

EL PAYASO Y LA RISA, UN CAMINO DE APRENDIZAJES SENSIBLES: EL USO DEL PAYASO

THE CLOWN AND LAUGHTER, A PATH OF SENSITIVE LEARNING: THE USE OF THE CLOWN

Belén Buendía Gutiérrez
*Doctoranda en Estudios Teatrales,
Universidad Complutense de Madrid*

Fecha de Recepción:

24 de abril de 2023

Fecha de Aprobación:

18 de agosto de 2023

ISSN: 2954-5781 (En línea)

DOI: <https://orcid.org/0000-0002-9518-9787>

Citar artículo como:

Buendía Gutiérrez, B. . (2023). El payaso y la risa, un camino de aprendizajes sensibles: El uso del payaso. *Discimus. Revista Digital De Educación*, 2(1), 69-87. <https://doi.org/10.61447/20220601/UMPv21006>

Resumen

El presente artículo trata sobre el uso del payaso y la comicidad como herramientas para aprender de forma sensible. Se menciona que el payaso no es solo un personaje, sino una forma de vida que permite a los artistas desnudarse y exponer sus debilidades y defectos de forma íntima y reveladora. El objetivo de esto no es solo la exhibición, sino crear una relación de intercambio en la que la risa actúa como catalizador. Luego se aborda las diferencias entre la risa y la comicidad, y como el payaso utiliza ambas herramientas para conectar con el público y establecer un diálogo de doble vía en el que la risa es el vínculo que construye la conexión. A partir de entonces se analiza la metodología utilizada por LUME Teatro de grupo teatral del Brasil, para la enseñanza de las técnicas asociadas al payaso y a la comicidad física.

Para concluir se discutirá sobre la importancia de estas técnicas no sólo en la enseñanza de prácticas cómicas sino que fundamentalmente ayudan a que

exista una conexión más fuerte entre el estudiante y su propio proceso de aprendizaje, entendiendo el valor del error desde un espacio de alegría que es capaz de generar nuevas experiencias que provoquen enseñanzas.

Palabras clave

Payaso, teatro, aprendizaje, encuentro y relación.

Abstract

This article is about the use of clowning and comedy as tools for learning in a sensitive way. It mentions that the clown is not just a character, but a way of life that allows artists to undress and expose their weaknesses and flaws in an intimate and revealing way. The aim of this is not just for show, but to create a relationship of exchange in which laughter acts as a catalyst.

It then addresses the differences between laughter and comedy, and how the clown uses both tools to connect with the audience and establish a two-way dialogue in which laughter is the link that builds the connection. The methodology used by LUME Teatro, a Brazilian theatrical group, for teaching the techniques associated with clowning and physical comedy is then analyzed.

In conclusion, the importance of these techniques will be discussed, not only in the teaching of comical practices, but fundamentally they help to create a

stronger connection between the student and his own learning process, understanding the value of the error from a space of joy that is capable of generating new experiences that provoke teachings.

Keywords

Clown, theater, learning, encounter and relationship

EL PAYASO Y LA RISA, UN CAMINO DE APRENDIZAJES SENSIBLES: EL USO DEL PAYASO

Soñé que estaba con Naomi Silman en la sala verde de la CASA LUME, por algún motivo llega Ricardo Pucetti y en medio de la conversación refiriéndose al payaso me dice: Entonces decidí andar desnudo por la vida...pero con ropa (Diario personal, algún día de abril 2020).

Este sueño, producto causal de la investigación de campo y la convivencia con los actores de LUME Teatro, refleja un concepto fundamental del payaso. El payaso no es un personaje, es el descubrimiento de una forma de vida que subyace en el artista, es una revelación que permite descubrir y exponer las debilidades y defectos de la persona que está debajo de la máscara del payaso. Es un desnudarse en un sentido más personal, íntimo y revelador. El fin de esta exposición pública no es la mera exhibición sino crear una fuerte relación de intercambio en la que la risa sea el catalizador que suaviza todas las durezas de los juzgamientos de la vida.

