© EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES 2023, vol. 14, n. 2, pp. 1-30 ISSN 1647-3558
https://doi.org/10.37334/eras.v14i2.295

EL CLOWN: UN DESAFÍO METODOLÓGICO PARA LA FORMACIÓN DE LOS ACTORES Y LAS ACTRICES

Clown: a methodological challenge for actors and actresses

CESTAU, Victoria[1], & MAURO, Karina (Coord.)[2]

Resumen

El objetivo de la presente investigación es contribuir y enriquecer las investigaciones referidas al campo actoral, a partir del estudio de la metodología del *clown* que propone Jacques Lecoq y problematizar su introducción y posterior desarrollo en el campo teatral porteño actual. Nos proponemos así desde los estudios académicos, aportar y fortalecer el arte teatral, para poder esclarecer el trabajo del actor, visibilizando su presencia, sus funciones y sus influencias en el ámbito educativo y artístico. Entendemos que su labor es vital, ya que dinamiza transformaciones sociales, visibiliza la realidad actual, crea e imagina mundos alternativos. El actor, como artista y como trabajador, ha sido relegado en los estudios teatrales, sin embargo el interés del público en general y los trabajos académicos crecen actualmente, demostrando así su necesaria producción.

Abstract

The objective of this current investigation is to contribute and enrich acting investigations, starting with the methodological study of *Clown* of Jacques Lecoq and problematizing his introduction and further developing, in the acting field in Buenos Aires, Argentina. Basing on academics studies, the challenge is to clarify actors work, making visible his presence, functions and influences in the education and artistic field. We think his labor is vital, creating alternative worlds and making reality visible. The actor, as an artist and employee, has been relegated in theatrical studies, however, it is common interest in the audience, and many papers had been published, demonstrating his production is indeed necessary.

Palabras clave: *Clown; Actor; Performance; Jacques Lecoq; Buenos Aires.*

Key words: *Clown; Actor; Performance; Jacques Lecoq; Buenos Aires.*

Data de submissão: janeiro de 2022 | **Data de publicação**: junho de 2023.

[1] VICTORIA CESTAU – Universidad de Buenos Aires. ARGENTINA. Email: victoriacestau85@gmail.com

[2] KARINA MAURO - Universidad de Buenos Aires. CONICET. GETEA. ARGENTINA. Email: karinamauro@hotmail.com

EL *CLOWN*: UN DESAFÍO METODOLÓGICO PARA LA FORMACIÓN DE LOS ACTORES Y LAS ACTRICES

Planteamos enriquecer la escena actual y aportar nuevas soluciones y discusiones que pongan de relieve la importancia del actor como agente social. Poco material académico existe sobre el tema y la mirada que predomina es siempre antropológica o histórica, cuando no semiótica en relación al actor como un signo más que habita la escena. Es por esta razón que consideramos relevante darle un lugar prioritario al *clown* como una metodología actoral y abordarla teniendo en cuenta al actor como protagonista.

¿Por qué el *clown* implica un desafío para la formación de las actrices y de los actores?

El estudio del *clown* implica mucha preparación, tanto por parte de los estudiantes como por parte de los docentes. Su creciente vitalidad, reflejada en la práctica y propuestas artísticas que se verifican en diversos espacios: plazas, parques, universidades, escuelas de circo, calles, *varietés* y teatros, lo han convertido en una moda, donde en algunas ocasiones, la profundidad e importancia en el desarrollo personal del actor se ha dejado de lado. Es uno de los lenguajes más complejos y exigentes para los estudiantes. Por esta razón es que se encuentra al final de la formación que propone la escuela de Jacques Lecoq, referente del *clown* contemporáneo. Dentro de su escuela, el *clown* es el último territorio dramático que los estudiantes abordan. Dentro de nuestro campo teatral porteño, el *clown* se ha construido con características propias y únicas. La ausencia de una formación institucionalizada, exclusiva para las metodologías populares de actuación, ha llevado a que los comediantes o cómicos se encuentren marginados dentro del campo teatral. Como sabemos, el realismo ha sido la metodología actoral hegemónica durante mucho tiempo, sin embargo, con la llegada del siglo XXI, y con la expansión del circo contemporáneo, el *clown* se encuentra dentro de los planes de estudio para los alumnos de distintas disciplinas artísticas.

El *clown* es, en el campo teatral porteño, un oficio consolidado. Sin embargo, desde los estudios académicos no ha sido abordado desde el campo actoral. Los escasos estudios que existen, aportan una mirada historiográfica o semiótica en relación al actor, considerándolo como un signo más que habita la escena. Actualmente el *clown* es una metodología actoral primordial y la abordaremos teniendo en cuenta al actor como protagonista.

La influencia y el aporte de la pedagogía lecoquiana en los años 80, colaboraron a fortalecer y a enriquecer una etapa de revalorización de las metodologías populares de actuación, en la capital de nuestro país. La maestra Cristina Moreira, es la primera que durante los años ochenta, enseña el *clown* contemporáneo en nuestro campo teatral porteño, de forma privada y personalista. Sin contar con su escuela propia, la pedagoga replica la metodología lecoquiana, ofreciendo sus cursos en formatos intensivos, donde aborda los distintos territorios dramáticos (*clown*, bufón, Commedia Dell 'Arte, melodrama) que aprendió en la escuela de Philippe Gaulier (principal discípulo de Lecoq), durante su gira por Europa. Esta vía y forma de enseñanza del *clown*, lo han autonomizado del resto de la formación lecoquiana. Los textos y escritos académicos de Moreira, fueron reconocidos e incluidos dentro de distintos congresos de teatro. Su trayectoria dentro del campo educativo, tanto en el ámbito público y privado, la posicionan como la referente consolidada. Moreira integra varios lugares dentro del campo cultural/educativo. Es profesora, directora, dramaturga, investigadora y fue intérprete. Su rol como pedagoga y creadora han sido claves para muchos actores y actrices del *under* porteño, que hoy se reconocen como cómicos y cómicas de renombre, tal es el caso de Verónica Llinás, Claudio Gallardou, Batato Barea, Hernán Gené, Osqui Guzmán, Guillermo Angeleli, Gabriel Chamé, Cristina Martí, Toto Castiñeiras, entre otros. Estos actores y actrices inauguran a comienzos de los 80 una poética dentro del sistema teatral porteño, produciendo una nueva forma de hacer comicidad. Pelletieri (1992) lo llamará "el teatro de la parodia" y del cuestionamiento, ya que el *clown* se caracterizó desde sus comienzos, por su "cuestionamiento" al "teatro serio" y al ilusionismo propio del realismo dominante. Coincidimos con Dubatti (1995) y Pellettieri (1994) en que todo este movimiento recuperó la estética del actor popular argentino, el circo y la murga. Expresó la voluntad de los nuevos teatristas de otorgar un estatuto teatral a fenómenos que hasta entonces eran considerados por la cultura alta como no teatrales.

El *clown* se ha consolidado por ser una opción metodológica que atrajo a sujetos que provienen de otras disciplinas artísticas como: bailarines, poetas, magos, acróbatas, músicos, mimos; además ha tenido éxito en nuestra capital ya que Buenos Aires presentaba un campo fértil de actores populares donde el *clown* lecoquiano reconoció una misma tradición actoral criolla. El *clown*, el actor nacional y el cómico italiano comparten procedimientos, conformándose dentro de una misma tradición popular de actuación.

En cuanto a la actuación popular, Pellettieri (2001a) la caracteriza como resultado de la conjunción de los procedimientos del actor italiano, las técnicas del circo y el naturalismo. El actor popular, de imprescindible continuidad en el imaginario del público, hecho que deriva de la identificación del pueblo con el artista, nace en la gauchesca, con los Podestá y el *Juan Moreira* (1884), se afianza durante las primeras dos décadas del siglo XX, en el seno de los microsistemas del sainete y la revista porteños y alcanza su mayor complejidad técnica en el microsistema del grotesco criollo. Los procedimientos del actor popular que comparte con el *clown* son la mueca (contorsión seria pero payasesca del rostro, base del efecto melodramático) y la *maquieta* (exageración de lo costumbrista a partir de la caricatura y el desparpajo, el equilibrio precario del cuerpo y la predominancia de la zona de la cadera, procedimiento fundamental de la interpretación cómica). A estos se agregan el camelo (pronunciación ininteligible) y la morcilla (la improvisación verbal) entre otros.

