

La comicidad y el lenguaje del soma: Reflexión autoetnográfica de dos payasos en la academia

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Catalina Del Castillo Silva

cdelcastillo@javeriana.edu.co

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Jorge Mario Escobar Munévar

escobarjorge@javeriana.edu.co

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

—
Recibido: 15 de abril de 2022

Aceptado: 12 de junio de 2022

Cómo citar este artículo: Del Castillo Silva, C. y Escobar Munévar, J. M. (2023). La comicidad y el lenguaje del Soma: Reflexión autoetnográfica de dos payasos en la academia. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 18(33). pp. 106-119.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19943>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Planeta Rojo (2022). Sala Seki Sano, Bogotá.

Fotografía: Camila Duque Jamaica.



La comicidad y el lenguaje del soma: Reflexión autoetnográfica de dos payasos en la academia

Resumen

El presente texto propone una reflexión autoetnográfica en torno al proyecto de investigación “La comicidad y el lenguaje del soma”, liderado en el Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana por los profesores Jorge Mario Escobar y Catalina Del Castillo. En este proceso de investigación-creación indagamos de qué manera la experiencia viva en primera persona, que se manifiesta en el movimiento corporal expresivo, se articula como lenguaje en la creación de una dramaturgia cómica. La creación de una obra escénica original fue la plataforma primordial para abordar nuestra pregunta, que culminó con la obra *Planeta Rojo*, la apertura de la asignatura Técnica Básica de Clown en la Carrera de Artes Escénicas y el presente escrito.

Palabras clave

somática; clown; creación colectiva; procesos creativos; artes escénicas

Comicality and the language of soma: Autoethnographic reflection of two clowns in Academia

Abstract

This article offers an autoethnographic reflection on the research project “Comicality and the language of soma”, led by professors Jorge Mario Escobar and Catalina Del Castillo of the Department of Performing Arts of the Pontificia Universidad Javeriana. In this research-creation process, we investigate how a first-person lived experience, manifested by the expressive movement of the body, is articulated as language in the creation of a comical dramaturgy. The creation of an original stage work was the primary platform to address our question, which culminated in the play *Red Planet*, the opening of the Basic Clown Technique course in the Performing Arts curriculum and the present writing.

Keywords

soma; clown; collective creation; creative processes; performing arts

La comicité et le langage du soma : Réflexion autoethnographique de deux clowns dans l'université

Résumé

Cet article propose une réflexion autoethnographique sur le projet de recherche «La comicité et le langage du soma», mené par les professeurs Jorge Mario Escobar et Catalina Del Castillo du Département des arts de la scène de la Pontificia Universidad Javeriana. Dans ce processus de recherche-création, nous étudions comment une expérience vécue à la première personne, manifestée par le mouvement expressif du corps, s'articule comme langage dans la création d'une dramaturgie comique. La création d'une œuvre scénique originale a été la première plateforme pour répondre à notre question, qui a abouti à la pièce *Red Planet*, à l'ouverture du cours de technique de base du clown dans le programme des arts de la scène, et à cet article.

Mots clés

soma ; clown ; création collective ; processus créatifs ; arts de la scène

A comicidade e a linguagem do soma: Reflexão autoetnográfica de dois palhaços na universidade

Resumo

Este artigo oferece uma reflexão autoetnográfica sobre o projeto de pesquisa “Comicidade e a linguagem do Soma”, realizado pelos professores Jorge Mario Escobar e Catalina Del Castillo do Departamento de Artes Cênicas da Pontifícia Universidade Javeriana. Neste processo de pesquisa-criação, estudamos como uma experiência vivida em primeira pessoa, manifestada pelo movimento expressivo do corpo, se articula como linguagem na criação de uma dramaturgia cênica cômica. A criação de uma obra de palco original foi a primeira plataforma para responder à nossa pergunta, que resultou na peça *Planeta Vermelho*, na abertura do curso de técnica básica de palhaço no programa de artes cênicas, e neste artigo.

