

Mise en abyme en la poética payasa

MARTINELLI, Elina / Universidad Nacional de Córdoba, covinculado a La Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de las Artes del Espectáculo - elinamartinelli@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: metateatro, payasería, teatro dentro del teatro.*

» **Resumen**

El rompimiento constante de la cuarta pared y la evidencia permanente de lo que sucede en tiempo presente, sea esto el error en la escena o la incorporación de las diferentes reacciones del público, denotan una permanente actitud metateatral en las propuestas payasas. En el presente trabajo abordo un aspecto específico de la metateatralidad que suele desarrollarse de un modo particular en esta técnica: la puesta en abismo a partir de las representaciones realizadas dentro de la misma representación. A partir de los casos de cuatro representaciones clásicas de Charles Chaplin y el Cirque du Soleil abordaré los modos en que se presentan estas situaciones de teatralizaciones dentro de la obra de teatro.

El siguiente trabajo se enmarca en la investigación que vengo desarrollando donde busco la relación entre la técnica payasa y la autoficción, elementos que abordo dentro de mi Trabajo Final de la Maestría en Teatro, mención Dirección, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, y en el Equipo de Investigación denominado “Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba del siglo XXI, parte II”, radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba, Secretaría de Ciencia y Tecnología), y covinculado en el Instituto de Artes de espectáculo, Universidad de Buenos Aires.

» **Presentación**

La improvisación espontánea es una de las características fundamentales en la técnica payasa, y es a partir de su desarrollo que el juego entre presentación y representación nos sumerge en el vínculo de ficción-realidad, histrionismo-espontaneidad, arte-vida. Esta dualidad acompaña a los payases en todo momento: mientras vemos un personaje altamente ficcional, con vestimentas grandilocuentes, maquillajes fantásticos, pelucas y objetos irrisorios, es decir, una apariencia cuyo código nos remite al juego y a la representación, también vemos al sujeto que se equivoca en escena y no lo esconde, que responde a los comentarios del público y a cualquier situación que se presente de manera espontánea desactivando el artificio y vivenciando

lo que allí suceda más allá de su plan original. Es en este mecanismo que podemos encontrar características de un metateatro, tomando la definición del concepto desarrollado por Pavis (2008), ya que la obra payasa siempre habla de sí misma, de lo que acontece en tiempo presente y, fundamentalmente, en relación al intérprete. En su Diccionario del Teatro Pavis retoma a Osolsobe (1981) quien plantea que el teatro es metacomunicación, ya que hay una comunicación interna y otra externa, es decir, entre actores y espectadores, y diferencia un primer yo, que respondería al dramaturgo, y un segundo yo, quien respondería al intérprete: “Entre estos dos yo de perfiles movedizos se establece un verdadero juego de identificación y de intercambio. La metateatralidad es una propiedad fundamental de toda comunicación teatral” (p.289). El autor también plantea esta tendencia contemporánea de la práctica escénica de no separar el proceso del producto final, que nos permite encontrar en la obra la actitud de los artistas en relación al trabajo, es decir, una actitud autoreflexiva sobre el teatro y su práctica.

Pero en la técnica payasa el yo se presenta de manera indivisible: el intérprete es a la vez responsable de la acción y de la dramaturgia, incluso cuando se propone realizar una obra ya escrita por otra persona. La autorreflexión es parte del proceso de búsqueda de cada payase, y esta reflexión se trabaja desde el juego y la espontaneidad. Se busca a partir de la inmediatez y la urgencia que propone la improvisación con el propósito de que sean los impulsos más primarios y genuinos los que aparezcan en dicha búsqueda para luego modelarlos y utilizarlos como materia prima de la creación escénica. Es un trabajo de autoconocimiento, tanto de las conductas propias, como de los modos vinculares, las relaciones de poder y las construcciones culturales. Ahora bien, en consonancia con el planteo de Pavis sobre la característica metarreflexiva que poseen la mayoría de las prácticas escénicas contemporáneas vale preguntarse entonces cuál es la especificidad que distingue a la técnica payasa. Por un lado, esta indivisibilidad del yo intérprete/dramaturgo coloca al payase en un espacio liminal entre presentación y representación cuyo diálogo con lo que acontece es permanentemente evidenciado, compartido con el público, y, por ende, en una actitud constante de reflexión sobre el acontecimiento escénico. Por otro lado, a partir de esta característica de indivisibilidad es que la representación de un personaje siempre será llevada a cabo a partir de cada intérprete payase. Un ejemplo claro de esto podemos encontrar en las tan variadas facetas de Charlot, el personaje encarnado por Charlie Chaplin: Charlot bombero, Charlot pintor, Charlot encarnando al dictador y un sinfín de personajes a lo largo de todo su trayecto artístico. En este mecanismo aparece de manera reiterada la mise en abyme, “procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica, literaria o teatral) un enclave que reproduce alguna de sus propiedades o similitudes estructurales” (Pavis, 2008, p: 295).