Ricardo Pucetti, describe esto como el estado de clown:

El estado de payaso sería desnudar tus propios estereotipos en la forma en que el actor actúa y reacciona a las cosas que le suceden, buscando una vulnerabilidad que revele a la persona del actor libre de sus armaduras. Es el redescubrimiento del placer de hacer cosas, el placer de jugar, el placer de permitirse, el placer de simplemente ser. Es un estado de afecto, en el sentido de "ser afectado", tocado, vulnerable al momento y a diferentes situaciones. Es permitirte, como actor y payaso, sorprenderse, no tener nada premeditado, incluso si estás trabajando con una partitura ya codificada. Es por eso que, cuando el payaso está actuando y pasa un avión, por ejemplo, no puede permanecer ajeno al avión, debe tener la capacidad de llevar el avión a la habitación donde está representando. El estado del payaso es llevar al extremo la importancia de la relación, la relación con uno mismo, saber escuchar y la relación con el "exterior", el elemento

externo, el compañero, los objetos de la escena, las personas de la audiencia¹ (Pucetti, 2012, 71).

El payaso y el *clown*² son por excelencia los representantes de la comicidad dentro del universo de las artes escénicas. A través de ellos el público se conecta con sus memorias más íntimas y colectivas, usando la risa y el sentido cómico que aflora del cuerpo de estos artistas. Al hablar de cuerpo, se debe recalcar que la voz e inclusive los diálogos que se comentan forman parte del cuerpo; porque no existe nada ajeno a lo corporal ya que hasta los pensamientos se encuentran en el espacio físico de las redes neuronales del cerebro.

La risa y la comicidad

La risa y la comicidad son dos cosas diferentes, pero íntimamente relacionadas. La risa es una función orgánica del cuerpo, en la que intervienen tanto músculos internos y externos, especialmente de la cara y del diafragma; así como la modificación de la respiración junto con la emisión de sonidos involuntarios; el hecho de reír, independientemente del motivo, produce efectos beneficiosos para la salud³ pues fomenta la producción de endorfinas que son las llamadas “hormonas de la felicidad”. Estas hormonas son consideradas como opioides endógenos

¹ En el original: O estado de clown seria o despirse de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de "ser afetado", tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, enquanto ator e clown, surpreender-se a si próprio, não ter nada premeditado, mesmo se estiver trabalhando com uma partitura já codificada. Por isso é que, quando o clown está atuando e passa um avião, por exemplo, ele não consegue ficar alheio ao avião, ele tem que ter a capacidade de trazer o avião para dentro da sala onde está representando. O estado de clown é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o "fora", o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público.

² El payaso y el clown se diferencia especialmente en su origen, mientras el payaso viene de una fuente más popular y circense en donde tanto su maquillaje como su vestuario se han definido como extravagantes y exagerados, en él es indispensable el uso de la nariz roja. El clown se le ha atribuido su origen en el teatro, y de ahí se ha llevado al cine o la televisión, su carácter mucho menos exagerado se denota en su vestuario que puede ser mucho más minimalista, sin llegar a ser cotidiano y el uso de la nariz roja es opcional. En este texto utilizaremos indistintamente las palabras payaso o clown pues las técnicas señaladas sirven para el trabajo de ambos estilos.

³ Con excepción de ciertas patologías como el síndrome del ángel o en la epilepsia gelástica, consideras como enfermedades raras

debido a que su composición química es similar a la morfina, y cuyo efecto principal es la sensación de placer, por medio del bienestar y la calma tanto física como mental, la satisfacción y el mejoramiento del sistema inmune (Cervino, 2017, 87).

“Cuando el payaso se encuentra frente a un público, presionado por la necesidad de establecer un diálogo bidireccional, en el que la risa es la herramienta que construirá la conexión”⁴ (Pucetti, 2017, 27). Si la risa es la herramienta por la cual el payaso construye la relación con el público y entendemos al teatro como un lugar de encuentros *alegres* en el sentido Espinosiano, es decir aquel encuentro que en donde todas sus partes aumentan su potencial de ser, entonces la forma más evidente de esta alegría es la risa.

La risa acompaña al ser humano desde las primeras etapas de la vida, y se sabe que es una habilidad o una cualidad que se va perdiendo poco a poco con nuestro desarrollo humano: un niño de 6 años ríe entre unas 300 a 400 veces al día, un adulto lo hace sólo entre 15 y 100 veces y los adultos mayores sonrían menos de 80 veces diarias; las personas más risueñas alcanzan 100 risas al día y las menos alegres apenas llegan a 15... Parece que con los años se va perdiendo la alegría y las personas se vuelven más serias, quizás en parte porque la sociedad así lo exige (Cervino, 2017, 80-81).

