

“Y que sea tenida por nosotros como falsa, toda verdad no bienvenida con una carcajada”.<sup>1</sup>

**S**i yo fuese solo un practicante y estudioso del teatro dramático, aristotélico, tendría alguna oportunidad de que este texto tuviese una trayectoria coherente, con causa y consecuencia, y quién sabe si con un consistente *quod erat demonstrandum* al final. No será el caso.

<sup>1</sup> Verena Alberti: *O riso e o risível: na história do pensamento*, Jorge Zahar Ed, Rio de Janeiro, 2002, p. 15.

Apelo al derecho inalienable de reflexionar sobre el caos de mi escena con las palabras que siguen, al deseo profundo de plantear dudas y, con más suerte, de despertar miradas hacia algunos aspectos de la expresión escénica a los cuales se dedica menos papel y tinta.

Soy payaso. Soy también otras cosas: actor, director, padre, dramaturgo, malabarista, cocinero. Pero ninguno de esos rótulos tiene la capacidad de incluir al primero, mientras que es inevitable lo contrario. Quisiera poder abrir un proceso laboral contra el universo, porque ser payaso es la única actividad en el planeta a la cual se obliga a una persona a ejercerla veinticuatro horas al día. No es una elección; es una condición, que se transforma en maldición.

Fotos cortesía del autor

Alexandre Roit

12  
13

**Soy payaso,** devaneos en los bordes de la escena



Entonces, soy payaso –payaso–actor, payaso–director, payaso–padre– y al declararlo empiezo por hacerme una pregunta. En mi condición de burgués–clase media, esa declaración se torna pintoresca en las ruedas de amigos –sobre todo de aquellos que no son del sector artístico–. He buscado paralelos en otras áreas de la actividad humana, que generen reacciones de extrañamiento en el interlocutor que se enfrenta a un profesional excéntrico. La única actividad que me parece estar a la altura del payaso, es la actividad del astronauta. ¿Que dispararía en mi imaginario, la presencia de un astronauta en la misma mesa de bar en que yo, relajadamente, paso momentos de placer con amigos médicos, ingenieros y abogados?

Entonces, hago una pregunta al astronauta, que es la misma que leo en la sonrisa de mi amigo médico que me descubre payaso –una pregunta que demuestra que la ignorancia de ese médico en relación con los payasos, es igual a la mía en relación con los astronautas–: ¿Para qué sirve eso que tú haces?

Sin pretender la autoría de esa afirmación –ya defendida por académicos de las artes y de la psicología–, declaro que el payaso es un arquetipo presente en todas las culturas, de ámbitos geológico y geográficamente masivos. Superada la voluntad de responder a mi amigo médico con más preguntas, por ahora lo ignoro.

Pretendo desarrollar este texto a partir de aquí, de forma que el acto solitario escénico/expresivo de calle, y los conceptos que nos ayudan a definir el oficio del payaso, afloren más adelante. Mucho de esta reflexión se basa en mi experiencia, y en el conjunto de fracasos y éxitos acumulados a lo largo de una carrera que comenzó en 1984.

Confieso que tengo bastante dificultad para entender cuándo soy payaso o actor, y cuáles serían los aspectos tangenciales o no entre las dos actividades. Puedo decir que por el actor pasa una mirada más sensible, y que tal vez del payaso nace el hábito de poner en jaque las normas, pero esas divisiones no están del todo claras. Uno a través del otro, actor y payaso conviven bien en mí, afortunadamente, entonces me doy la libertad de usarlos a ambos indistintamente, hasta porque quiero creer que para el lector, actor y payaso no generan la misma curiosidad que para mi amigo médico. La mayor parte de las veces intentaré usar la palabra intérprete.

Para avanzar en ese devaneo, tomo prestado al argentino Alejandro Dolina el argumento de un