› ***El teatro dentro del teatro: estrategia paródica en las escenas clásicas payasas***

Podemos encontrar algunos ejemplos de Mise en abyme y metateatralidad en escenas clásicas payasas, con características propias y objetivos diferentes a las que se presentan en piezas teatrales. En la payasería este recurso nos remite a la parodia de la representación teatral, suele desnudar el artificio y poner en juego los diferentes recursos propios de la ficción. Para citar algunos ejemplos nos centraremos en 5 escenas diferentes: *The face on the barroom floor* (1914) y *El Circo* (1928) de Charlie Chaplin; *Quidam* (1996) y *Drailon* (1999) del Cirque du Soleil. A pesar de ser escenas cinematográficas las dos primeras, las traemos al siguiente trabajo debido a la importancia para la técnica que representa Charlie Chaplin. Las escenas del Cirque du Soleil son las versiones audiovisuales de los espectáculos en vivo.

The face on the barroom floor inicia con Charlot pintando a un modelo vivo cuando es interrumpido por su amante Madeleine, que, al mirar el cuadro se enamora de la imagen para luego descubrir al hombre que modelaba detrás suyo. A continuación, Charlot pinta a otra modelo, pero en esta oportunidad la obra dista mucho de la imagen real, es decir, la imagen abismada se deforma y se distancia de la original. Finalmente, Madeleine lo abandona para marcharse con su nuevo pretendiente y le deja una nota de despedida pegada sobre el rostro del hombre retratado. Charlot al encontrarla hace su descargo, primero verbal y luego físico, con la imagen del intruso. En este caso la imagen del hombre pintado es idéntica a la del modelo, la parodia se presenta en el flechazo de la mujer hacia la imagen, para luego materializarla con la persona viva. Tanto el enamoramiento de la mujer, como la nota de despedida que deja pegada sobre la pintura y el descargo que realiza Charlot sobre la obra de arte, se presentan de manera paródica sobre la realidad. Hay una puesta en abismo entre los modelos y sus retratos, que son apreciados por los espectadores y es en el momento del conflicto que Charlot interactúa con el objeto como si fuera el sujeto, un recurso típico de la payasería que es trabajar con los objetos como partenaire.

En *El Circo* vemos a dos payases mostrándole a Charlot su número de humor con arco y flecha para que luego éste ocupe uno de los roles y realice el casting junto al dueño del circo. Vemos una representación dentro de la otra: Charlot y el dueño van a tomar sus asientos de espectadores, no sin antes desplegar la típica escena payasa en la que Charlot le corre la silla al dueño de manera desprevenida y traslada la atención escénica hacia el espacio del público. Al finalizar la demostración es él quien debe asumir el rol del personaje que se colocará en escena, con una manzana sobre la cabeza para que su partenaire realice la destreza. Entre idas y vueltas, gags, caídas y acrobacias, vemos esta dinámica constante en la que van cambiando los roles, pero siempre se presentan actores y espectadores representados. La metateatralidad se presenta de un modo particular en esta escena payasa, por un lado, vemos una representación dentro de la otra, con espectadores en escena que presencian una ficción. Los actores de dicha representación son dos

payasos que supuestamente tienen el foco de los espectadores, sin embargo, nuestra atención es captada por Charlot, el actor-espectador, que hace enfadar a los humoristas con su inocencia payasa, es su torpeza para comprender la labor que le están queriendo enseñar la que nos remite a una rutina típica payasa: se come la manzana que debería poner sobre su cabeza como blanco de la flecha, se encuentra con un gusano dentro de la misma, le saca la silla al dueño del circo provocando su caída, etc. Hay una parodia de su propio hacer que nos remite al origen de los payases en el circo: distantes de las destrezas heroicas de sus protagonistas estos sujetos hacen enfadar a los patrones, pero se ganan el corazón de los espectadores gracias a su torpeza, a su humanidad y su oposición con los dueños de las carpas que no perderán el tiempo en convertir el accidente en rutina para el espectáculo.