A través de la risa, los payasos, los clowns y los cómicos en general, regresan al público a ese estado de alegría propio de la infancia, en donde se rompen con las convenciones sociales del *deber ser* para dejarse llevar por el placer del presente. Sea este presente ridículo, ilógico, absurdo o artificioso, pues se relativiza aquello que en otro momento se toma como serio e importante para permitirse jugar.

La risa es un efecto deseado y buscado de la comicidad, la comicidad al contrario de la risa no es universal o general, sino que está enmarcado en tanto en dinámicas sociales y culturales, así como también en procesos personales. Según la perspectiva de Bergson:

⁴ Quando o palhaço está frente a um público, pressionado pela necessidade de estabelecer um diálogo de mão dupla, onde o riso é a ferramenta que vai construir a conexão.

La risa castiga las costumbres y tiene una significación social. No es un acto en soledad pues es en el contacto con otras inteligencias que se manifiesta como una complicidad entre sujetos reales o imaginarios. Lo cómico se dirige a la razón y la insensibilidad lo acompaña (Vincent, 2015, 135).

La risa es un acto social en el que se promueve el encuentro vivo con el resto, donde las posibilidades de comunicación se abren. Para ser capaz de reírse es necesario saber relativizar la importancia de sí mismo y de los problemas. Reír en grupo ayuda a percibir el sentido de pertenencia y cohesión social, se promueve la complicidad en la que se disuelve el individualismo hacia un sentido más amplio y colectivo.

Si una persona ve reír a otra esto normalmente provocará la risa intensificada de ambas. Esto se debe a que la risa es contagiosa pues está activa la función de la empatía, que es la capacidad de sentir aquello que otra persona siente, la misma que es regulada a través de las neuronas espejo.

Así como los cómicos desde tiempos inmemorables han estudiado los mecanismos que producen el hecho cómico y generan la risa. Los científicos en los últimos años han investigado sobre la neurobiología de los procesos de empatía, entre ellos la risa. Fue así como en el año 1992 se descubrieron las funciones de las llamadas neuronas espejo. A las cuales se las denominó con este nombre debido a que son “células nerviosas se activan cuando se realiza una actividad y también cuando se observa la misma actividad” (Cervino, 2017, 78).

A través de experimentos se ha encontrado que las neuronas espejo son las responsables de varios procesos relacionados intrínsecamente con la vida social humana como son la imitación, el aprendizaje y como se dijo anteriormente, la empatía. Ellas ayudan a entender las emociones y sentimientos que otra persona pueda estar atravesando sin necesidad de la comunicación verbal, a través de sus gestos y su comportamiento corporal. “No solo podrían ayudarnos a interiorizar y repetir una acción que acabamos de ver, sino que gracias a ellas podríamos entenderlas y darles sentido, entender por qué los demás actúan de cierta manera y si necesitan nuestra ayuda” (Cervino, 2017, 80).

Las neuronas espejo son imprescindibles para vivenciar la experiencia teatral, porque sin ellas el público simplemente no podría entender lo que está pasando en la escena y mucho menos empatizar con las historias y juegos que están siendo co-creados entre los actores, el espacio escénico y ellos mismo. En el caso de la comicidad el papel de las neuronas espejo es encargarse de que se produzca en el contagio de la risa, así como también entender el sentido cómico del cuerpo y ayudar a crear las conexiones afectivas y memorias colectivas sobre las que se basa el humor. Ese es el sentido cómico de la empatía cuando el público reconoce que ha sentido o pasado por la misma situación que el artista escénico presenta o relata en su acto, entonces puede relativizarla y reírse de aquella situación.

En busca del payaso

El clown es una poderosa herramienta de trabajo teatral que ha sido investigada y desarrollada por LUME Teatro gracias a la curiosidad de Ricardo Puccetti, quién se vio fascinado por el mundo del payaso de circo y del clown desde su infancia, y llevo esta inquietud cuando ingresó al grupo en el año 1988. A partir de entonces, el director de LUME Teatro junto con el resto del elenco, se embarcaron en el proceso de buscar diferentes caminos para entender las posibilidades de esta técnica. Las investigaciones no han parado, y Puccetti sigue siendo uno de los actores/investigadores del grupo que más se ha centrado en esta técnica, la misma que ha sido impartida por él en diferentes talleres, cursos y la orientación a varios grupos y artistas interesados en el tema, además de la dirección de innumerables obras (Puccetti, 2017, 10-16).