Palavras-chave

soma; palhaço; criação coletiva; processos criativos; artes cênicas

Asichispa rimaspa nukanchimanda iuiachiru kai iska pasados iachaikuidirupi

Maillalachiska:

Kai mailla kilkaskapi parlalaku Nukanchipa kaugsamandata iachispa parlaspa iamasa kausaka, ñugpachiku kai uachu iachaikudirumanda suti Universidad Javeriana, kai iachachidurkuna, Jorge Maria Escobar y Catalina del Castillo , sutikuna kai tapuchi ruraikuna apamunuska ñugpamandata chasa mana uañunanchu sug runakuna iachakungapa muiurispa Kauachispa guskunata asichingapa kai ruraikuna tiam suglla ruraska, nispa churaspa tukuikunamanda Chasallata tupariska puka kausadiru suti, kaiariska rurai clown ruraikua Chasallata kilkikuna.

Ministidu Rimangapa:

Asichidur; runa chasa sutichiska; sugllapi apachiska; ruraikuna iachaikuska; ruraikunata kawachii

“La comicidad y el lenguaje del soma” es un proyecto de investigación que fue concebido para explorar metodologías somáticas en el lenguaje del clown. Durante un año y medio, un grupo de profesores y estudiantes de la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad Javeriana nos reunimos para indagar en nuestra propia experiencia y conectar los principios de las prácticas somáticas con el entrenamiento en la técnica del clown. En esta experiencia contamos con la potencia creativa de profesores con amplia experiencia escénica (Brunilda Zapata, Natalia Cuellar, David Moncada, Claudia Tobón, Milena Forero) y estudiantes en pleno proceso de formación (Alis Pardo, Simón Prieto y Francisca Restrepo). Durante el proceso de investigación-creación la mirada estuvo enfocada tanto en el método como en el resultado, desde una perspectiva de creación basada en la somática, la colaboración y en el lenguaje escénico del payaso.

Este proceso nos reveló interesantes hallazgos, de la mano de múltiples interrogantes en torno al diálogo entre las prácticas somáticas y los procesos creativos del payaso. Es por esto que hemos decidido plantear este escrito como una entrevista hacia nosotros mismos, en la que ‘Marcelo’, un personaje clown ficticio, nos servirá de interlocutor para articular las múltiples aristas de este texto a cuatro manos.

Marcelo: Colegas, para mí es un gusto propiciar esta conversación en torno a la relación del clown con la somática. Empecemos por el principio: ¿Qué es para ustedes un clown?

Mario: El hombre en su lucha por ser aceptado socialmente se inventa formas para acoplarse al sistema. Nos hemos acostumbrado a no mostrarnos como somos y, por el contrario, nos enmascaramos a tal punto que perdemos nuestra verdadera esencia. No es gratuito que la demanda de cirugías estéticas de hombres y mujeres en el mundo aumenta cada día. El aspirante a clown, por el contrario, busca despojarse de esas máscaras para mostrarle al público su transparencia, su desnudez, su propio ridículo; y, cuando lo logra, utiliza su nariz roja, la máscara más pequeña que existe, para potenciar esa fragilidad. El público, entonces, se ríe de ese payaso y las cosas absurdas que le suceden, porque no es más que el reflejo del espectador mismo.

Entonces, un clown sería en primer lugar, un personaje que el actor/actriz construye a partir de su propia vulnerabilidad y que se expone a un público para contar una historia. Aparece aquí un segundo aspecto

esencial y es que para que suceda la magia del teatro, debe haber en el ejecutante y su personaje un estado de placer, de juego, que lo lleve a superar el fracaso que puede (y debe) aparecer en la escena. El payaso no quiere hacer las cosas mal, por el contrario, es un perfeccionista que, en aras de tener una vida ideal, fracasa.

Jacques Lecoq dice en su texto, *El cuerpo poético*, que en su escuela los clowns aparecieron en los años sesenta, cuando en su investigación teatral indagaba sobre las relaciones entre la comedia del arte y los payasos del circo. Fue a partir de un ejercicio en el que les planteó a sus estudiantes que el objetivo era hacer reír a los demás, donde se develó que el resultado catastrófico de todos, ese fracaso evidente de cada estudiante, generaba risa. Habían encontrado que “el clown no existe por separado del actor que lo interpreta” (Lecoq, 2001, p. 210).

Catalina: De acuerdo. Creo que es importante incluir que en el medio del teatro mucho se ha discutido en torno a la pregunta si el clown es un personaje o un estado particular del juego. Esta pregunta también apareció en nuestro proceso y, luego de experimentar en la práctica, decidimos tomar ambas posturas como válidas. Es innegable que el juego clown implica un ‘estado’ de la presencia, que a su vez requiere una gran escucha, apertura al presente, placer ante el fracaso y disposición a exponer la propia vulnerabilidad, algo que puede ser muy liberador e incluso terapéutico. Sin embargo, al llevar ese estado a la creación de un evento escénico, es necesario involucrar las herramientas técnicas del oficio, y es aquí donde la construcción de un ‘personaje’ se hace indispensable. Coincidimos con Hernán Gené en que para sostener a un payaso se necesita a un actor o actriz: una cosa es experimentar el estado y otra muy diferente llevarlo a navegar una dramaturgia (Gené, 2017).

Marcelo: Me veo identificado. ¿Pueden, entonces, explicarme qué es la somática?

Catalina: El soma es la experiencia del cuerpo vivo en primera persona. De forma sistémica entreteteje lo físico, lo fisiológico, lo cognitivo, lo emocional e incluso sus dimensiones espiritual, cultural y social. Una perspectiva somática nos ubica en el territorio de la propiocepción, para indagar las narrativas de la experiencia viva como motores de la creación y articuladoras del pensamiento reflexivo (Hanna, 2004). En este orden de ideas la somática, como campo de estudio, ofrece una

orientación metodológica que nos acerca a la comprensión que tiene cada persona de sí misma en los procesos de creación. Ofrece la posibilidad de considerar la propia experiencia subjetiva como fuente para la construcción de conocimiento.

Mario: El hecho escénico es una acción colectiva, es un encuentro, un diálogo en el que se conjugan los deseos, las frustraciones, los miedos, etc., del equipo y si cada uno de los involucrados tiene clara esa comprensión de sí mismo, más efectivo será el aporte que haga al proceso creativo.

Marcelo: ¿Cómo fue, entonces, la experiencia de poner en diálogo al clown con la somática?

Catalina: Marcelo, creo que la respuesta a esta pregunta es muy amplia y espero que podamos abarcar los puntos principales a lo largo de esta entrevista. Para empezar, creo que la incidencia de la somática en el proceso de entrenamiento y creación, además de ofrecernos reflexiones en el campo de lo metodológico y lo técnico, nos ayudó a consolidar un ambiente de trabajo en el que prevalecieron la empatía, la comprensión y la aceptación de los procesos individuales y colectivos. En las conversaciones que tuvimos con el equipo, nuestros colegas coincidían en expresar que las herramientas que ofrecen las prácticas somáticas les permitieron asumir los retos del proceso con tranquilidad, percibiendo un espacio tolerante y solidario. La técnica del clown confronta a la persona con sus inseguridades y sus aspectos más vulnerables: la observación de las sensaciones corporales, la respiración y el movimiento consciente fueron principios reguladores en los diferentes momentos del proceso.

Marcelo: ¿A qué inseguridades se refieren?

Mario: La primera inseguridad evidente es la que se tiene con el propio cuerpo. Empecemos por el aspecto físico. Pareciera que los seres humanos no estamos satisfechos con 'el estuche' que tenemos. "Soy gordo", "soy bajita", "tengo una cara muy redonda", etc., son expresiones que hemos escuchado a otros y que, probablemente, usted y yo hemos dicho cuando nos referimos a nosotros mismos.

Marcelo: La verdad, a mí no me gusta tener esta panza. ¡Es horrible!

Mario: ¡Tranquilo, la mía es más grande! (RISAS) Pero bueno, volviendo al tema... Y, si a ese aspecto se suma

la presión que a diario ejercen los medios masivos de comunicación y la publicidad que nos invita a tener un cuerpo y un comportamiento 'perfectos', las inseguridades y complejos aumentan.

Una gran misión de un aspirante a clown es aceptar su propio aspecto físico, comprenderlo, saber cuáles y dónde están sus fuerzas y sus debilidades, pero, sobre todo, reírse de sí mismo, de cómo está hecho: tener ojos grandes, o desviados, una panza flácida o muy tonificada, una nariz aguileña, unos brazos largos, etc. En el lenguaje del payaso el potencial cómico radica en el reconocimiento y aceptación de la propia naturaleza. La misión de un aspirante a clown es ser consciente de sí mismo y ponerlo a su favor en la escena, para provocar la risa.

Es también importante comprender las propias emociones, cuándo y cómo se manifiestan, cuáles son las más evidentes en la vida cotidiana. ¿Es usted dulce, empático o ácido con los demás? ¿Proyecta alegría infinita frente a todos los aspectos de la vida diaria o es un sangrón? Si usted hace ese ejercicio consciente, probablemente podrá jugar con esas cualidades en la escena y generar humor.

La segunda inseguridad se presenta cuando se da el primer acercamiento a la técnica del clown y a su comprensión. El payaso es un ser extra cotidiano y entender esta lógica toma su tiempo (Barba y Savarese). ¿Qué es lo extra cotidiano? Aquello que se aleja de las lógicas del funcionamiento racional del mundo, de los modos y modelos establecidos. El absurdo, lo grotesco, la exageración, entre otros, son elementos que le dan fuerza al clown para poder existir. Vestuarios extremadamente grandes o pequeños, colores exacerbados como maquillaje, los zapatos grandes, la fuerza de sus gestos, llevar al extremo las emociones, son estados que hacen que se le cambie la lógica al participante, y esta 'descolocación' produce comicidad. Si quieres tener más clara esta idea, puedes ver las películas de Charles Chaplin, Buster Keaton, los Hermanos Marx, o los sketches de Mr. Bean, entre otros. Son grandes creadores escénicos que comprenden y aceptan todo su cuerpo y que explotan al máximo sus emociones.

Aún, comprendiendo la técnica, la tercera inseguridad se evidencia cuando se trata de exponer el propio ridículo ante el público. Misión que no es fácil, porque el ego empieza a hacer de las suyas y genera una tensión constante que puede hacer que un aspirante a clown desista del deseo de pararse en un escenario. Hemos



Imagen 1. *Planeta Rojo* (2022). Sala Seki Sano, Bogotá.
Fotografía: Camila Duque Jamaica.



sabido de grandes actores y actrices que, siendo grandes intérpretes y dominadores de la técnica, no se atreven a exponerse en el lenguaje de clown y mostrar su ridículo.

Catalina: En este orden de ideas, las herramientas metodológicas de la somática nos ayudaron a entrar en contacto con las sensaciones corporales, utilizando la respiración como puente para tejer las dinámicas físicas, emocionales y mentales. Pasamos de la sensación, a la emoción, a la acción, con el permanente respeto por los límites de la experiencia individual que, al confrontarse con su propia vulnerabilidad, encuentra resistencias que se expresan de múltiples formas.