En las obras del Cirque du Soleil esta relación presenta algunas características propias. El payaso principal de *Quidam*, interpretado por el actor argentino Toto Castiñeiras, organiza una escena participativa junto a varios espectadores del público, que deberán tomar ubicaciones y modos muy particulares indicados por este director de escena, quien les mostrará las acciones y reacciones a realizar en cada momento. Claro que estas indicaciones poseen un desmesurado artificio escénico que los espectadores devenidos en artistas de la escena deberán realizar. La escena se desarrolla a partir de las respuestas y propuestas de estos nuevos personajes que abandonaron sus butacas para ocupar la pista. A diferencia de la escena de *El Circo* aquí no vemos personajes que ocupan el rol de espectadores dentro del escenario, aunque cada uno de estos integrantes funciona como tal ante las acciones de sus partenaires. El payaso devenido en director aparecerá en la escena con una grandilocuente cámara de utilería para seguir de cerca las actuaciones del nuevo elenco. El público responde ante la desmesura de estas indicaciones, no solo festejan la ridiculez de este payaso, sino la tarea a enfrentar por parte de los espectadores-artistas que deberán resolverse ante semejante aventura. Cuando la escena sale mal, el director corta y otorga nuevas indicaciones para mejorar las actuaciones. Hay aquí un vértigo diferente y una característica típica de la técnica: los espectadores dejarán sus protegidas butacas para compartir su vulnerabilidad en el escenario junto a los payases. Cualquiera de sus acciones, por más pequeña y sutil que sea, será causa de risas en el público, ya que no está allí como un profesional, sino que deberá exponerse a dicha situación más cercana a la presentación que a la representación pautada y ensayada con anterioridad. Aquí el teatro dentro del teatro expone los cuerpos del público y propone un nuevo juego que borra fronteras entre ficción y realidad, arte y vida, intérpretes y espectadores.

En *Drailon* (1999) también vemos una típica escena participativa donde el espectador-artista debe repetir las instrucciones del payaso que lo necesita como partenaire. Una serie de acciones irrespetuosas ponen al participante en un lugar de incomodidad y ridiculez, como levantarle el pantalón, o incluso sacarle la remera, y hasta exigirle cada vez más rendimiento físico en una serie de destrezas que deberá ejecutar junto al payaso. Finalmente, ante la realización de una acrobacia de cierto manejo físico y coordinado entre ambos,

queda en evidencia que este espectador devenido en artista ha sido cómplice del payaso para hacer creer su rol de espectador, siendo en realidad un artista entrenado que ha ensayado su rol de espectador casual para luego desenmascarar la parodia en dicha representación. El mismo juego que veíamos en la escena de *Quidam*, sólo que aquí presenta un giro sorpresivo y la escena se resuelve volviendo a la ficción. Contradice su propia idea, pero, hasta el desenmascaramiento, los espectadores vivenciaron la posibilidad de ser protagonistas en la escena, de borrar ese límite actores-espectadores y de ficción-realidad. Hay un diálogo en relación al propio hacer, aunque su objetivo sea simplemente entretener.

› ***A modo de cierre***

En la técnica payasa encontramos una actitud metateatral por su misma naturaleza: sus intérpretes siempre hablan de sí mismos, a través de un mecanismo paródico ponen en evidencia sus propias conductas con el objetivo de llegar a otros a partir de su propia singularidad. No esconden el artificio de la ficción, sino que juegan con él, lo extreman a tal punto, que siempre son sus propios payases quienes encarnan a otros personajes, como es el caso de Charlot que adopta diferentes conductas según su rol u oficio, pero siempre a partir de su propia lógica de acción. Las representaciones payasas son metáforas de la vida cotidiana, cuya materia prima surge de las propias características del intérprete y es esta característica la que la vuelve anti teatral: difuma las fronteras entre el arte y la vida y exige a quienes se aventuran en este camino a convertirse en poetas. Como plantea el maestro Chamé Buendía (2021): “Ser clown no es componer un personaje. Es ser poeta: no hacer poesía, sino ser la poesía. Un acto poético hecho de músculos, un camino, una elección única y para siempre, algo que marca hasta el límite de lo desconocido” (p.50).

Bibliografía

Chamé Buendía, G. (2021). *El latido del presente*. Atuel. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del Teatro*. Paidós. Buenos Aires, Barcelona, México.

Materiales audiovisuales

Chaplin, C. (1914). The face on the barroom floor. <https://youtu.be/TqBq--bWwMs?si=adLXJDLt3MEzaLm>

----- (1928) El Circo. <https://youtu.be/L5SYS5Hro6A?si=sGhmA9VAmoCWVmTL>

Cirque du Soleil. (1996). Quidam. <https://youtu.be/O3VhuPVSxWY?si=8ireaGqpJhP42Aho>

----- (1999). Drailon. https://youtu.be/oftXa9ie_Yc?si=0vcCRtmO1GUi1mvW