Dentro de las *Jornadas de Atuação e Presença*⁵ realizadas durante el mes de febrero, durante los últimos 18 años, uno de los cursos más procurados por los participantes es *O palhaço e o sentido cômico do corpo*⁶ dictado por el mismo Ricardo Puccetti.

La base para la creación pedagógica de la técnica del clown se dio a través de los *Retiros de estudio de clown* creados por Burnier en el año de 1989. Estos retiros se fundamentaron en un ejercicio

⁵ Jornadas de actuación y presencia

⁶ El payaso y el sentido cómico del cuerpo

muy básico desarrollado por Phillipe Gaulier, al que Burnier llamó “la arena”, en el que se pide a un payaso entrar en el escenario o en la arena del circo y hacer reír al público. Como si él fuese a buscar un empleo para el dueño del circo y de alguna manera tiene que probar su calidad como payaso encontrando la manera de cautivar al público para provocar su risa. Quién dirige el ejercicio actúa como el dueño del circo o Monsieur Loyal, en una posición de poder frente al novato que aspira en convertirse en clown. Una situación de exposición y fragilidad que se asemeja a las antiguas tradiciones de iniciación en el circo (Puccetti, 2017, p. 18-20).

Burnier toma este ejercicio y lo lleva a un lugar extremo, pidiendo a su elenco – en ese momento formado por los actores Carlos Simioni y Ricardo Puccetti – y otros artistas invitados a entrar en aislamiento voluntario, en una antigua casa de hacienda, durante un periodo de 10 días trabajando ininterrumpidamente en su clown, en el que cualquier momento un participante podía ser expuesto a la condición de clown y público. Además de este ejercicio específico de clown, también se trabajó otras técnicas desarrolladas por LUME Teatro hasta ese momento como son: el entrenamiento energético y la danza personal (Puccetti, 2017, p. 17-18).

Esta regla básica del ejercicio crea innumerables obstáculos y pone al payaso en diversas situaciones de incomodidad. Al sumergirse en los problemas y buscar soluciones, el aprendiz experimenta una situación de gran exposición y es llevado a ponerse en contacto con su propio ridículo. Poco a poco, los aprendices se dan cuenta de una serie de corporeidades, lógica de pensamiento y uso del cuerpo, y aparece un esquema de la figura del payaso.⁷ (Puccetti, 2017, p. 18).

Esta primera experiencia dio tan buenos resultados que luego de ella, llegaron vinieron nuevos retiros que en un principio fueron dirigidos por el propio Burnier, pero luego este le pasó la orientación pedagógica a Ricardo Puccetti. Este fue el inicio de la labor de enseñanza en este campo de este actor/investigador, quién se mantenido en un trabajo continuo de

⁷ En el original: Essa regra básica do exercício cria inúmeros obstáculos e coloca o palhaço em diversas situações de desconforto. Afundando-se em problemas e buscando soluções, o aprendiz vivencia uma situação de grande exposição e é conduzido a entrar em contato com seu próprio ridículo. Pouco a pouco os aprendizes tomam consciência de uma série de corporeidades, lógicas de pensar e utilizar o corpo, e um esboço da figura do palhaço surge

perfeccionamiento e investigación, que le han permitido dirigir cursos, talleres, algunos retiros, la orientación de varios grupos de teatro y la dirección de piezas teatrales (Ricardo Puccetti, comunicación personal, 7 de mayo 2019).

El clown y el sentido cómico del cuerpo

Antes de ser una cosa u otra, una cosa debe ser. Antes de estar completo, un arte debe existir⁸

(Decroux, 1962, tomado de Lebhart, 2008, 189)

Antes de buscar un repertorio, compartir gags o saber técnicas, lo primero es descubrir a quién es ese payaso, entender su pensamiento y su lógica, su corporalidad y su ritmo-tempo, una vez exista ese payaso entonces se puede comenzar a crear y a jugar con él.

El curso de clown, impartido durante los cursos de febrero en LUME Teatro, ha sido diseñado como un taller de iniciación para aquellas personas que desean entrar en el universo del clown o perteneciendo a otras ramas de las artes escénicas quieren entender mejor los mecanismos que hacen parte del hecho cómico.

Cada payaso es diferente y la labor del instructor es ayudar a esa persona a descubrir su propio payaso para eso se debe trabajar el cuerpo y la lógica de cada payaso, su forma de actuar y de reaccionar frente al público, su tempo-ritmo, la creación de su vestuario y su maquillaje.

⁸ En el original: Before being one thing or another, a thing must be. Before being complete, an art must exist.

Fue la importancia de la lógica, de que nada puede pasar gratis, todo debe obedecer a un sentido. Y lo que da sentido a las acciones y reacciones de un payaso, a su comportamiento físico, es el rigor con el que sigue su lógica personal. Conocer profundamente esta lógica personal abre amplias posibilidades de creación, permitiendo encontrar soluciones que tengan una relación íntima con el payaso⁹ (Pucetti, 2017, 73).

Cada participante llega cargado de sus prejuicios y estereotipos sobre lo que es o no cómico, sobre lo que deben hacer para “causar gracia” y lo que se permiten o no hacer en público. Lo primero que se debe hacer es ir quebrando todos estos preconceptos para dar paso a esa nueva lógica, que es lógica del payaso. La lógica del payaso difiere de la cotidiana porque es individual a cada payaso, y está en el universo del juego y el placer. Una lógica que se aleja de la practicidad y de la utilidad en la que está inmerso el mundo de la sociedad adulta.

Hay muchas definiciones de lo que es un payaso, para mí una imagen de payaso que me deja claro que es el payaso, es como si el payaso fuese una olla caliente llena palomitas de maíz que en cualquier momento van a reventar, y cada uno de esos maíces son los impulsos. El payaso es como si tuviera dentro de él una olla de palomitas está lleno de los impulsos que él tiene y que pueden ir para cualquier lado. Entonces él tiene que aprender a que su cuerpo y su mente sigan el impulso, y que sus ideas vengan de ese estar presente en el cuerpo... Aprender a jugar con ese cuerpo, ese juego que en la infancia lo tienen tan fácil y que lo vamos perdiendo con la educación, o deseducación, vamos perdiendo esa capacidad de ser un cuerpo placentero que juega” (Ricardo Pucetti, comentario personal, 19 de mayo 2019).

Volver a esa lógica infantil del cuerpo placentero que juega, no significa actuar *como si fuese una niña o niño*. Sino reconectar con las sensaciones de sorpresa y descubrimiento que existen

⁹ En el original: foi a importância da lógica, de que nada pode acontecer gratuitamente, tudo deve obedecer a um sentido. E o que dá sentido às ações e reações de um clown, ao seu comportamento físico, é o rigor com que ele segue a sua lógica pessoal. Conhecer profundamente esta lógica pessoal abre amplas possibilidades de criação, permitindo o encontro de soluções que têm íntima relação com o clown.

en la infancia cuando el mundo es vasto e inexplorado, entonces cada objeto y situación nos pone en la tarea de encontrar todas las posibles formas de afrontarla porque no existe una forma preconcebida a la cual recurrir y no debemos regirnos por un tiempo o meta que alcanzar. Es vivir un presente a plenitud como si eso fuera lo único que existe, sin futuro, ni pasado: disfrutar, saborear cada momento sea este de tristeza o alegría. Olvidarse de las convenciones y normas sociales que requieren que las personas seamos ecuanímenes y equilibradas para poder jugar con los extremos de las reacciones y sentimientos. Así, si se quiere llorar, disfrutar de ese llanto, gritar, dar golpes al piso o lo que sea que se sienta en el momento, lo mismo si se quiere reír o enojarse. Lo importante no es cumplir con una forma o exagerar sino abrirse a la posibilidad de sentirse para poder actuar en relación con ello, de una manera libre y exploratoria.

Al comienzo del curso, el trabajo de acondicionamiento físico es muy intenso para que cada participante pueda entrar en contacto su propio cuerpo y así lograr entender como este se acciona y reacciona, ya sea en el espacio sea este la sala o la calle, o en el tiempo, este cuerpo es lento y pesado, rápido y leve o cualquier combinación entre las anteriores. A través de ejercicios, que provienen del entrenamiento de LUME Teatro, pero enfocados y adaptados al trabajo de payaso.

Un cuerpo que es un conjunto de impulsos vivos y pulsantes, listo para transformarse en acción en el espacio y el tiempo. Impulsos que se materializan según tres parámetros: la lógica del payaso, entendida como su forma de "pensar" (actuar y reaccionar con el cuerpo); El diálogo con cada individuo del público y el juego establecido entre payaso y audiencia. "Juego" son las pequeñas ideas, micro-situaciones y relaciones creadas entre el payaso y la audiencia por la interacción de su repertorio con las reacciones de la audiencia. Estas pequeñas relaciones permiten al payaso "traer" a la audiencia a su universo, guiándolo a través de su actuación. Esta conexión íntima con la corporeidad

individual hace que cada payaso sea único, demasiado amplio para fijarlo en un tipo o en una sola forma de comportamiento¹⁰ (Puccetti, 2017, 23).

El payaso no tiene psicologismos, su lógica es física: piensa y siente con su cuerpo. El payaso tiene sus reacciones afectivas y emocionales, todas encarnadas en partes precisas de su cuerpo, es decir, su afecto y su pensamiento se desbordan por el cuerpo. Él "baila" mientras actúa¹¹ (Puccetti, 2017, 24).

El payaso debe tener esa capacidad de abandonarse a los impulsos y lanzarse a intentar aquello que está siendo propuesto porque puede que en sus intentos las cosas no resulten, pero del intento y del error se crea un aprendizaje. Además, es importante decir que los payasos juegan con sus errores todo el tiempo, a través de la sensación del placer del juego, del ridículo y de la incomodidad es que se produce la comicidad del payaso.

Otro aspecto importante que también debe trabajarse es la relación del payaso del público, esa constante exposición en la que se quiebra cualquier intento de intimidad en la que el contacto directo con el público es la premisa. Se "rompe la cuarta pared", aquella que en el teatro entiende como la división imaginaria entre el mundo escénico y la audiencia, de esta manera se entra en un contacto directo con cada mirada, sonrisa, risa aprobatoria, movimiento de cabeza desaprobador y las mismas palabras entran directamente al campo de afectación del payaso. Nada puede pasar desapercibido por el payaso, quién debe interactuar a través del juego usando

10

En el original: Um corpo que é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Impulsos que se concretizam obedecendo três parâmetros: a lógica do palhaço, entendida como sua maneira de "pensar" (o agir e reagir com o corpo); o diálogo com cada indivíduo do público e o jogo estabelecido entre palhaço e público. "Jogo" sendo as pequenas ideias, microsituações e relações criadas entre palhaço e público pela interação de seu repertório com as reações do público. Essas pequenas relações permitem que o palhaço "traga" o público para o seu universo, conduzindo-o através de sua atuação. Essa conexão tão íntima com a corporeidade individual faz com que cada palhaço seja único, amplo demais para ser fixado em um tipo ou em apenas uma única maneira de se comportar

¹¹ En el original: O palhaço não tem psicologismos, sua lógica é física: ele pensa e sente com o corpo. O palhaço tem suas reações afetivas e emotivas, todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade e seu pensamento transbordam pelo corpo. Ele "dança" enquanto atua.

su propia lógica, además de su repertorio de acciones, gags e ideas haciendo que la risa no sea una finalidad, pero si una consecuencia de aquel encuentro (Diz Reboredo, 2011, p. 161)

Quando yo trabajo en el curso es como si mi payaso estuviera trabajando, porque yo estoy en estado de payaso. Estoy haciendo con ellos o mirando desde afuera, pero mi mirar es mi mirar de payaso que esta viendo lo que está pasando con esa persona, al mismo tiempo que intenta ver lo que paso antes para ayudarla a caminar” (Ricardo Puccetti, comentario personal, 19 de mayo 2019).

El instructor convive también en el estado de clown para promover una relación horizontal e intensa, donde el ambiente se carga con esa energía de juego y disponibilidad en la que todos los participantes deben estar preparados para entrar en el juego. No existen recetas listas, ni preconceptos sobre lo que se debe llegar a ser, cada payaso debe encontrar su propia lógica y el instructor los ayuda también desde ese estado alterado a partir del cual co-crean el universo de la lógica del payaso.

Durante el curso no se puede permitir en ningún momento que se baje este estado de concentración y atención porque de ser así se pierde todo lo que ya ha sido construido y se vuelve más difícil retomar. Esto significa estar presente en todos los sentidos, lo que no significa tensar los músculos innecesariamente por el contrario se debe mantener un estado de relajación y atención activa, aunque esto parezca paradójico en la teoría es mucho más sencillo de realizar en la práctica.

