es importante recalcar que se conversó con varios actores culturales del territorio acerca del tema de investigación y la mayoría coincide en que los procesos creativos son muy extensos al aplicarlos dentro universo del clown, siendo más fácil acceder a ellos mediante el ejercicio y la constante práctica del clown, para así entenderlos de manera integral abarcando cuerpo, razón y emociones.

Como resultado final se puede asegurar que el campo investigativo de los procesos creativos en el universo del clown son infinitos, cualquier proceso creativo consciente es la base para un trabajo escénico, en este caso el juego y a su vez estos pueden llegar a ser herramientas para la exploración de clown

Al finalizar esta investigación con respecto a la parte práctica y teórica, se concluye lo siguiente:

- El juego entendido como un proceso creativo en el universo del clown, es una herramienta indispensable para su desarrollo escénico.
- La memoria emocional en el clown es vital para su perfeccionamiento integral.
- Romper los límites del cansancio físico impuesto por la mente proporcionan al actor un estado de calma, el cual es de suma importancia a la hora de crear personajes, puesto que existe corporalmente la capacidad para dejar en segundo plano a la mente racional.
- El clown se complementa total e íntegramente cuando existe su contra parte, es decir si vemos a un payaso Blanco su juego tendrá un mayor sentido cuando entre en contacto con el clown Augusto.

- El payaso Blanco encuentra su sentido en el universo al imponerse como un ser casi perfecto ante todo lo de afuera situaciones, juego, experiencias, relaciones etc.
- El payaso Augusto tiende más a estar en relación con las trivialidades de la vida, es decir, este ser es ingenuo de naturaleza, gobernable e inconsciente, siempre dispuesto al disfrute de sus encuentros y desencuentros.
- Es importante señalar y dejar en claro a modo de conclusión que el clown al ser un payaso que representa y exagera su cotidiano, este nace del juego libre llamado también improvisación.
- Reconocer que el clown es un ser que vive absolutamente para el presente, es decir para el aquí y el ahora.
- La previa exploración emocional, corporal, racional, teórica, son de carácter indispensable a la hora de desarrollar un personaje.
- La musicalidad o las melodías que casi siempre acompañan a los clowns determinan varios tipos de pautas que colaboran con su desarrollo, entre las más importantes reconocidas en esta investigación se pudo determinar que la música, brinda, emoción en el clown ya sea ésta de carácter positivo, neutro o negativo, determina roles en los participantes, consciente o inconscientemente impone jerarquías.

#### 4.2. Recomendaciones:

Esta investigación ha logrado generar una base de información útil para el conocimiento y para el montaje del arte del clown. Además de generar un documento escrito que ayude en las futuras investigaciones de carácter escénico. Se espera que el montaje pueda presentarse la mayor cantidad de veces posible y en varios lugares de la ciudad, por lo que la recomendación es que se utilice esta información como base de las futuras investigaciones y se brinde el apoyo necesario a quienes intentan incursionar en el maravilloso mundo del Clown.

# BIBLIOGRAFÍA

- Aranque, M. (21 de 02 de 2010). *Hablemos de teatro*. Obtenido de Hablemos de teatro: https://hablemosdeteatro.wordpress.com/2010/02/21/destino-tragico-del-clown-%C2%BFo-no-jesus-jara/
- Barba, E. (1988). *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*. Secreatria de educación pública.
- Bergson, H. (1994). *La risa, ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot. Obtenido de latroupe:

  https://books.google.com.ec/books?id=Dq1OCgAAQBAJ&dq=bergson+trata do+de+la+risa&source=gbs\_navlinks\_s
- Buda. (18 de 12 de 2015). *Alcione*. Obtenido de Alcione: http://alcione.cl/vivir-el-ahora/
- Camacho, M. X. (21 de 04 de 2002). *El uso de la risa y el humor en la psicoterapia*. Buenos Aires, Argentina: Edición propia.
- Chiquiclown. (10 de Enero de 2015). *Chiquiclown*. Obtenido de Chiquiclown: http://www.chiquiclaun.com/clown\_terapeutico\_intensivo.html
- Constantin, S. (1953). Un actor se prepara. Mexico D. F.: CONSTANCIA, S. A.
- Craig, G. J. (2001). Desarollo Psicologico 8 Edición. En C. G. J., *Desarollo Psicologico* (pág. 314). México.
- Crowther, C. (1978). Augusto el tonto. Bogota: Voluntad-Macdonald.
- Dubatti, J. (2003). El Convivio Teatral. Buenos Aires: AUTEL.
- Fellini, F. (11 de 01 de 2016). *Un viaje en la sombra*. Obtenido de Academia del Humor: http://www.academiadelhumor.com.ar/?p=1628
- Francisco, C. (2007). El desarollo de la niñez. En C. Francisco, *Psicología evolutiva del niño de 6 a 12 años* (pág. 6). Bogotá: San Pablo .
- Francisco, N. (2000). *La escenografia griega*. Caracas: Fundamentos.

- Géne, J. C. (2009). Del rito corporal para el otro . CELCIT, 5-6.
- Gispert, C. (1996). Diccionario Enciclopedico. Barcelona, España: Océano.
- Gómez, M. (2007). Diccionario Akal de Teatro. En M. Gomez Garcia, *Diccionario Akal de Teatro* (pág. 69). Madrid, España: Ediciones Akal.
- Gomez, R. F. (2008). La Deconstrucción. Mexico DF: Liceus.
- Jara, J. (2000). El Clown Un Navegante de las Emociones. Sevilla: Octaedro.
- Leaf, D. (Dirección). (1993). The Unknown Marx Brothers [Película].
- Lecoq, J. (11 de 04 de 2004). *Slide Share*. Obtenido de Los clowns: en busca del propio clown: http://es.slideshare.net/joacomartinclown/clowns-jacques-lecoq
- Lecoq, J. (2015). *AH! Academia del Humor*. Recuperado el 23 de marzo de 2015, de http://www.academiadelhumor.com.ar/index.php?mail=mail%0D&s=Los+cl owns+aparecieron
- Maffi, I. (01 de Noviembre de 2013). El Clown como herramienta terapéutica. Una mirada transpersonal. Buenos Aires, Argentina.
- Navarro, A. (2000). *Clownplanet*. Obtenido de Clownplanet: http://www.clownplanet.com/bases.htm
- Navarro, A. (05 de 2008 de 2008). *Clown Planet*. Recuperado el 05 de 08 de 2015, de Clown Planet: http://clownplanet.com/payasos-tradicionales/
- Navarro, Alex. (12 de 08 de 2015). *Payasos Tradicionales*. Obtenido de Clownplanet: www.clownplanet.com/payasos-tradicionales
- Nietzsche, F. (2009). La voluntad de poder. Madrid, España: Edaf.
- Oliva, C. (2004). La verdad del personaje teatral. Murcia: Universidad de Murca.
- Pellettieri, O. (2003). La Gracia del Clown. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2004). Entre Fábulas y Conspiraciones. Texto y Traición en Ricardo Bartís. Buenos Aires: Galerna Fundadion Rober Arlt.

- Pereyra, M., & González, C. (2002). *Infancia y escolarización en la modernidad tardía*. Andalucia: Ediciones Akal.
- Perls, F. (1990). Esto es Gestalt. Chile: Cuatro Vientos.
- Pujol, J. (2014). La puesta en escena. Revista Pedagogica del Teatro Español.
- Rivel, C. (1971). Pobre Payaso. Barcelona: Ediciones Destino.
- Stanislavski, C. (1990). Unactor se prepara. In C. Stanislavski, *Unactor se prepara* (p. 149). México D. F.: Diana.
- Stivelman, V. (10 de Octubre de 2010). *Archivo Clown*. Obtenido de Word Online: https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=95245585ABA07D49!169&cid=95245585aba07d49&app=Word&authkey=!
- Stivelman, V. (03 de 08 de 2014). *Archivo Clown*. Recuperado el 2015, de Word Online:

  https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=95245585ABA07D49!169&cid=9
  5245585aba07d49&app=Word&authkey=!
- Xue-sheng, Z. (2010). Fundamentos. Guías de Estudio de Medicin China. Barcelona: Fundación Europea de MTC. Obtenido de https://books.google.com.ec/books?id=ePTipPH1nNIC&pg=PA23&lpg=PA2 3&dq=Yin+y+Yang+es+una+noci%C3%B3n+b%C3%A1sica,+y+a+la+vez+general+de+La+antigua+filosof%C3%ADa+China+que+puede+resumirse+como+los+aspectos+opuestos+de+las+cosas+o+de+los+fen%C3%B3menos+del+

#### **ANEXOS**

# ANEXO 1. Fotografías de la obra "El último vuelo de brunta Ruficollins"



Ilustración 1 Material de la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollins" Autor: Elaboración propia



Ilustración 2 Brunta Ruficollins Autor: Elaboración propia

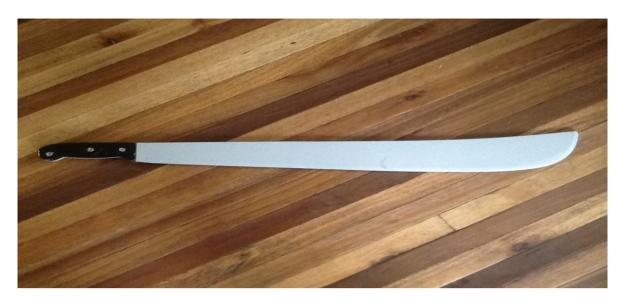


Ilustración 3 Machete, objeto de la obra usado en los ensayos. Autor: Elaboración propia



Ilustración 4 Mapa de Misterio Autor: Elaboración propia



Ilustración 5 Vestuario de Misterio Augusto Autor: Elaboración propia



Ilustración 6 Vestuario Misterio Blanco Autor: Elaboración propia



Ilustración 7 Libreta de investigación de Misterio. Autor: Elaboración propia



Ilustración 8 Catalejo de Misterio. Autor: Elaboración propia



Ilustración 9 Objeto para Juego de Sombras. Autor: Elaboración propia



Ilustración 10 Objeto , reloj Juego de Sombras. Autor: Elaboración propia



Ilustración 11 Martillo Autor: Elaboración propia



Ilustración 12 Objeto, Maquina de electro shock Autor: Elaboración propia



Ilustración 13 Objeto, cedula Misterio Autor: Elaboración propia



Ilustración 14 Objeto, Diario personal de Misterio Autor: Elaboración propia



Ilustración 15 Ensayo, juego de sombras. Autor: Elaboración propia



Ilustración 16 Ensayo, juego de sombras. Autor: Elaboración propia



Ilustración 17 Ensayo, prueba de Música. Autor: Elaboración propia



Ilustración 18 Ensayo, prueba de Música. Autor: Elaboración propia



Ilustración 19 Ensayo, prueba de caída. Autor: Elaboración propia



Ilustración 20 Misterio Blanco y Brunta Ruficollis. Autor: Elaboración propia



Ilustración 21 Misterio Augusto y Brunta Ruficollis. Autor: Elaboración propia



Ilustración 22 Afiche para la presentación al ensayo general con público. Autor: Casa de la Cultura Ecuatoriana

# ANEXO 2. Nota de Prensa previa a la obra "El último vuelo de Brunta Ruficollins"



Ilustración 23 Nota de prensa previa al estreno de la obra El último vuelo de Brunta Ruficollis.

Autor: Elaboración propia