

# *Autoficción payasa: los ingredientes autobiográficos en la cocina dramática*

MARTINELLI, Elina / Universidad Nacional de Córdoba / covinculado al Instituto de las Artes del Espectáculo/ UBA - elinamartinelli@gmail.com

*Tipo de trabajo: ponencia*

» *Palabras claves: autorreferencialidad, clown, dramaturgia payasa, improvisación espontánea*

## » **Resumen**

En esta oportunidad presentaré los avances de la investigación, repasando algunos conceptos de los que partí tales como la construcción personal e intransferible del payase con características propias que cada intérprete debe descubrir y que, como plantea Jara (2004), es una clara diferenciación con la construcción de un personaje, y las definiciones sobre atuoficción trabajadas por Sergio Blanco (2016) y Mauricio Tossi (2015) para ver de qué modos se traducen en la práctica payasa. Tomaré algunas de las acciones más importantes desarrolladas en este período que me permitieron abordar ciertas conclusiones, tales como la autorreferencialidad permanente de los payases en la ruptura de la cuarta pared, la evidencia del error y la espontaneidad, el diálogo paradójico entre el histrionismo y el vacío necesario que cada intérprete debe entrenar para construir una dramaturgia del presente, y la importancia de los objetos personales en la búsqueda y construcción payasa, relacionando este aspecto con los postulados desarrollados por Shaday Larios (2018) en su investigación sobre la indocilidad de los objetos. Por último, abordaré algunos de los interrogantes que surgen como conclusión de la investigación y presentan nuevas perspectivas para la continuidad del trabajo.

## » **Presentación**

A lo largo de la investigación he trabajado sobre dos ejes fundamentales: clown y autoficción. Para esto partí de las definiciones desarrolladas por Jesús Jara (2004) en relación a las características primordiales del clown:<sup>1</sup> no se trata de un personaje a construir, sino, de un descubrimiento personal de cada intérprete que,

---

<sup>1</sup> Ciertos especialistas utilizan el término clown para quienes han adquirido la técnica a través de la formación específica y denominan payase a quienes han adquirido el oficio por transmisión generacional (Moreira, 2015). Utilizaré indistintamente le

a partir de sus características propias e intransferibles exagera los elementos de su personalidad hasta llevarlos al ridículo, y es desde allí que conecta con los espectadores. Me basé en las diferentes definiciones sobre autoficción trabajadas por Sergio Blanco (2016) y Mauricio Tossi (2015) para ver 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, y la exposición personal para hacerse querer lejos de la exaltación del amor propio. Para comenzar con la investigación relacioné estos conceptos básicos que se desarrollan en cada una de las áreas partiendo también de mi propia experiencia como teatrista, payasa y coordinadora pedagógica, además de realizar dos jornadas junto al colectivo Las Napias para dar cuenta de la importancia autobiográfica en el trabajo escénico del clown. Posteriormente abordé la construcción dramática del clown y la relación de cada intérprete con los objetos y el vestuario que le caracteriza.

### › ***La autorreferencialidad encriptada***

Si bien en el clown la autorreferencia no aparece de manera directa o explícita como suele suceder en las propuestas autoficcionales, el mecanismo típico del clown, de evidenciar los errores o situaciones espontáneas, desnudarlas y potenciarlas en contacto directo con el público y la ruptura de la cuarta pared funcionan de manera autorreferencial en relación a lo que allí acontece (Martinelli, 2022). Es decir, que, por más que el intérprete no se presente en escena evidenciando su propia biografía, necesita abordar elementos específicos de la misma en el proceso de búsqueda para poder construir su propio clown, y, a pesar de no sean explicitados, serán inherentes a la ficción y funcionan de manera encriptada, aunque en muchos momentos puedan ser develados y así adoptar otra característica de la autoficción como son los límites ambiguos entre ficción y realidad. En las instancias de experimentación junto a otras payasas pude reafirmar este cruce planteado entre ambos universos, claro que hubo una direccionalidad específica desde la coordinación donde se priorizaron los juegos y ejercicios que generaban mayor exposición de las características personales de cada intérprete.<sup>2</sup> Basta con abordar juegos de la infancia para que aparezcan elementos de caracterización payasa, ya que cada participante busca resolver las metas que el juego propone, pero en esa simple acción aparece una especie de inconsciente colectivo, que, como plantea Chamé Buendía (2021) estaba “archivado en nuestros cuerpos de infancia” (p:62). En las jornadas trabajamos también sobre la presencia de los objetos que constituyen a cada clown ya que la elección del vestuario y los objetos posee una relación directa en el vínculo entre ficción/realidad y entre histrionismo/autenticidad que la técnica demanda. Esta elección es personal e intransferible, ya que responde a una experimentación personal en el camino de búsqueda de su propio clown. Es importante generar espacios de vulnerabilidad a través de estas

