

# Verdades rojas y mentiras redondas: lo autorreferencial en la búsqueda payasa

MARTINELLI, Elina / Universidad Nacional de Córdoba *covinculado al Instituto de Artes del Espectáculo/ UBA* - [elinamartinelli@gmail.com](mailto:elinamartinelli@gmail.com)

---

*Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: clown – autoficción – autorreferencialidad – dramaturgia payasa en Córdoba*

## > **Resumen**

En esta primera aproximación a nuestro tema de investigación que se enmarca en el proyecto *Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI*<sup>1</sup>, vamos a comparar y relacionar los puntos de contacto entre algunos elementos característicos de la autoficción y las técnicas del clown. El descubrimiento del propio clown es un trabajo que exalta la singularidad de cada intérprete, cuyos elementos autorreferenciales son la materia necesaria para la producción, sin embargo, esta técnica arcaica no ha sido abordada hasta el momento bajo el concepto de autoficción. Es desde allí que a lo largo de esta investigación nos interrogaremos sobre los puntos en contacto y las tensiones existentes entre ficción y realidad. En esta instancia nos focalizaremos en algunos de los elementos mencionados por los especialistas Sergio Blanco (2016) y Mauricio Tossi (2015), y de qué modos se traducen a la práctica del clown, por ejemplo: la promoción del yo como espacio de contacto con el otro, la aceptación de la vulnerabilidad y la fragilidad propia, la exposición personal para hacerse querer lejos de la exaltación del amor propio. Para ello, tomaremos como antecedentes las prácticas propias en relación al clown, tanto actorales como pedagógicas, para proyectar espacios de experimentación junto al colectivo de payasas *Las Napias*, para dar cuenta del modo en que se vincula la construcción de la payasería con las prácticas autorreferenciales.

## > **Presentación**

A continuación, nos proponemos desarrollar los elementos autorreferenciales necesarios para la construcción payasa y cuáles son los puntos de contacto entre las técnicas de clown y la noción de

---

<sup>1</sup> Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI (SECyT, CIFYH, UNC, 2020-2021, *covinculado al IAE, UBA*; dirigido por Laura Fobbio y codirigido por Germán Brignone. Consultor Académico: Dr. Mario Alberto Palasi. Integrantes en formación: Lic. Jesica Castagnino, Lic. Mariano Cervantes, Lic. Elina Martinelli, Lic. María Lucía Munizaga, est. Florencia Stalldecker. Investigadora invitada en el marco de la co-vinculación con el IAE (UBA): Dra. Micaela van Muylem.

autoficción. Antes de abordar estos puntos de contacto consideramos necesario exponer las razones por las cuales surge nuestro interés. En el año 2020 estrenamos el unipersonal, *Sin embargo, yo no*, que fue parte del trabajo final de licenciatura de la carrera de Arte y Gestión Cultural de la Universidad Provincial de Córdoba (TFL: El unipersonal como herramienta escénica para poner en tensión los intereses de clase al interior del feminismo). Algunas de las conclusiones que aquí consideramos relevantes, se basan en la relación entre la investigación y la producción escénica, ya que, reivindicamos la figura del artista-investigador, entendiendo que las herramientas brindadas por la investigación, la autoobservación de los creadores y la búsqueda de una sistematización en nuestra práctica artística, constituyen herramientas de empoderamiento capaces de potenciar la experimentación artística.<sup>2</sup> En el espectáculo antes mencionado, abordamos biografías de diferentes mujeres y fue en el proceso de producción-investigación donde encontramos definiciones de la propuesta en términos de autoficción (Martinelli, 2020). A partir de allí y teniendo en cuenta la trayectoria personal dentro del universo clown, surge la interpelación sobre el carácter fuertemente autorreferencial en el que se basa esta técnica, aunque reconocemos ciertas especificidades en las que se diferencian. Sin embargo, no consideramos que exista una distancia significativa entre ambas, sobre todo si nos focalizamos en sus objetivos.

A continuación, sintetizamos algunos de los elementos más significativos sobre autoficción para pensar de qué modo se traducen en la construcción payasa. El especialista Sergio Blanco (2016) destaca el carácter individual de la escritura autoficcional en relación a emociones intensas vividas en primera persona, pero siempre para poder ir hacia los demás. También este es un elemento fundamental en la construcción de un clown. Siempre se parte desde el yo, se exponen las características propias de cada personalidad, incluso exagerándolas. Fundamentalmente, se muestran las conductas o actitudes que socialmente no nos atrevemos a compartir, por esto los niños se identifican tan fácilmente con un clown, porque son quienes hacen lo que todo niño quisiera hacer y les es prohibido por sus mayores (Jara, 2000). La exposición de la fragilidad y la vulnerabilidad que en la autoficción se expresa a través del relato documental, en el clown se traduce en términos de fracaso. Nos reímos del clown porque nos identificamos con su anti heroísmo, porque fracasa como cualquier mortal, pero no lo disimula, sino que convierte su experiencia en una posibilidad poética. Podríamos decir que los objetos escénicos que en la autoficción figuran como testimonio y documento, en el clown funcionarían como elementos de gran ficcionalización que nos recuerda con su sola presencia que aquello que vemos no es verdad. Sin embargo, esta estridencia aparente de la payasería también esconde un pacto ambiguo entre ficción y

---

<sup>2</sup> Para más información se puede consultar la mesa uno del V Congreso Internacional de Teatro CON/TEXTO tipea: "Procedimientos Políticos" en: <https://fb.watch/4-c80ZNR7/>

realidad. Quienes transitamos por los espacios de formación payasa reconocemos con claridad los momentos de sinceridad de un clown, porque adoptar una lógica a contramano de los mandatos sociales, no significa inventar un modo de estar, ni de reaccionar, sino encontrar esa respuesta ridícula y antisocial pero que debe surgir de la mayor sinceridad que se le pueda exigir a cada intérprete. Por eso es singular e irrepetible, porque si bien hay una lógica general payasa que exagera el absurdo, hay una exigencia de fidelidad propia, individual e intransferible. Jacques Lecoq (2007) relata una experiencia pedagógica en los años sesenta cuando solicitó al grupo de estudiantes que hicieran reír al resto, y cuyo descubrimiento se ha convertido en un pilar fundamental de la búsqueda del propio clown:

Uno tras uno, lo fueron intentando con payasadas, piruetas, juegos de palabras a cuál más fantasioso. ¡Todo inútil! El resultado fue catastrófico. Teníamos la garganta oprimida, una sensación de angustia en el pecho, todo aquello se estaba volviendo trágico. Cuando se dieron cuenta del fracaso, pararon la improvisación y se volvieron a sus sitios para sentarse, despechados, avergonzados, incómodos. Fue entonces, al verlos en aquel estado de abatimiento, cuando todo el mundo se echó a reír, no del personaje que pretendían presentarnos, sino de la persona misma, puesta así al desnudo. ¡Lo habíamos encontrado! El clown no existe por separado del actor que lo interpreta. (p: 210)

He aquí la paradoja. El más absurdo y estridente de los personajes solo logra ser querido y aceptado por su público cuando su fantasía deviene de la exposición de sus máximas verdades, aunque estas puedan ser cambiantes, y, de hecho, el carácter de inmediatez y el estado de máxima sensibilidad hacen referencia a la necesidad de responder en tiempo presente, sin repeticiones que, a pesar de los números circenses repetidos a veces durante décadas, un día pueden dejar de funcionar. En la técnica del clown, es a través de su cuerpo que la búsqueda de una realidad no preexistente, se convierte en fuente escénica para abordar la inmediatez. Según Tossi (2015) “esta singular forma de inmediatez escénico-actoral y política implicaría una de las posibles reglas de juego autoficcionales en el teatro” (p:103). Consideramos que este elemento de la inmediatez también se traduce en el estado lúdico que desarrolla la payasería. Un clown debe jugar de verdad, divertirse de verdad y adaptarse cuanto sea necesario para que el juego se cumpla. Se encuentra en estado de comunicación constante y presente, atento al vínculo con el público y la necesidad de cambiarlo todo en el momento para sostener un juego que trascienda el *cómo sí*. El clown exalta la subjetividad individual para tender un puente imaginario con los demás. Consideramos que las palabras de Sergio Blanco (2016) en relación a la reactivación de la autoficción en el siglo XXI, perfectamente podrían trasladarse a la reactivación de las técnicas del clown:

...como una forma de resistir a este individualismo totalizador que termina formateando comportamientos y conductas aberrantes, para volver así a relatos autoficcionales que aspiren a una palabra singular, libre, autónoma e independiente. Una palabra ajena de los mercados, los misiles y las modas. Una palabra que se busca y que busca. Una palabra que se abre a los

espacios interiores de retrospección y reflexión. Una palabra que duda. Que tiembla. Que se piensa. Oponiéndose entonces a toda forma de individualismo des-subjetivador, la autoficción es una de las posibilidades para que el yo vuelva a verse en las aguas inconstantes de la existencia y que de esta manera pueda comprender que el yo siempre es otro.

Otra característica del teatro autoficcional que dialoga con la payasería radica en la importancia del cuerpo vivo que se presenta como un documento histórico (Tossi, 2015) “...en tanto opera como un objeto de conocimiento y no como un referente extratextual o extraescénico” (p:93). Para el clown un gesto vale más que mil palabras (Jara, 2004). Su cuerpo en escena es testimonio de su propia lógica y su modo de vivir. Por eso se exalta el ridículo con trajes que suelen no responder a su talla, sobre todo con elementos que potencien el estado de vulnerabilidad y ridiculez. Jaques Lecoq (2004) comenta que en sus primeros cursos observaba algunos alumnos...

cuyas piernas eran tan delgadas que no se atrevían a enseñarlas, encontraban en el clown una posibilidad de exhibir su delgadez y de jugar con ella, para mayor placer de los espectadores. Por fin podían existir, con toda libertad, tal como eran y hacer reír. (p. 212)

### › **A modo de cierre**

Hasta aquí expusimos algunos postulados sobre la autoficción performática y el modo en que consideramos podrían traducirse a la práctica del clown. Nuestro propósito como artistas-clowns-investigadores radica en visibilizar esta técnica arcaica que trasciende las modas, parte necesariamente de la revalorización de la subjetividad individual como modo de diálogo con lo colectivo, y sigue luchando para ganar reconocimiento en los espacios académicos. La próxima instancia de esta investigación comprenderá un espacio de experimentación junto al colectivo de payasas Las Napias, grupo que desde el año 2016 se desempeña en la provincia de Córdoba. En el mes de octubre del 2021, el colectivo realizará una presentación en el Museo de Antropología de la ciudad de Córdoba denominado *Micracloowns*. El mismo consiste en diez escenas de 12 minutos cada una, que contemplan a una payasa y un espectador. Para esta propuesta experimental de teatro íntimo, cinco integrantes del colectivo han invitado a otras cinco payasas externas y se trabajarán jornadas específicas en duplas y otras de manera colectiva. Quienes desarrollamos esta investigación hemos sido invitadas a formar parte del proyecto *Micracloowns*. Razón por la cual hemos decidido confluir en dicha propuesta y sumar desde nuestro proyecto espacios de experimentación donde revalorizar los elementos autorreferenciales del teatro autoficcional en relación a la búsqueda payasa. Coincidimos con el postulado de José Antonio Sánchez (2009) en relación a que “La investigación en artes debe ser concebida como un proceso que trasciende los resultados puntuales (p.331), es decir, que estos espacios de experimentación propuestos al colectivo Las Napias, pueden volcarse o no al proyecto que se realizará a finales de este año. Incluso, contemplando las singularidades

de cada integrante, pueden funcionar de diferentes modos y tener distintas resonancias en cada una. En concordancia con Sánchez (2009) no consideramos que la investigación deba terminar necesariamente en un espectáculo. Aunque reivindicamos la excusa de la producción como espacio de investigación y experimentación de nuestra propia práctica, ya que: “Es la academia la que debe desplazarse al terreno artístico y no a la inversa” (p:332).

## Bibliografía

- Blanco, S. (2016). *La autoficción: una ingeniería del yo*. Revista Temporales. En línea: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/> (consulta: 20-03-2021).
- Jara, J. (2004). *Los juegos teatrales del clown*. Buenos Aires-México: Novedades Educativas.
- Lecoq, J. (2007). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba.
- Martinelli, E. (2020). *El unipersonal como herramienta escénica para poner en tensión los intereses de clase al interior del feminismo*. Trabajo Final de Licenciatura en Arte y Gestión Cultural, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba. Córdoba. Inédito.
- Sánchez, J.A. (2009) "Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas". En *Investigación y experiencia*, Dossier Scanner,num. 35, pp. 327-335.
- Tossi, M. (2015) "Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura". En *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. III, n.º 1, pp. 91-108.