Podría pensarse que el entrenamiento de un clown se fundamenta puramente en la diversión, pero quien ha podido encontrarse con esta técnica sabe que los primeros en aparecer son el miedo, los bloqueos, la incomprensión de la técnica y la frustración ante la promesa incumplida de provocar la risa... Todos estos pensamientos y emociones activan los reflejos de huir, paralizarse o luchar característicos del sistema nervioso simpático, y es aquí donde la somática se convierte en una gran aliada.

Marcelo: ¿Es decir que la somática se relaciona con el sistema nervioso? ¿Qué le aporta entonces la neurociencia a un clown?

Catalina: Claro que sí, Marcelo. La somática, estudia la experiencia viva en primera persona y el sistema nervioso articula todo nuestro soma. Como lo dijimos antes, la experiencia escénica tiene mucho que ver con las dinámicas del sistema nervioso autónomo. Cuando conocemos su funcionamiento podemos entender lo que sucede con nuestro cuerpo en situaciones de vulnerabilidad y cómo abordar este tipo de procesos.

El sistema nervioso autónomo es aquel que regula las funciones del cuerpo que se realizan de forma automática, tales como la respiración, la frecuencia cardíaca, entre otras. Se organiza en el sistema simpático y el sistema parasimpático: el primero se activa para responder ante situaciones de emergencia asegurando nuestra supervivencia y el último se ocupa en restaurar el equilibrio y la homeostasis en nuestro organismo (Robertson, 2004).

En nuestra experiencia como clowns y docentes de artes escénicas hemos notado que, al momento de exponerse ante un público, así sea en la intimidad de

un ensayo, es usual que en los ejecutantes se despierte esa respuesta de alerta característica del sistema simpático. En este proyecto pudimos notar cómo la consciencia de la respiración, la tranquilidad lograda mediante una práctica de Hatha Yoga y una pedagogía del placer (Jara, 2014) les ayudaron a nuestros colegas a experimentar un estado de flujo en el que los impulsos creativos lograron una libre expresión (Csikszentmihalyi, 2010). En las conversaciones que tuvimos con el equipo, posteriores a las funciones, fue evidente que las herramientas de la somática fueron un importante soporte para abordar los nervios del encuentro con un público real.

Marcelo: Usted menciona una pedagogía del placer, interesante. ¿Cómo podemos entrenar el placer para traerlo a la escena y a las diferentes experiencias que se nos presentan en el proceso creativo?

Mario: Entender que el fracaso en la escena es una fuerza, es un primer paso. Ya mencionamos antes de qué va este aspecto. Creemos que es importante el concepto de estar presente y para que eso suceda, es vital estar en estado de escucha: consigo mismo, con los compañeros de escena, con el espacio y con el público. Si bien en un proceso de creación escénica hay una estructura, unos momentos que se acuerdan, que se fijan, es vital darle espacio a lo que sucede en el momento de la representación. Jamás habrá dos funciones iguales. Estos momentos improvisados, inesperados, sorprendidos, deben apuntar a enriquecer la obra. Si aparece la angustia, hay que hacerla evidente y ponerla a nuestro favor.

El placer se encuentra en el juego constante y jugar es una invitación a accionar y a reaccionar, a estar siempre dispuestos a aceptar lo que los demás proponen; romper límites, siempre dentro del marco de unas reglas claras y cuidadosas. Así lo hicimos en este proyecto desde el primer día. Entendimos que, si bien en una obra como Planeta Rojo hay una estructura dramática con objetivos claros, una partitura de acciones físicas, una coreografía espacial, se debe estar dispuesto a disfrutar el presente, lo que sucede, lo inesperado. Como en la vida.

Catalina: Creo que precisamente en esta conexión entre la escena y la vida es que emerge la cualidad terapéutica del clown. En el momento en el que aprendemos a disfrutar de la propia vulnerabilidad emerge el placer: ese estado de disfrute tan característico del payaso, en el que se vive a plenitud la tensión del fracaso y el



Imagen 2. *Planeta Rojo* (2022). Sala Seki Sano, Bogotá. Fotografía: Camila Duque Jamaica.

ridículo. Este es uno de los aspectos del clown que, desde mi punto de vista, más se conecta con una perspectiva somática del entrenamiento de un artista y tiene que ver con la aceptación de la propia experiencia, desde una profunda autoobservación, desprovista de juicios de valor.

Es por esto que, desde una perspectiva metodológica, en algunos momentos del proceso experimentamos con ejercicios de movimiento auténtico, una práctica somática en la que se promueve el movimiento libre según impulsos o imaginarios propios. En esta dinámica, muy utilizada en la Danza Movimiento Terapia, aparece el rol del testigo, quien acompaña desde la observación el movimiento del otro (Pallaro, 1999). En ambos roles se propone una experiencia libre de juicio en la que buscamos acercarnos a una plena aceptación de la experiencia propia y del otro. En el proceso concreto de esta investigación, este tipo de experiencias le facilitó al elenco de *Planeta Rojo* un encuentro tranquilo con su propia comicidad.

Marcelo: ¿Cómo se aplican estos conceptos a la hora de estructurar un número, una rutina payasa o una obra de larga duración con características clown?

Mario: Somos unos convencidos de que no hay reglas al momento de sumergirse en una creación y lo que

aquí mencionamos es la manera como nosotros abordamos el proceso. Lo primero que hicimos fue definir un objetivo: hacer una obra de larga duración en la que el tema del cosmos se viera reflejado. Esta decisión surgió después de una lluvia de ideas de todo el colectivo. Tomamos como referente la serie televisiva de la década de los 80, *Cosmos*, de Carl Sagan y el libro *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury. Una vez definido este punto, empezamos un proceso de investigación colectiva, en el que se iban entrecruzando el entrenamiento somático, el entrenamiento técnico del lenguaje del clown, la construcción de los personajes y la estructura dramática.

El resultado de dicha etapa nos permitió tener el material suficiente para crear una estructura dramática compuesta por trece escenas, que contaban las aventuras de Clown Sagan, un astrónomo, astrofísico, cosmólogo y astrobiólogo, que emprende un viaje a Marte.

Durante el entrenamiento de la técnica del clown, como base para la creación de los personajes, se enfatizó, mediante ejercicios prácticos, la importancia de la escucha, de la acción y la reacción, pero, sobre todo, la aceptación del propio ridículo y de la fuerza del fracaso.

El autorreconocimiento permitió que los creadores abordaran con mayor entusiasmo y claridad la creación



Imagen 3. *Planeta Rojo* (2022). Sala Seki Sano, Bogotá. Fotografía: Camila Duque Jamaica.

de su personaje clown. Cada uno exploró las cualidades físicas, emocionales y la visión del mundo de su payaso, para finalmente ponerlo en las situaciones que planteaba la pieza. El resultado, una obra en la que el goce es constante y la rigurosidad de la ejecución no se torna tortuosa.

Catalina: Y desde esta claridad nos interesó permitir que emergiera la experiencia única de cada quien. En el diálogo de la técnica de clown con la somática la naturaleza sensible de cada uno de nuestros actores tuvo un espacio único dentro de la obra: cada uno de los clowns nació de la idiosincrasia particular de cada actor o actriz.

Esta característica de la somática y de la técnica del clown fue clave para articular un equipo de trabajo que provenía de un rango muy diverso en términos de edad y experiencia: nuestro elenco era una interesante asociación de actores profesionales de larga o mediana trayectoria, y estudiantes en proceso de formación, todos vinculados a la Carrera de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana. El eje de la experiencia propia, como articulador para la creación y la ejecución escénica en la técnica del payaso, nos permitió honrar y potenciar el lugar de la experiencia en la que se situaba cada uno de nuestros colaboradores.

Marcelo: ¿Cómo fue la experiencia de crear con artistas de diferentes generaciones y lenguajes escénicos?