---

término ya que acuerdo con Chamé Buendía (2021) quien considera que son la misma palabra en diferentes idiomas y que la distinción utilizada en los años 80 era para diferenciar los espectáculos dirigidos al público infantil del adulto.

<sup>2</sup> Aquí se detallan las actividades realizadas: <https://aincrit.org/wp-content/uploads/2022/11/AINCRIT-2022.pdf>

elecciones, exponer aquellas partes que cada uno percibe como ridículas para entrar en código con esta característica de la técnica. Así aparecen cualidades irreverentes, desproporcionadas que no serían comunes en la vida social pero que en el escenario payasa se convierten en un rico material dramático, liberados de su limitada función utilitaria, poetizados y metafóricos. Shaday Larios (2018), desarrolla la idea de “indocilidad de los objetos vivos” a través de tres principios que plantea para su abordaje: la liberación del objeto en relación al utilitarismo del sujeto, el enigma que posibilita múltiples sentidos y el presagio a partir de la inquietud que pueda devenir de un objeto vivo. Contrasté estas definiciones con la propia experiencia y también entrevisté a las integrantes del colectivo Las Napias para comprobar el origen y la importancia de sus objetos personales que, en general, funcionaban como amuletos, partenaires y/o elementos de vestuario y utilería que las acompañaba desde sus inicios en la técnica del clown (Martinelli, 2021). En la elección del vestuario también se traduce la condición social, ya que un clown suele tener pocas pertenencias, ser nómada o no tener vivienda, todo su capital es trasladado en algún bolso o valija, característica de simpleza tanto de sus intenciones como necesidades. En esta elección de los objetos aparecen algunos elementos autorreferenciales, no sólo porque ayudan a mostrar y exacerbar las características propias, sino también por el valor simbólico que poseen para cada intérprete. Algunas de las respuestas de las payasas ponían en evidencia la carga emocional contenida en sus vestuarios: la valija que había sido de la abuela, el paraguas de un tío, el collar de la madre, etc. Sin embargo, a pesar de la carga simbólica y a veces biográfica que poseen estos elementos del vestuario y la utilería payasa, que ayudan a materializar el perfil histriónico de cada intérprete y hasta colocarlo en situación de vulnerabilidad, no se constituyen en sí mismos como elementos autorreferenciales ya que no siempre se comparte esta información de manera explícita con el público. Y aunque no se haga referencia al origen de los elementos, los espectadores pueden percibir la estrecha conexión que poseen con su intérprete, el modo en que influyen sus acciones, y en consecuencia puede percibirse la armonía existente entre los rasgos histriónicos y auténticos del clown. Los objetos de un clown pueden ser fantásticos, de proporciones exageradas, cobrar vida e interactuar como partenaire antes de ser desmentidos por su intérprete y evidenciar así el juego propuesto haciendo referencia a la ficción. La importancia de los objetos en el descubrimiento y la aceptación de cada clown es la que me lleva a relacionar este aspecto autorreferencial con la vitalidad que poseen los objetos según Larios. Para la autora: “El objeto vivo objeta mi capacidad de poder sobre él y me desafía hacia liberarlo más que a derrotarlo, o al menos a pactar zonas de equidad en donde se demuestre cómo él también “me posee” y “me manipula” (Larios, 2018: 17).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> En el siguiente artículo abordé esta relación con más profundidad: “La vitalidad de los objetos en la autorreferencialidad payasa.” En Boletín GEC Núm. 29 (2022): Interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/issue/view/373>