El actor nacional, el cómico italiano y el *clown* comparten el hecho del juego en el teatro, la exigencia de mantener la atención del público constantemente y de la sorpresa como factor fundamental durante la actuación. Esto implica una orfandad psicológica en relación a la construcción del personaje. El hecho de trabajar el cuerpo al extremo impone en estos tipos de actores abandonar la composición psicológica de los personajes para dejarse llevar por las sensaciones, las imágenes que proyecta el cuerpo, la precisión de la técnica corporal y las emociones. Otra característica compartida es la de semblantear el público. Medir cómo reacciona, es decir provocarlo derribando la cuarta pared y actuar en consecuencia de ello. Todo lo que suceda en la sala debe estar al servicio de vivir el aquí y ahora e integrarlo como parte de la escena. La actuación popular implica un juego del actor consigo y un dominio de la relación con su público. El teatro popular rompe con la mimesis aristotélica y el *clown* es un caso paradigmático, lo lleva al extremo. El *clown* se caracteriza por ser la única metodología que posiciona al actor desde un lugar inocente. Las debilidades personales del sujeto no deben de interponerse ante el desarrollo de la actuación, son la fuerza teatral. La actuación deja de ser entendida como una narración con planteamiento, nudo y desenlace. El actor se presenta, el actor es el cuerpo, el cuerpo es la actuación.

La poética que compone el *clown* es singular porque necesariamente parte del actor. No existe en un texto, ni lo crea un director. El sujeto que elije ser *clown* deberá ahondar en un trabajo arduo consigo mismo. Por eso Lecoq (2009, p. 210) afirma que:

"El *clown* no existe por separado del actor que lo interpreta". El actor deberá jugar a ser él mismo, sin mentir. Delatando su lado débil, mostrando su faceta ridícula. La máscara más pequeña (la nariz roja de payaso) es sin embargo la máscara que lo desenmascara. El maestro afirma que todos tenemos un lado irrisorio. La sociedad nos enseña a que nos vaya bien, a ser exitosos, a mostrar el mejor desempeño, a ser productivos y eficaces. Sin embargo el *clown* desarticula todo este mandato social y nos sumerge en la otra cara. El antihéroe aflora, su rostro débil que siempre oscila entre la sonrisa y la tristeza. "El descubrimiento de que una debilidad personal podía transformarse en fuerza teatral, fue de la mayor trascendencia para la apuesta a punto de un acercamiento personalizado de los *clown*s a la búsqueda de *su propio clown*" (Lecoq, 2009, p. 212).

El abordaje pedagógico es al revés. No debemos entrar en una máscara como en la comedia, debemos habitar la parte *clownesca* que ya tenemos. La máscara, en este caso funciona como algo exterior que revela algo interior. El actor queda expuesto y desprotegido. La nariz roja expone al alumno, "su rostro manifiesta un estado de indefensa disponibilidad" (Lecoq, 2009, p. 213). Esta indefensa disponibilidad responde a una entrega y aceptación total, que todo *clown* debe tener cuando se presenta ante su público. Es un estado de la actuación que exige una determinada apertura para que durante la misma, y sobre todo durante el encuentro con el público, algo que el actor no prevé suceda, sin que este suceso sorpresivo detenga la actuación. Por el contrario este nuevo acontecimiento deberá de nutrir al *clown* y a la actuación.

> El *clown* es el que <<acepta el fracaso>>, el que malogra su número y, con ello, coloca al espectador en un estado de superioridad. A través del fracaso, el *clown* revela su profunda naturaleza humana que nos emociona y nos hace reír (…) es necesario fracasar en aquello que se sabe hacer, es decir una proeza (Lecoq, 2009, p. 214).

El acercamiento al *clown* es progresivo durante la formación que propone Lecoq. Los alumnos ya cuentan con casi dos años de entrenamiento y han pasado por varias metodologías de actuación. Saben diferenciar los aspectos técnicos que los vinculan con el uso de las máscaras. También se han enriquecido navegando por los distintos territorios dramáticos. El cuerpo está presente, dispuesto. La característica principal de este juego *clownesco* es poder deconstruir la máscara social que el sujeto acostumbra a llevar diariamente. En el caso del actor, el trabajo es doble. Deberá no solamente deconstruir la máscara social, sino también aquella que se relaciona con su oficio, "la misma se halla conformada por un relato que les brinda a los actores una imagen de sí mismos, a partir de un repertorio de conductas y cualidades, no exento de estereotipos" (Mauro, 2014, p.

102). La dificultad que requiere el trabajo en *clown* implica al actor directamente. No solamente hay que desarticular los mandatos culturales sino que también hay que reconstruir cómo el actor se posiciona frente a una metodología que le exige que "actúe menos y juegue más".

Señalamos que este fenómeno impactó también en la formación de los actores. La posición periférica del teatro y más aun de la actuación en el campo cultural porteño, queda manifiesta en el surgimiento tardío de instituciones de formación para actores. Así como al interior del campo actoral, aún hoy los actores cómicos o comediantes siguen considerándose "menos formados o menos cultos" que el resto. Las metodologías populares de actuación no tienen la misma valoración frente a otras metodologías en la formación de actores y artistas. Las actuaciones populares, que continúan desarrollándose en el formato de número corto, en *varietés*, o espacios públicos son menospreciadas, frente a las obras de texto o de autores clásicos llevados a cabo en otro tipo de teatros o espacios.

El *clown* es una metodología de actuación que durante la formación universitaria local, se encuentra débilmente presente en la currícula para los artistas. Es una opción que ha tenido mucho éxito para los sujetos que no son artistas y quieren incursionar en el mundo teatral. Estas dos variables han traído algunos problemas. En primer lugar, su presencia en la universidad debería construir una legitimación y sistematización de un saber complejo y antiguo. Esto no ocurre. Las pocas horas (no llega a contemplarse en la mayoría de los casos como materia de un cuatrimestre) que se ofrece al alumnado desde la currícula oficial, deteriora el nivel desde un espacio que se encuentra habilitado como un saber especializado, tal es el caso de la universidad. Esto genera una aproximación superficial a dicha metodología, debilitándola y alimentando los espacios privados y personalistas de educación, como maestros y escuelas privadas. En segundo lugar, el auge de talleres privados en el campo teatral porteño es controversial. Por un lado, seguimos alimentado la enseñanza no formal entre maestros y discípulos, que es y ha sido una de las formas más ricas del aprendizaje de este oficio; además de una de las formas de producción colectiva más importantes. Por otro lado, contribuye a que muchos sujetos, sin la preparación adecuada, comiencen a dar clases. Se ha naturalizado asistir a un par de talleres de *clown* y convertirse en profesor. También reconocemos grandes profesores y maestros que han difundido dicha metodología por el país de forma personal.

La vida profesional del actor y además la dedicación para seguir ampliando la formación del mismo, muchas veces se vuelven incompatibles. Este punto es crucial para reflexionar acerca de la formación del actor y su inserción en el medio laboral. Este relato es representativo de muchos artistas que teniendo ya consolidada una formación, buscan herramientas en otras disciplinas para aplicar a la escena. Los talleres aislados de *clown*, comedia, bufón, máscara neutra, melodrama, entre otros, han tenido mucho éxito debido a que acompañan esta búsqueda y necesidad de los artistas jóvenes como de otros que ya se encuentran conformados. El formato de taller sintetiza aspectos y recursos puntuales que el artista puede apropiarse de forma concreta. Al mismo tiempo genera un puesto de trabajo donde el docente se asegura un sueldo determinado. Tanto para quien toma el seminario o taller, como para quien lo propone, este formato logra satisfacer las dos demandas.

Como observamos la oferta educativa en relación al *clown* es muy diversa y contempla tanto al ámbito formal público educativo como al informal privado. Las propuestas abarcan todos los niveles de enseñanza, tanto para niños y adolescentes como para adultos. La enseñanza del *clown* ha presentado en nuestro campo teatral la singularidad de nutrirse de otras disciplinas artísticas populares que se encontraban formando parte de una tradición local. La expansión educativa permitió la profesionalización de algunos artistas. Esto tiene dos consecuencias. Una que es positiva, cada maestro le imprime características propias, enriqueciendo visiones y actualizándola. La consecuencia negativa es que al haberse expandido de forma tan autodidacta, el *clown*, como explicamos anteriormente, implica de forma profunda al alumno y al maestro. De no saberse manejar pedagógica y didácticamente se incurre en errores conceptuales y simplistas como "un payaso debe hacer reír", buscando solamente el efecto sin comprender tanto desde la teoría y desde la práctica qué causa risa y para qué la utilizamos. El *clown* se difunde y se enseña dentro del campo educativo y teatral a personas sin experiencia desde distintos ámbitos legitimados como la universidad -en los formatos intensivos que brinda la UNA (Universidad Nacional de las Artes) o en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires- y privados personalistas (múltiples escuelas reconocidas.).

Uno de los aportes más importantes es que esta metodología ha sido enseñada a sujetos que no son actores. En tal caso sirve como herramienta técnica para fortalecer y enriquecer ciertos aspectos. Por ejemplo, estar más presentes en "el aquí y ahora

escénico", saber integrar al público durante la actuación, aprender algunas reglas de la improvisación, integrar los errores o accidentes a la actuación, saber "entrar y salir" de la estructura que guía el espectáculo. La hibridación de elementos técnicos y actorales que la metodología del *clown* utiliza es propia de una práctica cambiante y dinámica que sin perder sus procedimientos típicos los renueva.

Al problematizar su autonomización en Buenos Aires consideramos por encima de todo que el teatro popular escapa a definiciones estancas. En la misma línea que sostenía Lecoq, consideramos incorrecta la lectura del teatro como un hecho "puro". El teatro y las metodologías de actuación popular específicamente, se relacionan con su contexto, con su público, alumnos y maestros de forma activa. Además de toda esa complejidad que atraviesa a cualquier fenómeno artístico, se integra la comicidad y el humor local, que fusionan siempre modelos tradicionales y modelos nuevos que constantemente se resignifican con la llegada de nuevas generaciones de artistas, críticos y espectadores. La práctica teatral es también un recurso para reconocer lo distinto y elaborar las tensiones de las diferencias.

UN PERSONAJE LLAMADO CLOWN. EL VÍNCULO ENTRE EL ACTOR Y EL CLOWN

Un actor entra a escena con una nariz roja de payaso. El público lo mira, el actor mira al público. Se descubren. Para que el *clown* esté presente y el actor no lo anule se debe encontrar el estado, la forma, la energía precisa. Parafraseando a Mauro (2011a), el actor construye su identidad como tal a lo largo de su formación. Durante la carrera, el actor va incorporando distintas metodologías y técnicas de actuación que le permiten afrontar no sólo al público sino todo lo que acontece durante una función. Estas herramientas le otorgan distintos recursos para componer un personaje, que se construye en cada actuación en particular. El oficio de actor será la identidad que le servirá como relato general, estructura que se amplía, cambia, crece, pero que sirve como cimiento. Esta identidad que ayuda al actor a posicionarse en su carrera es distinta del personaje. En *clown* el concepto de personaje se corre de los clásicos lineamientos. Este personaje toma del sujeto aspectos personales, y además estos aspectos personales están atravesados por la particularidad de que sean "debilidades". Coincidimos con Mauro en establecer la particularidad de la actuación del personaje: el *clown* se constituye y se consolida en cada encuentro con el público que es cambiante y heterogéneo. El *clown* se caracteriza por

relacionarse de forma dialéctica con la identidad del sujeto. La identidad de los sujetos es algo cambiante y dinámica al igual que la construcción del *clown*. Este personaje que crea el actor y que lo acompaña a lo largo de su carrera deja entrever variaciones y transformaciones en el tiempo. A diferencia de otros personajes, la construcción del personaje *clown* implica que el actor se dedique de por vida a construirse y deconstruirse. La elección de ser payaso interpela un desarrollo creativo por parte del actor y un fuerte trabajo personal. Desde la elección de un determinado vestuario, un nombre y un estilo propio. Es así como el actor a través del *clown* compone su propia poética.

Para explicar dicho proceso, tomamos de Abirached la evolución del concepto de personaje en la modernidad.

> (…) preferimos la imagen, más rigurosa, de la máscara, que retiene del personaje una nebulosa de relieves, de huecos y de contornos en pleno dinamismo, a la vez precisa y vaga, porque son a la vez físicos y potenciales. El personaje impone de una parte al actor un cierto número de puntos de referencia concretos, que debe aceptar corporalmente (…) Lo que puede producir no es ciertamente el personaje mismo, sino las energías que éste retiene formuladas y que piden ser realizadas (Abirached, 1994, p. 216).

Estos "contornos dinámicos" con "puntos de referencias concretos" vuelven a apelar a la figura popular del *clown* contemporáneo. Chaplin sigue siendo un claro ejemplo que ha construido su propia poética, por esta entendemos:

> Lo que constituye el gesto en tanto estilo personal resultante del conjunto de reiteraciones formales en las que incurre el actor. Estas son las que caracterizan a la figura del actor, no solamente desde lo que construye físicamente, sino que también nos referimos a una poética en tanto desarrolla elementos propios del universo estético ideológico al que adscribe (Mauro, 2011a, p. 102).

Su *clown* llamado Charlot que camina con el bastón, recurso del cual se vale para jugar con el equilibrio y el eje de su cuerpo (claro ejemplo de la aplicación de las leyes del movimiento según Lecoq); su bigote característico que refuerza la mueca y el gesto del rostro (no utiliza la nariz roja sin embargo compone la máscara *clownesca*); su bombín que lo acompaña en todas sus aventuras y que emplea como parte de destrezas de malabar (mostrando sus habilidades como acróbata, mimo y bailarín); sus pantalones cortos y anchos; y sus grandes zapatos (chalupas) rotos conforman la base de su cuerpo preciso y dúctil. Es un personaje pobre, un vagabundo que siempre se las ingenia para sobrevivir. En busca de comida y trabajo, reminiscencia del Arlequín de la comedia, este personaje parece haber crecido dentro del mismo traje durante todos sus filmes mudos. Estos

elementos componen un determinado cuerpo del actor, construyen la estética y ética del discurso de este payaso. Charlot es el personaje *clown* que crea Chaplin actor.

El concepto de personaje ha sido hegemonizado por las metodologías realistas de actuación. Estas han monopolizado la mayoría de los campos teatrales occidentales, atribuyendo, mayoritariamente, la creación del personaje al autor, y en algunos otros casos al director. Recordemos que el teatro popular occidental antecede a cualquier otro tipo de teatro y subrayamos también que el teatro de máscaras ha sido una de las primeras formas de creación teatral que el hombre ha generado en occidente. El estudio del *clown* que propone Lecoq vincula el teatro popular y al actor desde un lugar innovador. La relación técnica que vincula al actor con el personaje la explica de la siguiente manera:

> Si el personaje y la persona se funden en uno, la actuación se anula (…) los alumnos aprenden a interpretar otra cosa que no sea a ellos mismos, al tiempo que se implican profundamente. No actúan *ellos mismos*, ¡actúan *con* ellos mismos! Esta es toda la ambigüedad del trabajo del actor (Lecoq, 2009, p. 94).

Por esta razón uno de los aspectos técnicos que Lecoq aborda se basa en las líneas de fuerza que definen al personaje. Pensemos en un trípode para entender dicha definición. Construir una base (base técnica en la formación del actor) para crear una estructura sólida (actuación). Para que esto sea posible hay que pensar en tres elementos: actor, *clown* (personaje) y sujeto. Partimos del sujeto que tiene un determinado cuerpo, personalidad, tono de voz, gustos, intereses, clase social, imaginario cultural, etc. Ese sujeto deviene en actor, luego de un proceso pedagógico de formación. Finalmente el actor arriba a la construcción del personaje *clown*, que es una invención propia que se nutre de todo ese trayecto. La particularidad del *clown* es que muestra una parte de lo que somos y no podemos expresar en sociedad. Una parte reprimida que subyace, al igual que los bufones, en la dinámica infantil. No podríamos imaginarnos a Charlot sino interpretado por Chaplin, y es que Chaplin es Charlot, es decir, es un personaje intransferible, único e irrepetible, que nace y muere con él. Chaplin opina a través de Charlot acerca de la pobreza, la soledad, el amor, la modernidad, etc.; su forma de percibir el mundo conforma su relato como creador, su poética. Chaplin, como paradigma del *clown* contemporáneo, trabaja la figura del antihéroe. Partimos de la idea de que las figuras anti heroicas se ubican dentro de la categoría de los propios valores heroicos, construyéndose como sus opuestos, contrarios o antitéticos. El *clown* aceptando el fracaso se posiciona desde este lugar. Lo heroico forma parte de una temática en la que se suele destacar la osadía y la valentía de grandes hechos calificables como “hazañas”. El *clown*

es la contrapartida a ese universo. En el caso de Charlot están relacionadas con el diario vivir, con hechos cotidianos (conseguir trabajo, ingeniárselas para encontrar comida, conquistar a alguna mujer) y se destacan por provenir de un vagabundo que se encuentra invisibilizado socialmente. Su proeza es sobrevivir en medio de una sociedad desigual. Observamos a un hombre olvidado que se encuentra al margen. Siempre lo persigue la policía o cuestiona la autoridad. Esta posición de *outsider* es otra característica del *clown*, es un anarquista, subvierte y cuestiona la lógica de las sociedades, su funcionamiento y sus reglas. En las sociedades más estructuradas o rígidas se observa una gran cantidad de payasos. O en momentos de crisis económicas y políticas la aparición del *clown* se hace más visible y evidente. Es un lenguaje que distiende las formas duras, porque justamente trabaja fuera de las formas conocidas.

Para hacer reír al otro debemos de reírnos primero de nosotros mismos. Explorar el ridículo. Por esa razón el lenguaje no realista (colocarse una nariz roja, confeccionar un vestuario excéntrico), características de todos los territorios dramáticos de la escuela de Lecoq, ayuda a construir un personaje teatral que se origina desde nosotros mismos sin ser nosotros mismos. La distancia es necesaria.

Para problematizar uno de los puntos centrales de esta investigación apelamos al "distanciamiento" Brechtiano como concepto. Nos centraremos únicamente en el abordaje actoral, que es lo que consideramos necesario para explicar un aspecto técnico de la metodología del *clown*. Cabe destacar que Brecht no es quien lo inventa, la referencia proviene del Teatro Japonés llamado *Nô*, teatro oriental realizado con máscaras y del Teatro Popular Occidental. Sin embargo es Brecht quien es reconocido por la historiografía del teatro occidental. El punto clave es que el actor no se identifica totalmente con el personaje. El personaje *clown* es una parcialidad de la identidad del actor. En términos brechtianos, el actor no se convierte en el personaje, funciona como un intermediario que muestra a su *clown*. Mostrar más que encarnar, distancia más que empatía. "El actor no se permite en el escenario llegar a la trasformación total en el personaje que representa. No es Lear, Rapagón, Schwejk, etc., sino que muestra a estas personas" (Brecht, 2004, p. 134).

En *clown* el actor debe mostrarse a él mismo, no es Hamlet, ni "hace de". Este punto es el más complejo técnicamente, "la gran dificultad consiste en encontrar de entrada la medida justa, en interpretar verdaderamente a partir de la propia persona y en

no *hacer el clown*. Si se convierte en espectador de su propio ridículo, el actor está perdido" (Lecoq, 2009, p. 215).

Todos los temas de la humanidad son abordables por la metodología del *clown*. La libertad es absoluta. Sin embargo, ese material personal que el actor brinda a la escena, debe estar procesado por el actor, para que el *clown* lo juegue. El *clown* genera una sensación de liberación. Si al *clown* se le hace pesado trabajar cierta temática, deberá dejar ir esa idea para abocarse a algo que pueda escenificar. La distancia técnica construye la clave de la actuación. Si el sujeto se identifica totalmente con el *clown* no puede actuar, sin embargo, el sujeto le brinda toda su poética personal para construirlo. A modo de ejemplo, en la conocida escena de *La Quimera del oro* (1925), Chaplin almuerza un zapato. El trabajo que propone está enraizado en su tiempo, característica principal que Lecoq (2009) le atribuye al *clown* y al teatro de creación en general. Chaplin elige mostrar algunas de las consecuencias de la guerra: crisis económica, la desocupación, la pobreza. En el mundo del *clown* todo es posible. La forma, el lenguaje, el cómo es lo que importa. Para abordar temáticas sociales tan complejas la distancia también es necesaria.

La disponibilidad y vulnerabilidad que se requiere es extrema. El maestro explica que el *clown* aparece cuando el alumno menos se defiende. Cuando el actor se deje sorprender por él mismo, sin anteponer ninguna idea: "No se juega a ser *clown*, uno lo es, cuando su naturaleza profunda se manifiesta junto a los miedos primigenios de la infancia" (Lecoq, 2009, p. 215). Es por esta razón que una parte del abordaje técnico es investigar los gestos prohibidos, que durante la socialización del sujeto, se han reprimido. El alumno debe ahondar en su propia manera de caminar, para encontrar cómo camina su *clown*. Es un trabajo meticuloso y detallista de la propia forma, es decir de una poética única.

> Sin duda los *clown*s abordan una dimensión psicológica y teatral muy profunda (…) el *clown* pone de relieve la singularidad de cada individuo (…) Con el *clown*, les pido que sea ellos mismos lo más profundamente posible, y que observen el efecto que producen sobre el mundo, es decir en el público" (Lecoq, 2009, p. 218).

El *clown* vive en conflicto consigo mismo, asegura Lecoq. No necesita de conflictos exteriores. Es por esta razón que el pedagogo deberá guiar el trabajo de descubrimiento sin caer en un falso acercamiento psicoanalítico "es el territorio dramático que más cerca sitúa al actor de su propia persona" (Lecoq, 2009, p. 219).

La relación con el público. El espectador, el otro que el clown necesita

Existen diversos autores para acercarnos a la recepción en teatro. Tomaremos de Ingarden (2005), Rancière (2010), Eco (1987) y De Marinis (2005) algunos conceptos para reflexionar acerca del vínculo entre el *clown* y el público. Los espectadores influyen, de una u otra manera, en la actuación y por lo tanto son parte constitutiva del hecho teatral. La fuerte y determinante relación entre la estética de la producción y de la recepción exige una comprensión que las abarque. Existe una clara dificultad de sistematizar y formalizar sus modos de estudio debido a la heterogeneidad de disciplinas científicas que se encuentran presentes al abarcar un tema tan inmenso. Estética, recepción, teoría del actor, literatura, psicología, sociología, antropología, historia cultural, semiología, filosofía, política, etc.

El caso del teatro popular merece especial atención por ser un teatro que rompe con la cuarta pared. Específicamente, la actuación en *clown* coloca al espectador en una dinámica diferente a la que se le tiene acostumbrado. El *clown* sale de la escena en busca de un espectador.

Augusto Boal en su texto *Teatro del Oprimido* (1980) explica su interés por liberar al espectador de ese lugar estanco donde se le han impuesto visiones del mundo. Desde Aristóteles, pasando por Artaud y Brecht las imposiciones del teatro no dejan que el espectador actúe por sí mismo. Generalmente se lo quiere aleccionar. La poética del *clown* es un lenguaje que se despega del teatro mensajista y del teatro político. El *clown* no tiene límites. El *clown* cuestiona las formas. Las rompe y construye otras. Consideramos que la actuación en *clown* interpela directa y explícitamente al espectador. Al respecto, Umberto Eco (1987, p. 76) reflexiona sobre la literatura en su texto *Lector In Fabula* y subraya que a medida que "el texto pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa". El *clown* no se propone instruir, ni liberar conciencias. Necesita al otro, al espectador para que la actuación se lleve a cabo. Necesita que el espectador interprete algo de lo que allí sucede para continuar con la actuación. Esta máxima exposición que experimenta el actor requiere de un vínculo directo e inmediato con el público. Se actúa con el público y todo lo que provenga de los espectadores (risas, ruidos, estornudos, comentarios, bostezos, etc.) se debe de tomar e incluir en la actuación. El *clown* integra y modifica su presente constantemente, sabiendo que la estructura del número o de la obra lo ampara.

El *clown* nos hace reflexionar sin darnos cuenta que lo estamos haciendo. Esto se debe a varias razones. Primero, el actor se posiciona desde un lugar vulnerable para actuar. No se defiende, no se impone, se presenta, es. Esta inocencia que lo caracteriza, es también la gran diferencia que el actor debe aprender en contraposición a otras metodologías de actuación popular. Simplemente entra, interactúa y juega. Esta particularidad de la actuación en *clown* construye espacios de indeterminación (Ingarden, 2005). Estos espacios son diversos y requieren de la historia vivida de cada receptor para poder llenarlos. Son zonas puramente emocionales y personales. "Hay buenas razones por las que no es aconsejable indicar explícitamente todos los detalles posibles de las objetividades representadas" (Ingarden, 2005, p. 37). Cada espectador apelará a su propia vida, a su propia memoria. El *clown* empatiza con el público. Ingarden estudia la estructura del texto literario en relación a las formas en que puede ser concretizado. Tomamos esta idea y la llevamos a la actuación. Coincidimos que la obra literaria se compone de dos polos: el artístico y el estético. El primero se refiere al texto creado por el autor y el segundo al creado por el lector. De esta distinción se desprende que la obra literaria no puede ser idéntica sólo al texto o sólo a la lectura. Existe como oscilación entre ambos polos. El *clown* y el público co-construyen un nuevo texto. Lecoq (2009: p. 215) explica al respecto: "A diferencia de otros personajes teatrales, el *clown* tiene un contacto directo e inmediato con el público, sólo puede vivir con y bajo la mirada de los demás". La mirada a público del *clown* es la ventana explicita de hacerlo parte de su emotivo fracaso.

Otros de los teóricos que han investigado esta relación teatral ha sido Marco De Marinis (2005). Define a un espectador activo, que realiza varias operaciones/acciones receptivas, donde reconoce una dramaturgia del espectador. Esas interpretaciones, valoraciones, apreciaciones estéticas, percepciones, son en efecto un lugar donde el texto espectacular alcanza su plena existencia dramatúrgica.

Por su parte, Rancière (2008) emplea otra posible dramaturgia del espectador. En este sentido, el *clown* aborda la relación teatral desde una nueva forma sensible de la experiencia estética. Si bien la estructura dramática del número o del espectáculo es una, el *clown* puede "entrar y salir" de la misma sabiendo a dónde tiene que regresar. Otros de los puntos fijos que el *clown* entrena para poder moverse. El *clown* trabaja teniendo en cuenta al público, reaccionando ante todo lo que suceda durante la actuación, es hipersensible, dirá Lecoq (2009, p. 214). Los espectadores en estas funciones actúan, no

sólo observan, seleccionan, traducen, comparan e interpretan sino que también coparticipan del espectáculo en el intercambio con el actor. No son espectadores distantes ni pasivos. Dentro de un espectáculo de *clown* siempre se incluye la experiencia del espectador. "Eso es lo que significa la palabra emancipación: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran" (Rancière, 2008, p. 25). El *clown* corre las fronteras de los pactos teatrales clásicos aristotélicos. Subvierte las convenciones. El actor desde el inicio de su formación ejercita técnicamente la integración de un otro.

Las actuales varietés porteñas. El teatro marginal en formato corto

Para ordenar la experiencia que he desempeñado como *clown* en distintas *varietés* apliqué un criterio metodológico proveniente de la sociología, donde he utilizado dos herramientas avaladas por las ciencias sociales: la observación participante y los estudios de caso. El objetivo general es dar cuenta de las experiencias que he vivido y que también representan a otros artistas de *varietés*. Es a partir de todas las experiencias -los casos aquí tratados de ninguna forma cubren la totalidad de las *varietés* que existen- que he sistematizado algunas observaciones que se repitieron y que me han llamado a la reflexión.

La observación participante, que se encuentra dentro de la denominada metodología cualitativa, radica su foco en la captación del sentido que el actor le da a su acción. Se orienta a descubrir los significados que los sujetos le dan a su hacer, y trabaja con los discursos, lo que dicen que hacen, lo que hacen y el sentido que para ellos tienen lo que hacen. La observación participante consiste en un proceso caracterizado como una forma consciente y sistemática de compartir actividades de la vida cotidiana y en muchas ocasiones de los intereses y afectos de un grupo de personas. Es muy importante en la investigación ya que tiene la particularidad de poder ser aplicada en cualquier tipo de encuentro con el campo.

Los estudios de caso están contemplados dentro de las metodologías cualitativas y cuantitativas. El caso es algo específico que funciona como un sistema integrado, como una totalidad, tal es así una *varieté* que funciona de forma itinerante dentro de un espacio que puede ser un teatro, centros culturales y/o políticos.

El estudio de estas *varietés* nos interesa como caso intrínseco en tanto trata de un caso particular y singular pero también se puede entender al estudio de caso de forma

instrumental. Este es un medio para alcanzar una comprensión más desarrollada de algún problema que abarca a más de un caso y poder llegar a generalizar otras *varietés* de la capital federal.

Robert Yin (1993) expone que también es bueno tomar documentos y fuentes secundarias a la hora de realizar un estudio de caso: cartas, *memorándums*, agendas, actas, reuniones, documentos administrativos, artículos de diarios relacionados con el tema, etc. Cabe aclarar que mediante esta recopilación de documentos y fuentes se busca credibilidad o valor de verdad de la investigación. De esta manera se contextualiza al caso sociohistóricamente, encontrando en los discursos de las mismas una correlación con el contexto más amplio que los encierra.

La *varieté* es un tipo de espectáculo que nace a finales del siglo XIX principios del XX en Europa, frente a la necesidad que tenían algunos artistas de conseguir trabajo para ganarse la vida. La palabra francesa *varieté* hace alusión a la variedad de números consecutivos que se suceden arriba del escenario sin un hilo conductor, como sí lo tienen las obras de teatro que acostumbramos a ver. Magos, acróbatas, *clown*s, cantantes, bailarines, músicos, presentan su número de no más de quince minutos, donde interactúan con el público mostrando su arte. En su libro *Las múltiples caras del actor* (2008), Cristina Moreira dedica un capítulo denominado: ¨*Varieté*: el mundo anti burgués¨. Afirma que al surgir como un género popular que combina la necesidad del artista, golpeado por las crisis económicas y el contexto entre guerras, y los intereses de los empresarios, nace dialécticamente como: sofisticado, luminoso y decante, intelectual y elemental, pero sobre todo anti burgués.

> Fueron el contexto en el que se produjeron estos emprendimientos artístico-comerciales, que nada tenían que ver con la sociedad burguesa de la época. Sus modos extravagantes, excéntricos o circenses eran entendidos como pertenecientes a espacios marginales (…) Las variaciones sobre el *burlesque* fueron deviniendo en espectáculos cada vez más complejos. De aquellos primeros shows de tabernas pueblerinas se llegó a los grandes emprendimientos del vodevil" (Moreira, 2008, pp. 137-138).

La maestra explica que el *burlesque* no tiene una forma estética predeterminada sino que apunta al propio estilo del artista, creando desde y a través de la poética personal algo original. La figura del mismo es lo que toma relevancia, más allá de lo que presente y dónde lo presente. Estos géneros populares consolidan al artista y refuerzan su vida itinerante, ya que la atracción pasa por el personaje esté donde esté.

> Los *minstrels* afroamericanos, con sus cánticos y agrupaciones revisteriles, el *blues*, y sus danzas de Etiopía fueron los pioneros del *burlesque*. El *minstrel show* fue desarrollado por los esclavos negros que, con la cara pintada de blanco, acompañaban sus canciones *folk* tocando el banjo e instrumentos de percusión de origen africano. Ellos crearon la estructura más efectiva que el vodevil y luego el *varieté* se consolidaría en los emprendimientos comerciales del siglo XX (Moreira, 2008, p. 140).

Como explica la cita, los géneros populares mezclan varias disciplinas artísticas, patrón que se mantiene en la actualidad. El artista de *varieté* específicamente desarrolla varias habilidades para llamar la atención de su público y ser él mismo el centro de la escena.

Una mirada acerca de las actuales varietés porteñas. Teatro dentro del teatro

Observamos que el espacio donde se desarrollan las *varietés* ha sido una variable determinante que vincula particularmente al artista consigo mismo, al artista con el público y al artista con los organizadores de las *varietés*. El armado de las mismas se realiza colectivamente entre: técnicos del espacio (iluminador y sonidista, que por lo general son el mismo), encargados de la barra de la cocina, organizadores de la *varieté*, que en casi todos los casos es otro artista que va a actuar y agrupa a los demás invitados, yendo dos horas antes de la función. Esto ocasiona que muchas veces el propio artista a medio vestir, se encuentre realizando tareas de armado durante de la llegada del público, que en muchas ocasiones lo conoce, por tratarse de familiares, amigos o compañeros.

Observamos que en relación al funcionamiento de las *varietés* existen desde casos muy profesionales donde se recibe a los artistas en un camarín con comida y bebidas aislados de toda la organización, y otras que no ofrecen camarines, sino espacios comunes al resto de la casa (por lo general son casas antiguas que devienen en espacios teatrales), reducidos, en algunas ocasiones inhóspitos para maquillarse y cambiarse, muchas veces con poca o nula luz, sin espejos, cerca de lugares como la cocina y el baño de la cantina, donde no hay mucha intimidad y donde se ve la entrada del público. Se le ofrece al artista una consumición que retira con un *ticket* (comida: empanada, pizza, tarta; más un vaso de bebida: gaseosa o cerveza) en cualquier momento de la actuación, que es también lo mismo que se le vende al público.

Esto genera varias cosas en el artista. El artista de *varieté* aprende rápidamente el oficio, sabe salir y entrar de escena (en el caso de los *clown*s muchos se quitan la nariz para diferenciar al sujeto del payaso, luego o antes de actuar; otros, se dejan la máscara y hablan como en la vida privada, situación técnicamente extraña), comunicarse con el público, resolver los inconvenientes que surgen, interactuar con los técnicos que operan. El artista de *varieté* no actúa en un espacio convencional, porque estos no son ni espacios totalmente teatrales, tampoco funcionan únicamente como bares, son en su mayoría casas antiguas adaptadas, donde producto de esta infraestructura se mezclan prácticas que provienen de teatros, bares y ambientes cotidianos. Esta fusión que se refleja en la dinámica muchas veces nos encuentra mirando el número del compañero, con el vestuario puesto. Muchos optan por estar en personaje y otros deciden ser el sujeto detrás del personaje. Todo este universo conforma una cierta reminiscencia con los comediantes del arte entre bambalinas, y un parecido a la vida comunitaria de circo que se desarrolla fuera del espacio escénico. La proximidad con el público y el carácter autogestivo de los espacios remeda a los actores populares de épocas pasadas.

En muchos casos se toman decisiones a último momento, por ejemplo definir entradas y salidas de utilería entre número y número. Estas tareas se deciden minutos antes de que cada artista desarrolle su número. El orden de los números ya está dado por quienes organizan la *varieté*.

Todas las funciones son “a la gorra”, concepto que distingue a las *varietés* de otros tipos de espectáculos. Al finalizar los números se pasa la gorra, que es literalmente un sombrero dado vuelta, donde mostrando el interior del mismo los artistas piden a los espectadores que ellos consideren el valor del espectáculo. Este gesto es una herencia clara del teatro callejero y popular. Los artistas se despiden y construyen un discurso explicando por qué no se cobra una misma entrada para todos. Dejando la responsabilidad al público de valorar el trabajo de los artistas. Esto refleja, por un lado, la precariedad laboral de los artistas, así como también se reivindica un criterio anti burgués vinculado al nacimiento de este género. Esta dinámica de pasar la gorra se la integra como un momento final, donde los artistas se posicionan a nivel actoral, entre el sujeto y el personaje. Todos juntos salen a escena a saludar y a agradecer. Únicamente el Colectivo Payaso cobra una entrada fija, que se puede adquirir a través del sitio web Alternativa Teatral o en la puerta del teatro La Lunares.

En relación a la selección de números no se hace casting previo, quien organiza la *varieté* se ocupa de juntar o seleccionar números de artistas compañeros, que ya conoce o tiene alguna referencia. Excepto el Colectivo Payaso, que funciona totalmente diferente. Dicho grupo realiza las llamadas "visualizaciones" para cada *varieté*, donde el propio grupo artístico conformado como cooperativa de actores, encargados de la producción (son todos *clown*s formados por la misma profesora, Silvia Aguado), deciden conjuntamente qué artistas presentan su número. Este proceder es muy positivo porque implica que el artista y el número estén mínimamente armados, realizando un *casting* que incluye vestuario y maquillaje. También ampliaron la posibilidad de que los artistas sean evaluados a través de videos por si no pueden concurrir al día de la visualización. Este tipo de propuestas profesionaliza al artista de *varieté* y a las *varietés*, eleva el nivel de las presentaciones, ya que como también observamos este filtro se hace a veces necesario. Muchos artistas no están consolidados técnicamente y no pueden sostener la actuación a base de una improvisación, ni muchas veces el número se encuentra adecuadamente estructurado.

Observamos que los niveles entre los artistas son muy dispares. En mi experiencia, que se ha repetido en varias ocasiones, en relación al número que presento[3], versionando una escena de *Hamlet* de William Shakespeare, me piden que abra la *varieté*. Cuando he preguntado a quienes organizan las *varietés* por qué quieren que yo sea la primera, la respuesta es que necesitan un número fuerte, bien construido para romper el hielo. Se necesita empezar con un número que marque cierto nivel aunque después haya variaciones. Los demás artistas me han expresado que ninguno quiere empezar y me agradecen por eso mismo. Esta experiencia, por un lado, me ha dado la posibilidad de tener una interacción fresca y dinámica con el público, ya que al ser la primera la expectativa y la atención es mucho mayor. El público goza de cierta paciencia, que por lo general, avanzada la *varieté*, se pierde. Por otro lado, he podido observar los números de mis compañeros, detrás de alguna cortina o escucharlos, por lo general se hace muy difícil que todos los números sean técnicamente parejos. Los números del inicio y del final, por lo general, son los dos que mejor sostienen la actuación y la interacción con los espectadores.

3. Cuya directora es Rocío Belén Orlandino.

Observamos una cierta reminiscencia al teatro *under*[3] en cuanto a las formas de producción y creación. Muchos artistas salen a improvisar porque aborrecen los ensayos, y basan su actuación en lo que surja en el momento, otros preparan su rutina meticulosamente, otros cuentan con una estructura (como el *canovaccio* de los comediantes del arte) e improvisan también. Las actuaciones van desde números altamente armados a otros que interactúan con el público desde el personaje. Igualmente al tratarse de teatro popular la improvisación está presente.

El impacto de las nuevas tecnologías en la difusión de las varietés. Conformación de una nueva imagen del artista

La creación de páginas web, blogs, perfiles de Facebook, Instagram y foros de chat, no sólo se torna un mecanismo habitual de interacción, información y comunicación entre los sujetos de un grupo, sino entre estos con sus pares en el mundo, donde la tecnología influye en la construcción de la imagen del artista. La pertenencia a redes globales es también una característica del "nuevo artista de *varieté*". Tal como lo desarrolla Robertson (1995) estamos en presencia de la "glocalización", término que acuña para dar cuenta de los procesos de localización de fenómenos globales. Se aprecian en la mayoría de los casos tanto las especificidades locales, como las propiedades globales de cada cultura.

Siguiendo con el aporte de algunos teóricos, Bauman (1999) explica que lo líquido de la modernidad radica en la fragilidad y precarización de muchos sujetos donde el mundo se presenta con un desempleo estructural. Reflexión que arroja luz para entender no sólo el funcionamiento y proliferación de las actuales *varietés* que son, en la mayoría de los casos, llevadas a cabo por artistas independientes. La idea de un trabajo seguro a largo plazo quedó en el pasado, así como también la adquisición de habilidades y experiencias que no garantizan que un empleo vaya a ser duradero, caso que se potencia en el artista de *varieté*.

[3] Fenómeno de reunión y proliferación espontánea de numerosas expresiones de nuevos artistas, que tuvo lugar en el campo teatral porteño a partir de los primeros años de la última posdictadura y que finalizó a principios de la década del 90 (Mauro, 2011, p. 445).

Los antiguos artistas de *varieté*, en busca de un trabajo o de comida y techo, de hace más de cien años, y el nuevo artista de *varieté* comparten un punto en común. Las pasadas (crisis de 1930, período de entre guerras) y actuales crisis económicas, son contextos adversos que los artistas itinerantes, dada sus capacidades, han sabido resignificar para poder seguir desarrollando su vida artística.

> Toda oportunidad que no se aproveche aquí y ahora es una oportunidad perdida; no aprovecharla por lo tanto, es algo imperdonable, difícilmente excusable y menos aún reivindicable. Como los compromisos presentes son escollos para las oportunidades de mañana (…) la palabra clave de la estrategia de vida es <<ahora>> sin importar los alcances de esa estrategia ni lo que pueda implicar. En un mundo incierto e impredecible los trotamundos hábiles harán lo imposible para imitar a los felices globales que viajan livianos (Bauman, 1999, p. 173).

Este mecanismo queda reforzado por las prácticas de vida precarizadas que llevamos los artistas. Ya sea por elección propia o porque no hay otra. Elegir cierta filosofía de vida itinerante, ser *freelance* (categoría que se utiliza en muchos artistas de *varieté*) versus el "trabajo de oficina", que el artista sí lo realiza, en su mayoría es para sustentar su vida artística. Esta siempre resulta supeditada como la actividad no profesional, en otro orden de prioridad. Dentro de las *varietés* u otros espacios se escuchan frases como: ¨con el teatro no pago las cuentas¨. Otra opción para subsistir que el artista ha desarrollado, y que puntualmente con el *clown* sucedió dentro del campo teatral porteño, es la docencia. Muchas veces esta práctica puede resultar exitosa pero también tiene sus grandes riesgos. Como sabemos ser artista no implica ser docente. Ni viceversa.

Tanto la difusión como el armado de las *varietés* se realizan a través de grupos de Facebook cerrados que tienen el objetivo de organizar los grupos de artistas. Esto conlleva a que no existe la figura del productor teatral sino que es el propio artista ayudado por los espacios que se declaran en su mayoría como autogestivos y alternativos. Se crean eventos de Facebook para que la difusión sea la misma a través de las cuentas personales o de los perfiles (de Facebook) de los espacios teatrales. La descripción del evento es siempre exagerada con humor y toques de sátira y parodia en relación al teatro oficial y comercial. Se pide a los diferentes artistas fotos y videos para que difundan a través de las distintas redes. Los videos se filman de forma casera, siendo el formato *selfie* una de las opciones más elegidas. Este formato combina y despliega en otro dispositivo, como es el audiovisual, un recurso del teatro popular que consiste en evidenciar los recursos técnicos que conforman la escena o mostrar aspectos personales del sujeto en el personaje.

Por ejemplo, el artista se filma en personaje (maquillado y con vestuario) con su celular en el dormitorio de su casa, invitando al público a asistir a la función. Observamos cómo confluyen distintos lenguajes artísticos que construyen una nueva forma de comunicación y construcción del personaje de *varieté*.

La proliferación de nuevas tecnologías de comunicación, nos exige reconsiderar la naturaleza de la vida pública y privada, además de las cambiantes relaciones entre éstas. En las sociedades contemporáneas los límites entre lo público y privado corren las fronteras tradicionales del yo. Se despliega una nueva configuración de las identidades. Uno de los quiebres más impactantes del uso de las redes sociales para la difusión de las *varietés* se produce cuando el público, muchas veces, conoce al artista antes de verlo actuar en escena.

Se distinguen los nombres de los espacios o teatros del de las *varietés*, ya que las *varietés* son itinerantes. Obsérvese que también los teatros, espacios teatrales o centros culturales y/o políticos cambian de nombre, sin embargo su funcionamiento es siempre el mismo en relación a la *varieté* y al trato con los artistas. Todos estos lugares al ofrecer talleres de diferentes disciplinas artísticas se constituyen en espacios no formales de enseñanza.

Existe actualmente una página en Facebook, titulada "*Varietés* Argentinas Capital", con casi 800 miembros que difunden *varietés* y talleres en espacios alternativos no formales. Facebook es una de las redes sociales, junto con Instagram, más importante para la difusión de estas *varietés*. Alternativa Teatral, el sitio web que es actualmente una de las plataformas que brinda información teatral, sólo incluye las *varietés* que se encuentran dentro de teatros y/o bares habilitados. Por lo tanto hay muchas *varietés* que se difunden a través de Facebook de forma personal. Otra observación es que muchos de los perfiles de Facebook personales de los artistas llevan el nombre de su personaje. Muchos otros optan por poner el oficio delante "El Mago Daniel", "El Payaso Tenaza", etc., otros mezclan el nombre o sobrenombre del sujeto más el oficio, "Nano el Payaso". Esto refleja que existe una necesidad del artista independiente en vender y ofrecer su trabajo en las redes, así como también se aprecia una interrelación de lo público y privado que hibrida las identidades de los sujetos-artistas.

A continuación presentamos parte de lo que se pide a los artistas en los grupos de Facebook para llevar a cabo las *varietés*. Tomamos el ejemplo de una de ellas, sabiendo que muchas usan un formato similar. Observamos cómo se aplica la producción y gestión colectiva. Por lo general la mayoría de las *varietés* cuentan con un fotógrafo que se encarga de registrar las actuaciones de los distintos números.

"Requisitos para participar en REVISTA FANDANGO (*VARIETÉ*): Enviarnos una foto del personaje de la escena artística que realicen. La foto debe ser de cara y con un fondo liso. La foto será usada en el *flyer*. Aceptar la amistad en Facebook y en Instagram, tanto con el Facebook de *Revista Fandango* como con JUAN VELLOSO (organizador de la *varieté*). Una vez realizada la fecha de la *varieté* podrán si quieren eliminarnos como contactos.

Una vez hecho el *flyer* pedimos compartirlo y en la semana de la fecha de la *varieté* ponerlo como foto de perfil tanto en Facebook como en Instagram.

Revista Fandango hará un evento para promocionar la *varieté*, invitar a todos los contactos al evento. Compartir el evento varias veces mínimo 4 en el muro de Facebook diciendo algunas palabras en la descripción para invitar a la gente a la *varieté*.

Hacer dos videítos invitando a la gente a la *varieté*" (Extraído de Facebook).

Micro cartografía de las actuales varietés porteñas

Como explicamos anteriormente no pretendemos mapear todas las *varietés* que se presentan en la escena actual del campo teatral porteño, sino dar cuenta de ciertos ejes temáticos que explican su funcionamiento general y cómo repercuten en la vida de los artistas.

A continuación se presenta una pequeña tabla de un universo reducido pero representativo de la totalidad de *varietés*. Conformada por ocho espacios teatrales, teatros, centros culturales y/o políticos que agrupan catorce *varietés*. Observamos que a nivel territorial hay una gran concentración de este tipo de *varietés* alejadas de la zona céntrica, que es el lugar preponderante del teatro oficial y comercial de nuestra ciudad. Cabe destacar que he actuado como *clown* durante los años: 2016 a 2018 en todas las *varietés* (menos en la Plebe Payasa y en Espacio Punto Arte) que se presentan en siguiente la tabla:

Espacio	Dirección/Ubicación	Nombre de la Varieté
Teatro Popular la Otra Cosa	Bonpland 1660 (Palermo)	*Varieté* Lo de Varsovia
Tano Cabrón	Jean Jaurès 715 (Abasto)	*Varieté* Claun en chancleta *Varieté* Momiche *Varieté* del amor *Varieté* Lo de Varsovia, ciclo de humor, danza y música
Teatro Las Lunares	Humahuaca 27 (Almagro)	*Varieté* del Colectivo Payaso
Espacio Cultural Dinamo (antes de 2018), Panda Rojo (nombre actual)	Sarmiento 3096 (Abasto)	Lunes otra vez Miércoles me cabe La Trocha Lo de Varsovia, ciclo de humor, danza y música
Avalon Casa Cultural	Pringles 511 (Almagro)	*Varieté* La rumba de Kika. Ciclo de humor
Vuela el pez	Córdoba 4379 (Villa Crespo)	*Varieté* del Pez
La Casa de Teresa	Francisco Acuña de Figueroa 795 (Almagro)	*Varieté* Metele Tereré
Espacio punto Arte	Esteban Bonorino 274 (Flores)	*Varieté* La plebe payasa

Como observamos los títulos de las *varietés* construyen desde su presentación un afán por diferenciarse de la "cultura culta" que reúne a teatros oficiales y distinguirse a su vez de la oferta pomposa del teatro comercial. El lenguaje informal, sin llegar a ser provocador, es un indicador que los agrupa y a su vez los distancia de las otras propuestas artísticas. Las *varietés* utilizan esta forma de comunicación para dar cuenta del ambiente distendido, de los precios populares, y sobre todo para construirse como una alternativa.

Las *varietés* se contabilizan por la palabra "edición" imitando al recurso "culto" del teatro textual, por ejemplo, "*Revista Fandango* 4ª edición presenta" o "la 3ª edición de *Lunes otra vez* con invitados de lujo".

CONCLUSIONES

La comicidad y el humor han formado parte del hombre desde sus comienzos como especie. Lo cual nos lleva a afirmar que desde siempre existió un rol vinculado a lo gracioso que hacía reír y entretener a los demás. Sin considerarlos aún como actores profesionales, determinados sujetos que actuaban como *clown*s o payasos tenían una tarea

específica vinculada al humor y a lo cómico. Esto implica y explica que lo cómico se vincula con las costumbres, ideas, modelos, hábitos, y prejuicios de una sociedad o de un grupo. La risa es un hecho social.

En un primer momento observamos que la actuación durante la Edad Media no estaba profesionalizada. Los sujetos que desplegaban sus actuaciones al aire libre eran identificados por su actividad teatral. Todos los sujetos actuamos de determinada manera, según un rol específico que se nos asigna y nos dejamos asignar, y así dialógicamente se construyen identidades. La actuación ha sido siempre materia de problematizaciones sociológicas y filosóficas. Al respecto Erving Goffman (1959) afirma que los sujetos proyectamos una determinada situación desde la cual nos dejamos leer y en consecuencia actuamos de determinada manera, generando expectativas en los demás. Creamos una escena, un personaje, determinadas formas de diálogo. Juglares, bufones, payasos y trovadores eran quienes recorrían castillos, pueblos y aldeas desplegando su actuación. Este saber se trasmitía de forma oral de generación en generación. La actuación que integra al público era la base fundante de este teatro al aire libre, donde ya se observan las características principales del teatro popular. Más tarde con la profesionalización de la actuación aparecen los comediantes del Renacimiento. Los juglares y bufones son el antecedente de la Commedia dell'Arte, donde se hereda esta multiplicidad de habilidades que el actor debía poseer: cantar, bailar, recitar, actuar, tocar un instrumento musical.

Posteriormente, con la creación del circo moderno se suscita claramente la figura del payaso, que hereda de las arlequinadas del renacimiento la forma graciosa. La multiplicidad de estilos de los distintos payasos diversifica el espectro actoral al interior de dicha metodología. Los roles y funciones de los *clown*s que se presentan en duplas, tríos y cuartetos, reflejan una sistematización de los postulados técnicos a nivel grupal. La valoración del humor como espectáculo se refleja en la construcción de distintas reglas para el juego del payaso en grupo. Se conforman distintos roles-estatus. Por su parte el circo criollo instala una variante distintiva en relación al circo europeo, si bien reconocemos la influencia de las compañías extranjeras en nuestro circo, los actores nacionales logran crear una variante de actuación popular sin precedentes. La confluencia de distintas metodologías y técnicas actorales específicas en el desempeño del actor popular son un antecedente importante para el posterior desarrollo del campo actoral local.

Jacques Lecoq renueva y aporta una pedagogía que propicia y estimula la creación teatral. Reconocemos en su formación y posterior desarrollo, un legado que responde a un teatro popular, donde principalmente se recupera el cuerpo del actor. Su influencia marcada por Jacques Copeau y Étienne Decroux será vital para comprender su afán de continuar cierta pedagogía. De Copeau toma la idea de anular el rostro bajo la utilización de la máscara noble, herramienta que empodera al cuerpo. De Decroux incorpora el mimo corporal contemporáneo que basado en el movimiento del tronco, se aleja del teatro de texto. Estos pioneros, pertenecientes a la misma familia teatral, no cuestionaban el valor del teatro, construyeron una innovación en tanto se proponen retornar a las fuentes primigenias: la tragedia, el coro, los géneros populares, el *clown*, el circo, la comedia, el *music hall*, el teatro isabelino, etc.

El teatro es una práctica del cuerpo y por lo tanto un acontecimiento físico, no textual. Sabemos igualmente que Lecoq trabajaba con textos clásicos que funcionaban como referencias para descubrir las posibilidades expresivas del cuerpo y para nutrir cada territorio dramático. El texto básicamente interroga al cuerpo y al espacio desencadenando las leyes del movimiento. Este acercamiento al teatro por medio del no texto, reivindica justamente que el teatro y la actuación no son una prolongación de la literatura, es un arte con sus propias reglas y procedimientos. La importancia del cuerpo del actor es el resultado de una concepción que lo coloca como un hecho vivo y creador más que como un mero intérprete o ejecutante. Este giro es propio de todas las metodologías populares que se investigan en la Escuela Internacional de Teatro, donde se rescata el valor del uso de las máscaras. Estas funcionan como herramienta que simplifica y amplifica los gestos, redescubriendo el motor de la actuación.

Lecoq concibe al cuerpo como un portador de conocimientos, de memorias físicas comunes a todos los seres humanos más allá de su procedencia cultural. Esto genera una permanencia, un depósito (*depôt*) que viaja a través de todas las épocas donde el ser humano interioriza y esencializa su relación con el mundo. A esta idea la llamó “fondo poético común”. Esta hipótesis que atraviesa todo el trabajo de Lecoq es el eje sobre el cual entiende a las metodologías de actuación popular, que a pesar de presentar ciertas características locales, como por ejemplo en el trabajo sobre bufones o la preponderancia de ciertos roles fijos de la comedia, existe un fondo común, que construye un lenguaje teatral universal. Un teatro que alimenta la capacidad creativa de los actores. El caso paradigmático dentro del campo actoral argentino es el de “Batato” Barea (1961-1991),

quien con procedimientos derivados de distintas metodologías artísticas construyó una estética única y particular.

Un punto de suma importancia es que con el resurgir de las artes populares, y específicamente con el *clown*, se alimentó la confluencia y posicionamiento del teatro no textual, retomando una de las características más representativas del teatro popular. Este desarrollo nutrió a la figura del actor autor, y más específicamente en nuestro caso a la dramaturgia del *clown*.

Tanto Lecoq como Cristina Moreira apuestan al teatro que se lleva a cabo por los alumnos, un teatro que jamás se hizo, un teatro por hacerse. Moreira arma sus espectáculos convocando a sus alumnos, construye un vínculo profesional donde los mismos se enriquecen, aprenden y se consolidan como artistas. Esta forma de vincularse, que va más allá de la estructura o el espacio donde enseñan, pedagógicamente valora ante todo el proceso y resultado de los alumnos que deciden avocarse a una carrera artística. La inclusión de los estudiantes en espectáculos de corte más profesional son experiencias necesarias y positivas tanto para los docentes como para los alumnos. Estos procesos de rico intercambio, no solo que preparan a ambas partes para saber cómo trabajar fuera de los espacios educativos, sino que además otorgan al docente una mirada que diagnóstica el trabajo del recién egresado.

La actuación popular implica un juego del actor consigo y un dominio de la relación con su público. El teatro popular rompe con la mimesis aristotélica y el *clown* es un caso paradigmático, lo lleva al extremo. El *clown* se caracteriza por ser la única metodología que posiciona al actor desde un lugar inocente. Las debilidades personales del sujeto no deben de interponerse ante el desarrollo de la actuación, son la fuerza teatral.

El "efecto distanciador" es un recurso técnico que interviene en la relación con el público. El *clown* es universal, empático y sobre todo humano. Cuando vemos a un buen *clown* nos reconocemos en él. En sus torpezas, en sus fracasos, en su ingenuidad. La empatía es directa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno.* Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Alianza Editorial.

Bauman, Z. (1999). *La modernidad liquida.* FCE de España.

Bergson, H. (2009). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico.* Argentina: Losada.

Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido.* Alba.

Bourdieu, P. (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Folios.

Bourdieu, P. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En AAVV, *Problemas del estructuralismo.* Siglo XXI.

Castagnino, R. (1963). *Sociología del Teatro Argentino*. Nova.

Castagnino, R. (1953). *El circo criollo*. Lajouane.

De Marinis, M. (2006). El diálogo entre teoría, práctica e historia. Problemas metodológicos de los estudios teatrales. En Pellettieri, O. (Ed.), *Tiempo, texto y contextos teatrales.* Galerna.

De Marinis, M. (2005). *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II.*

Galerna.

De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología.* Galerna.

Dubatti, J. (2002). El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). En *Micropoeticas I.* Centro Cultural de la Cooperación.

Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Planeta.

Eco, U. (1987). *Lector in Fabula.* Lumen.

Fo, D. (1998). *Manual mínimo del Actor*. Hiru Hondabarria.

Foucault, M. (1985). Los cuerpos dóciles. En *Vigilar y castigar.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Gené, H. (2017). *La dramaturgia del clown.* Paso de Gato.

Gené, H. (2016). *El arte de ser Payaso.* Paso de Gato.

Goffman, I. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Amorrortu.

Infantino, J. (2011). *Cultura, Jóvenes y Política en disputa. Prácticas Circenses en la ciudad de Buenos Aires*. (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Ingarden, R. (2005). *Estética de la recepción.* México: Universidad Iberoamericana. Lecoq, J. (2009). *El cuerpo poético.* Alba.

Mauro, K. (2014b). El <<Yo Actor>>: *Identidad, relato y estereotipos*. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2), 102-124.

Mauro, K. (2013). La Actuación Popular en el Teatro Occidental. *Pitágoras 500*, *Revista de Estudos Teatrais*, 5, 16-31.

Mauro, K. (2011a). *Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de Análisis de la Actuación a partir del caso porteño.* (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Mauro, K. (2011b). Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>. En Larios Ruiz, S. *Escenarios post-catástrofe. Primer Premio de Ensayo Teatral*. Artezblai.

Mauro, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IX, 1-14. Disponible en: http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9).

Mauro, K. (2009). El actor y su oficio. Sobre las escuelas de actuación. *Funámbulos*, 12 (29).

Mauro, K. (2006). El actor como autor. *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2(3), 81-87.

Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *Polhis*, 4(7), 8-15.

Moreira, C. (2015a). *Técnicas del clown, una propuesta emancipadora*.

INT.

Moreira, C. (2015b). *La Commedia dell'Arte. Un teatro de artesanos.* INT.

Moreira, C. (2008). *Las múltiples caras del Actor.* INT.

Moreira, C. (2006). La voz del clown un cóctel de Letras. En O. Pellettieri (Ed.), *Huellas Escénicas.* Galerna.

Moreira, C. (2004a). ¿Qué estás haciendo en París? El cuerpo y el *clown*. *Cuadernos del Picadero,* 3, 20-29.

Moreira, C. (2004b). El rol de la mujer en la commedia dell'arte. En O. Pellettieri (Ed.), *Reflexiones sobre el Teatro.* Galerna.

Moreira, C. (2002). La gracia del Clown. En O. Pellettieri (Ed.), *Escena y realidad*, Galerna.

Pellettieri, O. (Dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (Vol. IV.). Galerna.

Pellettieri, O. (2001a). En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. En *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al <<actor nacional>> argentino*. Galerna.

Pellettieri, O. (2001b). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* (Vol. V.). Galerna.

Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida.* Galerna.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado.* Manantial.

Schechner, R. (2000). *Performance.* UBA.

Seibel, B. (2010). *Historia del teatro argentino II: 1930-1956: crisis y cambios.* Corregidor.

Seibel, B. (1993). *Historia del Circo*. Ediciones del Sol.

Yin, R. (1993). *Applications of case study research.* Sage.