Inocencia, eso sí, que planea siempre como una conquista, como un horizonte hacia el que dirigirse; a través del juego puede recuperarse la inocencia, pero ésta no viene dada. Más allá de los prejuicios y las normas, el fracaso de un clown opone resistencia al valor de la jerarquía, porque nos reduce a todos a lo mismo: a simples mortales (Diz Reboredo, 2011, p.167).

La incomodidad es el lugar donde el payaso se debe sentir cómodo, el no saber que hacer o cómo actuar promueve el descubrimiento a través del juego. El juego que se ubica en el lugar de lo físico: el cuerpo, el espacio y la interacción con el público. El juego es el lugar del placer de ese permearse a ver la situación y analizar desde una lógica diferente, más emotiva y lúdica, en donde

en vez de buscar una respuesta rápida, fácil y práctica puede darse el tiempo de explorar y divertirse en las sensaciones que el juego provoca. “A ação brota dessa abertura, dessa disponibilidade. Um fluxo contínuo de se deixar afetar, que faz o corpo e o pensamento dançarem a ação, sempre em conexão com o momento presente e o diálogo cheio de cumplicidade com aqueles que observam o palhaço e ao mesmo atuam junto, o público” (Puccetti, 2017, p. 29)

Debe existir una relación afectiva con todo aquello que convive alrededor este payaso, ya sea su propio cuerpo, su maquillaje o su vestuario. Todo debe revelar la persona que subyace atrás de este personaje, aquellas características que en el cotidiano las personas intentan disolverlas para pasar desapercibidas, por ser consideradas como defectos, en el caso del clown se deben enfatizar. Por ejemplo, si una persona es muy alta y delgada su vestuario puede ser muy grande para enfatizar su tamaño o por el contrario demasiado corto y apretado lo que hará denotar aún más su altura y delgadez. El clown reivindica los rasgos personales únicos de cada artista, para que al evidenciarlos las personas puedan poder reírse de ellos, sin tapujos, ni vergüenza.

Para mí no es posible pensar en el cómico sin un "cuerpo que juega"; el juego con el público; las ideas y contextos contenidos en cada tipo de humor; procedimientos técnicos; los "porqués" de cada acción realizada (la lógica del payaso) y la necesidad íntima que mueve a cada payaso a hacer (o decir) lo que hace o dice. En la tradición del arte del payaso encontramos una estructura de la risa, a la que llamo "el esqueleto de la risa", los principios técnicos fundamentales que rigen lo cómico independientemente de su forma: circo, teatro o payaso callejero, actor de farsa, narrador de cuentos. chistes, bufones, etc. Lo que diferencia a uno del otro es el estilo, el lenguaje estético, los espacios utilizados, la distancia que lo vincula con la tradición y los contextos trabajados¹² (Puccetti, 2017, 21).

12

En el original: Para mim não é possível pensar o cômico sem um “corpo que brinca”; o jogo com o público; as ideias e contextos contidos em cada tipo de humor; os procedimentos técnicos; os “porquês” de cada ação realizada (a lógica do palhaço) e a necessidade íntima que move cada palhaço a fazer (ou dizer) o que faz ou diz. Na tradição da arte do palhaço encontramos uma estrutura do riso, que chamo

De la vía negativa a aprendizaje significativo

En muchas escuelas de payaso, especialmente en la École de Jacques Lecoq su fundador utilizó una pedagogía que a la que llamaba “la vía negativa”, la misma que ha ganado mucha fama entre artistas dedicados al arte del payaso y el teatro gestual. Debido a esto los alumnos y alumnas de esta escuela se dedicaron a diseminar este tipo de pedagogía en sus cursos y escuelas alrededor del mundo. Este fue el caso de Philippe Gaulier, quién fue alumno de Jacques Lecoq y maestro de Luis O. Burnier y Ricardo Puccetti miembros de LUME Teatro.

La premisa de la vía negativa ... como aprender a través del proceso de negociación de prueba y error ... Esto es, al no decirles a los estudiantes cómo hacer las cosas de la manera "correcta" (y todas las connotaciones que van con las nociones de correcto, acertado y positivo) ... creo que señalar lo que no funciona alienta a proponer ideas nuevas u otras y, por lo tanto, alienta la exploración perpetua por parte del estudiante¹³ (Pascetta, 2015, 156).

De esta manera, al crear un estado de equivocación continuo el estudiante va a enfocarse en perseguir en cada momento nuevas respuestas para lograr complacer las exigencias casi imposibles que el maestro provoca. A decir de Puccetti, y tomando la experiencia de muchos otros estudiantes, esta pedagogía llega a ser tan frustrante para muchos alumnas y alumnos que no logran entender el objetivo de esta exigencia y pierden su potencial creativo, dando paso a una sensación de inseguridad y tristeza que no promueve el aprendizaje.

de “esqueleto do riso”, os princípios técnicos fundamentais que regem o cômico independentemente de sua forma: palhaço de circo, de teatro ou de rua, ator de farsas, contador de piadas, bufão, etc. O que diferencia um do outro é o estilo, a linguagem estética, os espaços utilizados, a distância que o liga à tradição e os contextos trabalhados.

¹³ En el original: The premise of via negativa...—as in learning through the trial and error process of negotiation...That is, by not telling students how to do things the “right” way (and all the connotations that go with notions of right, correct, positive)...believed that pointing out what is not working encourages a proposing of new or other ideas and thus encourages perpetual exploration on the part of the student.

El aprendizaje significativo subyace a la construcción del conocimiento humano y lo hace integrando positivamente pensamientos, sentimientos y acciones, lo que conduce al engrandecimiento personal (Novak en Moreira, 1997, p. 14)

Durante los cursos impartidos por Puccetti, él intenta no dar respuestas absolutas o dicotómicas sobre aciertos o errores, por el contrario, intenta enfocarse en aquello que es positivo, que no siempre será acertado, para crear un ambiente que promueva la capacidad del participante de proponer de manera creativa. Esto no significa que existe un miedo por señalar los errores, sino que se intenta enfatizar sobre aquellas situaciones que generen un ambiente de trabajo óptimo haciendo que la experiencia didáctica sea positiva y, por ende, memorable. Esta promueve el aprendizaje significativo en donde las acciones y los sentimientos se ponen en juego, construyendo juntos nuevos conocimientos que podrán ser elaborados, cuestionados y utilizados por el participante en cualquier momento dentro y fuera de la sala.

Esta elaboración pedagógica enfocada en la generación de experiencias positivas es parte de una ética de enseñanza practicada por todos los integrantes del elenco de LUME Teatro, lo cuál es verificable a través de sus talleres o de los testimonios de los participantes. El trabajo del clown en este sentido es primordial, pues no sólo se encierra en el taller impartido por Ricardo Puccetti sino que esta disposición sobre la comicidad y el placer del juego se permea en todos los talleres. Todo el elenco de LUME Teatro ha trabajado su payaso, y todos ellos de una manera u otra usan la comicidad durante sus talleres y cursos para fomentar el potencial creativo creando un ambiente distendido, alegre y positivo propicio para el aprendizaje. Si la maestra o maestro puede reírse de sí mismo, las alumnas y alumnos amplían su capacidad de experimentación, pues se da a entender que los errores que se lleguen a cometer no serán juzgados, sino que serán relativizados como parte del aprendizaje.

REFERENCIAS

Cervino, C. (2017) La Risa: un Espejo de nuestro Cerebro. Revista de la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades, 75.

Diz-Reboredo, C. (2011). Los caminos del clown: resistencia en movimiento. Juego, carnaval y frontera. Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, 11(2),157-171. [fecha de Consulta 4 de Julio de 2020]. ISSN: 1578-8946. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=537/53719732010>.

Moreira, M. A. (1997). Aprendizaje significativo: un concepto subyacente. Actas del encuentro internacional sobre el aprendizaje significativo, 19, 44.

Leabhart, Thomas (2008). The Decroux sourcebook. London: Routledge.

Pascetta, N. (2015). Embodying English Language: Jacques Lecoq and the Neutral Mask. Disertación para obtención PhD. York University, Toronto, Canada. Recurso online

Puccetti, R. (2012). O riso em três tempos. ILINX-Revista do LUME, 1(1).

Puccetti, R. (2017). A travessia do palhaço: a busca de uma pedagogia. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. recurso online (129 p.).

Tunstall, D. (2017) Lecoq and Shakespeare In: The Routledge Companion to Jacques Lecoq. Routledge, Abingdon. ISBN 9781138818422

Vincent, N. (2015). El cuerpo que ríe: dinámicas de la comicidad teatral. Acta Poética, 24(1).