Además de estas constataciones sobre el modo en que se traduce la dramaturgia autorreferencial en la técnica del clown, he llegado a la conclusión de que el histrionismo de su comportamiento dialoga de manera paradójica con el vacío necesario que cada intérprete debe entrenar para abordar la escena, y así construir una dramaturgia del presente, cuyo desarrollo parte del encuentro vivo y el diálogo que surge junto a cada participante del convivio teatral (Martinelli, 2022). Del mismo modo podríamos pensar este vínculo armónico entre el modo naturalizado de lucir atuendos exóticos y exagerados por un lado, y la exposición permanente del artificio escénico por el otro, explicitado a través del rompimiento de la cuarta pared y de la improvisación que valoriza lo que acontece en tiempo presente: los errores escénicos que en la técnica clown funcionan como virtudes, las actitudes del público a las que hace referencia un clown o la manifestación de las emociones por las que atraviesa. Esta valorización del acontecimiento espontáneo jamás puede ser ignorada por un clown ya que es un factor ineludible e inherente a la técnica, del mismo modo que lo es el desenmascaramiento de la ficción y el artificio escénico. Por eso un clown debe entrenar las improvisaciones que carecen de un plan previo, no sólo para adquirir una técnica que le permitirá jugar en cada función con lo que su público invite, sino, como modo de autodescubrimiento y actualización de lo que es, de su modo de vivir y sentir y de la posibilidad de crear mundos paralelos según la propia lógica, siempre que remita a un mundo distanciado del principio de razón. A partir de la improvisación los payases entrenan lo que Jesús Jara llama “estado de máxima sensibilidad”, un estado indispensable para el desarrollo de la percepción y la adaptación al acontecimiento. Según David Le Bretón, la necesidad de subsistencia lleva a las personas a descuidar una serie de datos sensibles, una suerte de selección que nos posibilita hacer más fácil la vida. Si la técnica actoral demanda un entrenamiento profesional de la percepción y la sensibilidad, bien podríamos decir que la técnica payasa demanda un entrenamiento de hipersensibilidad para poder captar cada detalle que el acontecimiento le regala, entendiendo que todo lo que allí sucede es la materia prima para que, con toda su corporalidad, desarrolle una dramaturgia propia. Subir al escenario sin la más mínima idea de lo que se va a hacer, es el desafío mortal en el que nace un clown, es cuando asume su ignorancia que el público se ríe, y, como manifiesta la maestra Cristina Moreira: “ahí reside su valor, su modestia, su ternura” (2015: 35).

También podríamos pensar el cuerpo del payase como un cuerpo lingüístico en términos de José A. Sánchez, “pues el lenguaje implica necesariamente colectividad (o mejor conectividad) (...) tiene que ver con la incorporación de un lenguaje que es por definición colectivo y conectivo” (2010: 30). Hay una conciencia, un reconocimiento por parte del espectador, que aquello que ve, ese cuerpo histriónico y ridículo del payase, atraviesa las mismas catástrofes a las que nos exponemos cotidianamente, solo que allí las desarrolla con exageración, las evidencia, las potencia y las convierte en la fábula risueña que nadie desea atravesar fuera del escenario. La diferencia con la realidad está dada por la situación de representación, y exacerbada por el código inherente a la técnica que nos presenta situaciones comunes de modos extravagantes, conflictos

que se resuelven de maneras inverosímiles y nos presentan otro modo de vivenciar esas experiencias que conocemos bien. Hay un cuerpo que escribe en el escenario rescribiendo los conflictos del modo más absurdo posible, como si fueran niños sin necesidad de pertenecer a la lógica del mundo adulto, pero con la experiencia y el dolor inherente a la edad real y evidente del intérprete. Para un clown es absolutamente lógico trasladar un piano hacia el banquito y no al revés, es decir, parte de una situación simple, cotidiana, pero su resolución será siempre absurda y presentará miles de posibilidades en su modo de accionar. En el mundo del clown una imagen vale más que mil palabras, incluso el lenguaje puede ser exclusivamente onomatopéyico. Hay un protagonismo del cuerpo, del gesto y de la conexión que desde allí se propone. La autenticidad de sus emociones es la contracara de su histrionismo, juega dialécticamente entre ambas y el público acepta este pacto ambiguo, esta relación entre ficción y realidad que se encuentra siempre en tensión y que está mediada por este dispositivo que es la técnica misma, se presente con o sin nariz roja, y que predispone a la aceptación de la estupidez humana. Son comunes las escenas en que vemos al clown sufriendo desmesuradamente, y, sin embargo, puede interrumpir la situación para realizar una acción mundana, alejada de la tragedia en la que está inmerso, como limpiarse los zapatos, para luego reanudar su demostración de desdicha con la misma intensidad o incluso mayor que la anterior. Ese ir y venir entre la ficción y la realidad, ese pacto ambiguo que establece el universo payase no sólo es aceptado por los espectadores, sino que allí radica una de las estrategias de ruptura que habilitan el humor y la risa.