cuento llamado “El arte de la ausencia” (del libro *El ángel gris*). Dolina ya abusaba de las *fake news* mucho antes de que ellas tuvieran ese nombre.<sup>2</sup> En el cuento, después de referirse a las bases históricas del Teatro Mundial, Dolina habla de la vida de un actor que se hizo famoso por no estar en escena: encarnaba a personajes que se habían ido, o a aquellos que aún no habían llegado. ¿Su mayor éxito? Godot. Esa es una metáfora genial para las artes escénicas: podemos prescindir del director, del escenógrafo, del dramaturgo y hasta inclusive del actor, créanlo. El milagro de la escena comienza y termina en la platea. Ese cliché debe ser más que apenas “entendido”: debe estar por delante de cualquier tentativa de llevar a término un proyecto escénico. La platea es el territorio fundamental. De ella deriva el espacio escénico. Ella ya estaba alrededor del fuego cuando el primer cazador se prestó a contar su aventura. Pasados veinte mil años, Ian Wilenski, el personaje de Dolina, nos da la pista de la escena que prescinde de nuestra presencia, se satisface con la posibilidad de alcanzarla. El actor italiano Giovanni Mongiano vivió la situación contraria, en marzo o abril de 2017. Al informársele que no había ninguna entrada vendida para la función de esa noche, decidió heroica y melancólicamente seguir con el espectáculo. Lanzo entonces la pregunta: ¿“Ocurrió” el teatro en ese día? Yo diría que no. Si los medios de comunicación no perpetuaron ese episodio –lo que resultó en algún debate en redes sociales– “¿quién puede garantizar si ese árbol que cayó en medio de la floresta hizo ruido?”

La expectativa por algo posible es la simiente que desencadena la transformación que proporciona una experiencia estética. Lo que se deriva de esa expectativa no importa por ahora. Ella solo me da la dimensión y el valor del territorio que me interesa debatir: la presencia del intérprete en la escena, validada por la presencia de un interlocutor. Vale notar que, para cumplir el objetivo que me propongo, voy a dedicarme a la escena que cuenta con solo un actor, y mi opción merece una justificación.

Respecto a la importancia de los sentidos que las palabras imprimen a la realidad que quiero delinear, “monólogo” es una palabra que no le sirve a mi realidad. Hace casi veinte años,

<sup>2</sup> Se refiere a productos seudo periodísticos que se difunden a través de portales de noticias, distintos medios y redes sociales cuyo objetivo es la desinformación deliberada o el engaño. [N. de la R.]



un compañero del arte me convenció a no usar más en portugués la palabra “monólogo” para designar un espectáculo en el cual solo un intérprete ocupa la escena. Más que eso, la eliminé completamente, además de desestimular su uso. En las situaciones que exigen más formalidad, pasó a valer el uso de la expresión “espectáculo unipersonal”, y para todas las otras situaciones, basta con decir “solo”. El monólogo es un alerta al público, que le dice “Usted va a oír a un actor hablando solo”, mientras el “solo”, palabra que se reconoce en italiano y en español, afirma que solo un intérprete ocupa la escena. Esa es la escena que me interesa justificar.

A partir de dos actores en escena, no hace gran diferencia que sean muchos. Si tomo nuevamente como referencia la abstracción “territorio”, identifico aquí solo dos: de un lado, la escena que tiene solo un intérprete, y todas las otras posibilidades de ocupación del otro, o sea, cualquier otra composición para más de un actor en escena, sean dos o cien.

Volvamos entonces al análisis de la escena. Consideradas las variables que determinan las diferencias entre una y otra presentación de un mismo espectáculo, las escenas en que aparecen intérpretes acompañados por sus iguales, independientemente de cuántos sean, son escenas en

las cuales los actores se tienen unos a los otros, como regla y termómetro para que, durante la presentación, y siempre a partir de la respuesta de la platea, encuentren recursos para tornar más eficiente determinada función.

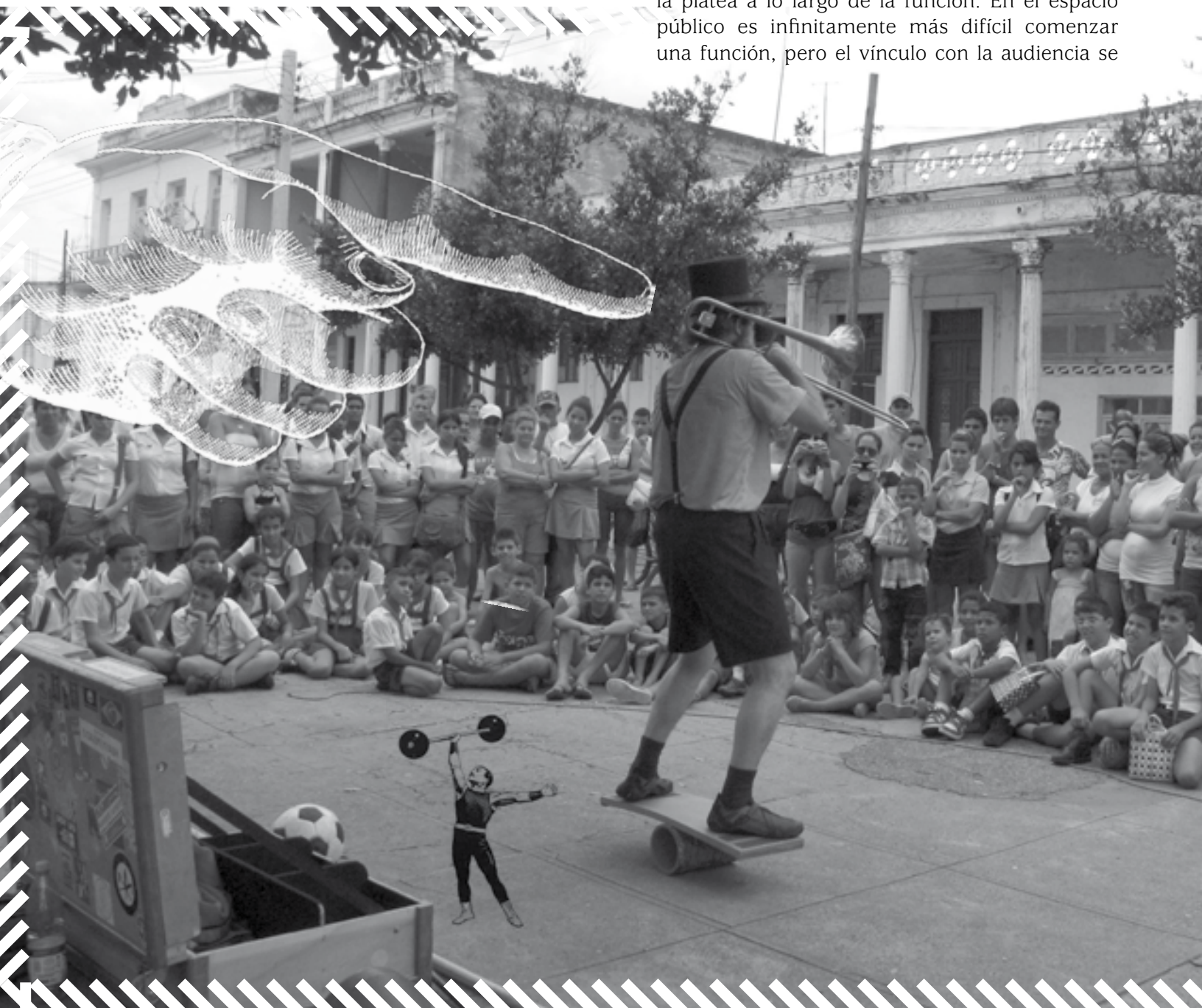
En un ambiente controlado –en los recintos cerrados mayormente– hay más oportunidad de que lo que la escenificación propone pueda llevarse a cabo, y aún así, sabemos cuánto cambian tanto la relación de la forma como la del artista con cada presentación –antes, durante y después de su realización–. En la medida en que se verifican diferencias entre uno y otro ambiente, y teniendo como el límite el lado opuesto del diámetro, en una situación de espacio público y no dedicado a la expresión artística, esas variaciones aumentan enormemente, lo que exige de un elenco sometido a actuar en esas condiciones mayor flexibilidad, repertorio y preparación.



La grandeza de esos tres aspectos (flexibilidad, repertorio y preparación) crece bastante cuando un intérprete está solo en escena. Su integridad y sobrevivencia dependen de ser capaz de una respuesta rápida y eficiente, aquello que el mundo corporativo decidió bautizar como “lectura de ambiente”, o sea, el resultado de la interacción con las variables que concurren en cada momento. Esas variables son alimentadas por un combustible bien particular: la complicidad que se establece entre la escena y la concurrencia de espectadores. Una obra puede establecer diferentes niveles de vínculo con su platea, que pueden ir de la simple acción de ignorar su presencia y tenerla solo como testigo, hasta ser un espectáculo que depende de la interrelación concreta del público, bajo el riesgo de no poder

proseguir en ausencia de esa interferencia o, para decirlo en un tono menos dramático, de proseguir con menos contundencia que la prevista o deseada. Y de la misma forma que para un elenco mayor que uno, el elenco unitario ve aumentar los riesgos de la sala cerrada en el ambiente público, lo que demanda, por parte del intérprete, un menor tiempo entre la decodificación de las informaciones y estímulos que vienen de la audiencia y su eventual respuesta.