Catalina: Fue una experiencia muy enriquecedora. Creo que en nuestro caso las diferencias nos invitaron a practicar siempre un alto nivel de escucha, aceptación y respeto hacia los otros. Desde mi punto de vista lo más poderoso fue el diálogo entre diferentes lenguajes escénicos. Por ejemplo, Brunilda Zapata, una de nuestras actrices, tiene más de 40 años de trayectoria como actriz de texto y, por otra parte, David Moncada, es un gran improvisador y creador audiovisual. Este encuentro nos llevó a poner en diálogo metodologías de creación opuestas: la primera basada en la estructura y la repetición, la segunda en la espontaneidad y la composición en tiempo real. Esto fue muy interesante, porque desde las polaridades pudimos nutrir la creación con la búsqueda de una estructura que nos permitiera jugar y sostener la conexión con el momento presente.

Mario: Para mí fue una experiencia de mucho aprendizaje. En primer lugar, fue inquietante el hecho de que la gran mayoría del elenco no tenía experiencia en la técnica del clown, y esto generaba algunas tensiones internas y externas en cada uno de los ejecutantes creadores que, opino, fueron bien manejadas gracias a la escucha permanente de todos. Fue revelador darse

cuenta de que pese a la trayectoria que puedas tener, en el caso de Brunilda, David o Natalia que mencionó Catalina, en esta técnica la experiencia actoral no es lo fundamental. El clown te confronta, te reta y sobre todo permite ver la esencia de la persona que está allí expuesta. Se tiene la posibilidad de ver en un 'gran primer plano' cuándo se está dudando, teniendo miedo, o se está disfrutando el momento. ¿Cómo controlar los miedos e inseguridades? Brindándole confianza a quien se expone frente a los demás, hacerle entender que todo es un juego y que, si aparece el fracaso, es un regalo, una fuerza inconmensurable que se debe disfrutar y aprovechar al máximo. Suena fácil decirlo, pero fue mediante la exploración y exposición constante de esas tensiones, que al final todas y todos lo comprendieron, asimilaron y aplicaron en la puesta escena de Planeta Rojo.

Marcelo: ¿Cómo fue entonces el proceso de buscar una perspectiva somática para el entrenamiento de clowns?

Catalina: Desde el inicio del proyecto, informados por nuestra experiencia previa, sabíamos claramente que la manera en la que entendemos el clown es somática, ya que es una técnica que se basa en la experiencia de cada persona. Nuestra principal búsqueda estuvo entonces en encontrar metodologías de trabajo que nos permitieran conectar las prácticas somáticas con la técnica del clown de manera explícita y encontrar un lenguaje preciso: hicimos experimentos en los que utilizamos los principios del *Laban Analysis* y *Bartenieff Fundamentals* (Hackney, 2003) para desglosar principios técnicos del estado de juego y las dinámicas de acción - reacción del lenguaje clown. En el momento en el que incorporamos las escalas dimensionales de Laban y los patrones de desarrollo de movimiento (ceder - empujar / alcanzar - halar) pudimos observar que nuestros actores podían expandir su juego y encontrar mayores alcances imaginativos, al anclarse en pautas precisas de movimiento.

Marcelo: ¿Cómo proyectan estos hallazgos en sus metodologías de enseñanza actuales?

Mario: Esta experiencia me ha permitido confirmar que en todo proceso de formación y de creación escénica, siempre debe existir un ambiente empático. No significa que todo deba ser color de rosa, pero hasta las mayores tensiones se pueden sobrellevar si existe la posibilidad del diálogo, del encuentro fraterno. La respiración se convierte en una herramienta fundamental en esos momentos. Vengo de una escuela en la que se pensaba

que la disciplina se lograba a través de un trato enérgico, que a veces llegó a ser irrespetuoso y violento. No creo que la letra con sangre entre.

El hecho de que en la técnica del clown la imperfección, el error, el ridículo, el fracaso, sean grandes fuerzas, no significa que no deba existir un altísimo rigor durante el proceso de formación o creación. Si el ambiente de trabajo es propicio, amable y se le brinda la confianza necesaria a cada uno de los aspirantes a clowns, para que mediante los ejercicios prácticos descubran sus propias fuerzas, el resultado será mucho más potente.

Uno de los aspectos que más me ha parecido complejo en mi experiencia como director y docente es la retroalimentación. ¿Qué mecanismo utilizar para que el estudiante o el actor descubra aquello en lo que debe profundizar sin que sea uno quién se lo advierta? En ese sentido, en este proceso pude reafirmar la importancia de generar preguntas sobre su quehacer a los ejecutantes-creadores. Al plantear las preguntas, ellos iban encontrando las propias respuestas y dichas reflexiones acrecentaban su conocimiento y su autoaceptación.

Catalina: En mi experiencia como docente esta investigación ha traído grandes frutos. Mi formación en el clown ha sido ecléctica y empírica, informada por múltiples fuentes, lo que siempre ha significado para mí un gran reto por la diversidad de visiones con las que me he encontrado. Sin embargo, gracias a la somática y al reconocimiento de mi propia sensibilidad he podido reconocer que en la autoindagación está la clave para cualquier aprendizaje. En este orden de ideas, la clase de clown es para mí un espacio de autoconocimiento en el que iniciamos con la exploración del universo interno desde la respiración y las sensaciones del cuerpo, para luego entrar en diálogo con el otro, el espacio, el tiempo y la situación.

Lo anterior está estrechamente ligado al principio fundamental de crear un ambiente de aprendizaje alegre, respetuoso y tolerante que ofrezca la necesaria contención para que cada estudiante pueda encontrarse con la luz y oscuridad de su propia experiencia (Jara, 2014).

Marcelo: ¿Cómo creen que esta investigación puede aportar al contexto profesional de las artes escénicas y particularmente al mundo de los payasos?

Catalina: Creo que la somática es una poderosa herramienta para el autocuidado y para potenciar los

procesos de aprendizaje y creación. Creo que muchas veces los contextos creativos profesionales se caracterizan por manejar altos niveles de presión, estrés e incluso agresividad. Este experimento nos ha demostrado que, mediante las prácticas somáticas, en este caso el yoga, es posible fomentar comunidades de cuidado y aceptación que resultan en un gran disfrute a la hora de crear y estar en escena.

Mario: Creo que esta investigación invita a asumir riesgos desde la confianza en sí mismo. Si bien la técnica del clown no es fácil, y sí confrontadora y a veces frustrante, es posible tener interesantes hallazgos si se le brinda al aspirante la confianza necesaria para que los asuma. El juego constante se convierte en una herramienta fundamental que desarrolla la escucha, que estimula la capacidad de accionar y de reaccionar y sobre todo de resolver de manera inmediata los requerimientos que un proceso de creación exige. Es una reflexión que no solo funciona para la escena, sino también para la vida.

Referencias

- Barba, E., & Savarese, N. (2012). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Ed. Artezblai.
- Bradbury, R. (2020). *Crónicas Marcianas*. Austral.
- Csikszentmihalyi, M. (2010). *Fluir (Flow): Una psicología de la felicidad*. Editorial Kairós.
- Gené, H. (2017). *La Dramaturgia del Clown*. Paso de Gato.
- Hackney, P. (2003). *Making Connections: Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Routledge.
- Hanna, T. (2004). *Somatics: Reawakening The Mind's Control of Movement, Flexibility, And Health*. Da Capo Press.
- Jara, J. (2014). *El clown, un navegante de las emociones*. Editorial Octaedro.
- Lecoq, J. (2001). *El cuerpo poético: una enseñanza sobre la creación teatral*. Alba Editorial.
- Pallaro, P. (1999). *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers.
- Robertson, D. (2004). *Primer on the Autonomic Nervous System*. Academic Press.