Cuando observamos un clown, seamos espectadores profesionales o no, hay una característica primordial que nos permite abrirnos al juego o cerrarnos por completo, y es la autenticidad. No basta con ponerse una nariz roja y un par de chupapas para ser payase, y tampoco es suficiente un despliegue de histrionismo o exageraciones para lograrlo. La ausencia de autenticidad del intérprete suele arrojarnos al triste episodio de una representación artificial, una cáscara vacía que no logra empatizar con los espectadores ya que sólo cuenta con una faceta histriónica, que puede caer en las formas estereotipadas y los lugares comunes del clown cuando en su afán de provocar la risa se olvida del ingrediente fundamental, único e intransferible: su autenticidad. No hablo aquí de sinceridad, ya que, tal como plantea Le Bretón, “La sinceridad no es más que un artificio de la puesta en escena, un arte del presentarse juiciosamente al juicio del otro, dejándole ver aquello que está dispuesto a creer” (2005: 78). Entonces, no le reclamamos sinceridad al payase, pero sí esperamos de éste una presencia auténtica, que, según Chamé Buendía, se conseguirá si los intérpretes logran “entrar en contacto con su propio silencio, con el vacío, con la presión del vértigo, con el presente escénico” (2021:16).

### *Inmediatez y mentalidad dramática*

Adrian Heathfield en su ensayo *Dramaturgia sin dramaturgo*, dice que la dramaturgia “...no pertenece a una temporalidad resuelta” (2010: 91), sino que es una práctica que nos remueve las falacias intencionadas y

sucede en el acontecimiento de la escena. La valorización que realiza el autor sobre el acontecimiento, entendiendo al mismo ensayo como tal y como ensayo del próximo acontecimiento, sitúa a la dramaturgia como investigación y como eco necesario del acontecimiento, como una forma sensible de hablar desde la huella que nos ha dejado dicho acontecimiento. Entonces, la dramaturgia payasa, por más texto o plan previo con el cual les intérpretes aparezcan en la escena, no es más que una dramaturgia sensible, atenta y comprometida con el instante, podríamos decir una dramaturgia performática que deberá reescribirse con el cuerpo, en tiempo presente y junto a los otros integrantes del convivio. El arte payaso sólo puede sobrevivir a su propuesta siempre que se haga eco de lo que el acontecimiento proponga.

He decidido tomar el término mentalidad dramática que Joseph Danan recupera de Bernard Dort, considerada por este último tan vaga como operativa, ya que todo trabajo dramático lleva en sí mismo una proyección sobre la puesta, pero esta tarea es también compartida por todos los integrantes de la escena. El estado permanente de inmediatez en la que vive un clown es también un estado de búsqueda de la fábula. ¿Qué contar en la escena? Ya he desarrollado en términos generales el modo en el que cuenta cada payase, los códigos inherentes a la técnica y el entrenamiento necesario de la improvisación espontánea para lograr el estado de máxima sensibilidad. Ahora bien, todo clown sale a escena con un 'as en la manga', un plan de acción o incluso un texto dramático o de otras características para desarrollar su histrionismo, su momento en tiempo presente. Lo que haga con ese texto, su tránsito a la escena deberá siempre ser permeable al acontecimiento inmediato. Pero la ausencia de un texto escrito no deberá entenderse como la ausencia de una propuesta dramática previa a la acción, que luego deberá organizar según su habilidad actoral. Todo clown se desarrolla como dramaturgo de sus escenas, ya que la gracia de lo que allí suceda será consecuencia de la unidad entre la búsqueda personal e intransferible de su propio clown y la organización de la acción que allí proponga. Rocío Echevarría (2014) cuando compara a los comediantes del siglo XX con los actores de La Comedia del Arte, pone en evidencia una diferencia radical: nadie reconoce a los artistas de la Comedia del Arte sino a sus personajes, es decir, figuras de ciertas características físicas y morales que vivieron independientemente de sus creadores. En cambio, hubo y habrá un solo Charlot, un solo Cantinflas, un solo Gordo y un solo Flaco. Considero que esta comparación es un ejemplo bastante gráfico que da cuenta de la singularidad de cada intérprete y de la necesidad de una mentalidad dramática en el mundo de la payasería.