En la condición de solista, que siempre demanda mucha interacción por parte del público, puedo arriesgar una reflexión que es casi un sofisma acerca de la relación entre la sala cerrada y el espacio público: un espectáculo en sala cerrada es siempre más fácil de comenzar, pero es más desgastante mantener el vínculo con la platea a lo largo de la función. En el espacio público es infinitamente más difícil comenzar una función, pero el vínculo con la audiencia se



logra mantener con mucho menos desgaste. Esto no es una ley ni una regla: esa reflexión es fruto de la tentativa y el error.

¿Cómo se comporta un payaso solitario en la escena? Todo lo que he escrito hasta aquí es resultado de la reflexión hecha a partir de esa pregunta, que nace a su vez de la tentativa de tornar impersonal un cuestionamiento absolutamente íntimo que me ha asaltado en innumerables ocasiones a lo largo de la carrera: ¿Por qué la presentación de hoy fue una mierda, si la de ayer fue brillante?

Para arriesgar una respuesta a esa pregunta, voy a echar mano de una de las miradas posibles sobre el arquetipo del payaso, que lo divide en dos: Blanco y Augusto.<sup>3</sup> Con un abordaje más específico, corresponde al Blanco fundamentalmente la manifestación de la autoridad, y del Augusto esperamos únicamente la manifestación de la naturaleza, sintetizada en la tríada hambre, sexo y escatología. El error, inevitable y

<sup>3</sup> Entre las decenas de formas, técnicas y manifestaciones de la comicidad, esta se reconoce en los circos en Francia e Inglaterra a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como apunta Mário Fernando Bolognesi: “A partir de 1864, esa universalidad corporal ganó contornos específicos, con la incorporación de la forma dialogada [...]. La polarización se formó en torno de un tipo dominante (Clown Blanco) y de uno dominado (Augusto)”. Ver Mário F. Bolognesi: *Palhaços*, Ed. UNESP, São Paulo, 2003, p. 71. En ese momento de la Historia fue revocada la prohibición del uso de la palabra en otras formas expresivas, más allá del teatro oficial. Los payasos entonces pasan a utilizar otros recursos además de la comicidad que partía de técnicas ecuestres o acrobáticas, por ejemplo.

necesario, no es exclusividad ni del Blanco ni del Augusto, con la diferencia que cuando el Blanco yerra, sabe que lo hace y transfiere la responsabilidad del error al Augusto, y este, por su parte, cuando yerra, no sabe que lo hace, y sigue cometiendo errores.

Tomemos del cine y de la televisión algunos ejemplos: en el Gordo y el Flaco, o en Abbott y Costello, o Jerry Lewis y Dean Martin, identificamos al Blanco y al Augusto en cada una de las duplas, respectivamente. En Los Tres Chiflados toca a Moe el papel de Blanco y a Larry el papel de Augusto. Curly,<sup>4</sup> el tercer personaje, en ese contexto es lo que el Circo Tradicional brasileño acostumbra a llamar como Fuerte: una variación del Augusto, pero con algún rasgo suprimido o exacerbado, o alguna otra habilidad específica. En el caso de ese adorable gordito calvo podemos destacar el comportamiento infantil, la fuerza extrema y la sexualidad disminuida.

Pero ¿cómo queda el Charlot de Chaplin si tomamos en cuenta la división del arquetipo? Él es, en la gran mayoría de sus filmes, un Augusto a merced de una variedad de Blancos manifestos a través del Policía, el Patrón, o el Señor. Pero ¿por qué digo en la mayoría de los filmes, y no en la totalidad, ya que él es el mismo personaje que solo sigue sus instintos, yerra, y no aprende con sus errores?

Porque antes que todo, las reglas deben servir al personaje, y no al revés. Sin perder la verosimilitud, Chaplin a veces abandona la lógica que sustenta a su Augusto en las pantallas para ganar humanidad y dramatismo en las secuencias en que comparte la escena y es contraparte de la florista ciega en *Luces de la ciudad*, o cuando actúa como Blanco en casi todo el filme *El chicle*, en tanto respeta la excelencia de un Augusto encarnado en un niño: la manifestación más genuina de la Naturaleza.<sup>5</sup> No pida a un niño que sea razonable que en caso de que tenga hambre, frío o necesite abrigo. Resuelva el problema, o sufra las consecuencias.

<sup>4</sup> Además de Jerome Lester Horwitz, que actuó como Curly de 1934 a 1946, el tercer torpe fue encarnado por otros actores (Joe Besser y Shemp Howard) pero menciono a la formación más eficiente del trío.

<sup>5</sup> La industria cinematográfica de EE.UU. casi siempre invierte esa relación y da un tratamiento completamente diferente a los niños, quienes no es raro que asuman las características de un Blanco. *Solo en casa*, filme de 1990 protagonizado por Macaulay Culkin que interpreta a Kevin, un niño de 8 años, es un ejemplo clásico.

Me interesa esa flexibilidad del payaso que tiene la libertad para transformarse de Blanco a Augusto. A ver entonces cómo nos sirve en las calles y en los escenarios, pero sobre todo en las calles. Pido licencia para tomar como referencia mi primer solo,<sup>6</sup> ya que fue justamente ese espectáculo el que dio origen a mi cuestionamiento. Para la época de creación del espectáculo, yo completaba casi veinte años dedicados al circo, y en consecuencia al payaso. Una parte significativa de las horas en escena habían estado llenas sobre todo por un Blanco bastante autoritario y orgulloso, que compartió esas mismas horas con el mismo Augusto.<sup>7</sup> El ejercicio extensivo de esa relación Blanco–Augusto me permitió profundizar la investigación acerca de las características que correspondían a cada parte del arquetipo. En la creación del solo, la manifestación de aspectos identificados como propios de un payaso Blanco se hace más evidente casi de modo natural.

De mayo de 2004 a noviembre de 2005 el espectáculo tuvo altibajos y yo me sentía bastante inseguro con esa falta de regularidad. No conseguía identificar la clave que determinaba la diferencia entre una buena y una mala presentación, ya que se trataba del mismo espectáculo. Es cierto que las condiciones variaban mucho de una función a otra, y la experiencia acumulada en la calle a partir de 1991 me ayudaba con algunas previsiones, pero aún así faltaba una variable que yo no identificaba. Ora el público “compraba” la propuesta, ora la rechazaba.<sup>8</sup> Yo podría enumerar una serie de posibilidades de explicación para ese rechazo, pero como yo mismo no me sentía totalmente seguro, prefería asumir todas las responsabilidades de los fracasos, lo que era bastante penoso.<sup>9</sup> Hasta que vi un parte aguas en la trayectoria del espectáculo: en noviembre de 2005, el Festival Barrio Antiguo, en la ciudad de Monterrey, en México, me contrató diez

presentaciones para ser realizadas seguidas y en un mismo lugar. Todas las condiciones eran favorables: el área de la escena –un espacio ligeramente elevado en una plaza, con óptima relación con el público–; el contexto –una feria que se celebraba todas las noches en la plaza, frente al palacio de Gobierno–; y la parte técnica –iluminación perfecta para funciones nocturnas y sonido que facilitó la comunicación con cerca de mil personas en una misma función–. Diez funciones bien aprovechadas, con mejoras visibles, de un día para el otro. Ahora yo “tenía” el espectáculo. Sabía exactamente qué hacer y cómo hacerlo para que las funciones se convirtieran en una celebración. Ni en mis mejores proyecciones yo había imaginado que el espectáculo podría ser tan potente.

Vida nueva. La experiencia mexicana me dio un repertorio para lidiar mucho mejor con las variaciones que tanto me mortificaban. Me sentía mucho más seguro para evaluar, decidir y ejecutar, así estuviera sometido a condiciones adversas. Al mismo tiempo que la calidad de las funciones mantenía un nivel bastante alto, la “variable desconocida” aún me asombraba. Yo conseguía sortear las situaciones en que sentía algún tipo de dificultad frente a la propuesta del espectáculo, pero siempre de forma muy intuitiva. El paso siguiente fue entender qué tipo de modificación yo incorporaba al espectáculo cada vez que necesitaba salvar esas situaciones. La respuesta es extraña: ninguna. Yo no cambiaba el guion, yo ejecutaba los mismos rituales de llegada, preparación e inicio –guardadas las diferencias que cada contexto exigía– y seguía todas las reglas para establecer contacto directo con alguien de la platea. Los cambios no se daban en el espectáculo: se daban en mí. En alguna ocasión la autoridad del Blanco tenía que dar más espacio a la estupidez del Augusto, a riesgo de crear un abismo entre la escena y la platea si ese cambio no ocurría. El mismo guion, los mismos gags, todo igual, para diferentes manifestaciones del arquetipo.

El paso siguiente fue intentar entender lo que de hecho determinaba esa necesidad de variar la escala que iba del Blanco en una punta de la regla al Augusto en el otro extremo, y en cada nueva función. La palabra clave es Reconocimiento.

El compromiso de una platea se da por Reconocimiento. La platea puede respetar todas las convenciones que la institución Teatro espera de la sociedad, y comportarse bien del comienzo

<sup>6</sup> *Pelada na Rua*, o *Jugando con mis pelotas* en español, el espectáculo de 2004, en el que alterno momentos de habilidad circense con una historia bastante dudosa: la propuesta de que una persona de la platea será transformada en el mayor jugador de fútbol del mundo.

<sup>7</sup> Entre 1991 y 2002 trabajé dentro de una estructura de teatro de grupo. En la mayoría de las puestas en escena en que era posible identificar el arquetipo, me correspondió el papel del Blanco.

<sup>8</sup> El espectáculo presupone la participación activa de la platea. Las personas son convocadas a la escena con papeles específicos, y el resto de los espectadores se divide en dos bandos, como en un partido de fútbol.

<sup>9</sup> Ese tal vez sea el momento más melancólico del solo de calle: éxitos y fracasos no son compartidos.





al fin de una presentación, aun sin involucrarse con la propuesta. Eso se vuelve más complicado en la calle, y es difícil esperar que una persona que no se involucre con el espectáculo permanezca viéndolo, ya que la libertad de partir está garantizada. En ese aspecto está muy claro que la escena depende más del público que al revés. Y más que permanecer, yo necesito que la platea se identifique, que cree conexiones placenteras con la escena. De forma irreflexiva, Blanco y Augusto servirán de espejo al público presente en cualquier presentación.

Solo se conoce aquello que se reconoce: lo aprendí a través de un amigo argentino que trabajaba la pantomima clásica en los años 70 recorriendo la América Latina. Él me contó de su frustración al hacer una presentación para pobladores originarios en Bolivia, pues los niños presentes reaccionaron poco o casi nada durante la función. El guía que lo acompañaba, el hombre de la comunidad con más contacto con la supuesta “civilización”, intentó tranquilizarlo, y le dijo que a todos les había gustado, pero que algunas cosas no habían quedado muy claras. Esa persona entonces fue al frente de la escena e hizo un recuento de todo el espectáculo. Mi amigo reconoció cada escena, cada gag, reproducidos en otro tono gestual. La platea entró en éxtasis. Los niños rieron a más no poder.

Cabe aquí citar a Alice Viveiros que dice: “Quiero apenas recordar que la risa puede ser transgresora u opresora. La risa libera y reprime. Todo depende del momento y de cómo y quién la provoca y para qué, con quién, de quién se ríe”.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Alice Viveiros de Castro: *O Elogio de la Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*, Ed. Família Bastos, Rio de Janeiro, 2005, p. 256.

No sé por qué andares aún pasea mi ignorancia, pero las vías que se abrieron con esos descubrimientos son suficientes para años de andadas. Para que se tenga una idea de la variedad de caminos a tomar, relaciono algunas variables que intento tomar en cuenta antes de cualquier función: el sentido mayor o menor de comunidad, que por ventura aproxime o aleje entre sí a las personas de una platea, el estrato socioeconómico con el cual el público se identifica, el motivo de la presentación, la relación económica del público presente con la obra... En las ocasiones en que mi sensibilidad me permitió una buena lectura del ambiente, tanto como el respeto a la alteridad de las historias, los orígenes, y miradas delante de mí, pude ofrecer un mejor espejo a los que compartieron conmigo la escena, para celebrarlo durante, y festejarlo después de la función.

Exactamente como un astronauta, el payaso explora lugares donde otros hombres solo sueñan llegar, pero solo con respecto al segundo arriesgo responder para qué le sirve: de esos lugares, el payaso trae a la superficie aspectos de la humanidad que se proyectan sobre la sociedad como a partir de un espejo, y a los cuales por sí solo difícilmente el “hombre común” tendría acceso. Lo que hace con ese reflejo, cabe a cada uno decidirlo. ■

Traducción del portugués V.M.T.