### › ***A modo de cierre***

Parafraseando a Danan, podríamos decir que la técnica payasa y sus códigos funcionan como cimientos de la estructura, para que cada artista pueda desarrollar una dramaturgia, bajo sus propias características y adaptaciones al acontecimiento del presente. Puede desarrollarse incluso dentro de la estructura, una

concepción dramaturgica inherente a los textos clásicos, y encontrar en dicho transito una síntesis entre dos modos aparentemente lejanos. Tal es el ejemplo de la Obra Otelo realizada por Chamé Buendía, o los clásicos llevados a escena bajo el código clown por el grupo Cirulaxia, u obras como La Celestina o Payasos en Familia, dirigidas ambas por David Picotto, solo por citar algunos ejemplos. Es decir, que, en la dramaturgia del clown, partiendo o no de un texto dramático, se aprovecha también la estructura clásica del drama: su protagonista siempre irá de la dicha a la desdicha, y si el camino se invierte en algún momento, será siempre para volver a perder infinitas veces. Más allá del texto y más allá de los hallazgos que cada intérprete atesore y utilice en reiteradas funciones, su modo de estar en el escenario debe responder siempre al juego consecuente que se establezca entre el clown y los espectadores y a una mentalidad dramaturgica, cultivada en el desarrollo de la inmediatez para organizar la acción.

En esta etapa de la investigación me encuentro trabajando escénicamente con un grupo de payases con quienes compartimos algunos interrogantes que guían nuestra búsqueda escénica: ¿cuál es el aporte que las biografías de los intérpretes hacen a la construcción dramaturgica? ¿Con qué criterios detectar aquellos elementos biográficos que enriquecen la teatralidad y cuáles no? ¿Qué relación existe entre el estado permanente de inmediatez del payase y el estado de búsqueda de la fábula? ¿Cómo valorizar la autorreferencialidad en los elementos que constituyen al payase sin contradecir los códigos inherentes a la técnica?

## Bibliografía

- Blanco, S. (12 de marzo de 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).
- Chamé Buendía, G. (2021). *El latido del presente*. Atuel. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Danan, J. (2012). *Que es la dramaturgia y otros ensayos* (1a. Ed.) Paso de Gato. México.
- Echevarría, R. (2014). *La Divina Comedia Del Arte*. (1a. ed.) Arte y Escena Ediciones/ Conaculta. México.
- Heathfield, A. (2010). *Dramaturgia sin dramaturgo*. En "Repensar la Dramaturgia". pp.93-118. ISBN: 978-84-96898-882. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac). Murcia.
- Jara, J. (2004). *Los juegos teatrales del clown* (1a. ed.) Ediciones Novedades Educativas. Buenos Aires-México.
- Larios, S. (2018). *Los objetos vivos-Escenarios de la materia indócil*. México. Editorial Paso de Gato.
- Le Bretón, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Ediciones Metales pesados. Santiago de Chile.
- Martinelli, E. (2021) *Verdades rojas y mentiras redondas: lo autorreferencial en la búsqueda payasa*. Actas V Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo. UBA. (2021) <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-v-jornadas-2021> (consulta: 20-03-2021).
- Martinelli, E. (2022). La vitalidad de los objetos en la autorreferencialidad payasa. En *Boletín GEC. Interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI*. Núm. 29, pp.117-131 <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/issue/view/373> (consulta: 20-03-2021).
- Moreira, C. (2015). *Técnicas de clown: una propuesta emancipadora*. Colección Estudios Teatrales. Editorial Instituto Nacional de Teatro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Oliveras, E. (2018). *Estética. La cuestión del arte* (1a. Ed.) Editorial Emecé. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Sánchez, JA. (2010). *Dramaturgia en el campo expandido*. En "Repensar la Dramaturgia". pp. 19-58. ISBN: 978-84-96898-88-2. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac). Murcia.
- Tossi, M. (2015) *Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura*. Vol. III, n.º 1, pp. 91-108, ISSN: 2255-4505. En Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos.