

La vitalidad de los objetos en la autorreferencialidad payasa

The vitality of objects in clown self-referentiality

Elina Martinelli

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

elinamartinelli@gmail.com • orcid.org/0000-0002-5766-2545

Recibido: 15/03/2022. Aceptado: 23/05/2022.

Resumen

El texto aborda el tratamiento de los objetos en el universo de la payasería, la impronta autorreferencial que estos poseen y la potencia poética que adquieren al ser descontextualizados y liberados de la utilidad para la que fueron construidos. El trabajo sobre la inmediatez, el vacío, el histrionismo y la autenticidad propia del *clown* es vinculado con las investigaciones que desarrolla la especialista Shaday Larios sobre la indocilidad de los objetos y los procedimientos de poetización que posibilitan múltiples relaciones metafóricas basándose en la reflexión sobre la experiencia personal, tanto en el abordaje del *clown* como en la dirección escénica y la coordinación pedagógica. Se desarrolla el vínculo paradójico entre histrionismo y vacío que caracteriza la práctica del *clown* y su traducción en términos de ficción y realidad a través de los objetos vivos.

Palabras clave: payaso; objetos; autorreferencialidad

Abstract

The text addresses the treatment of objects in the clowning universe, the self-referential imprint they possess and the poetic power they acquire when they are decontextualized and released from the utility that they were built for. The work on immediacy, emptiness, histrionics and the authenticity of the clown is linked to the research made by the specialist Shaday Larios on the intractability of objects and poetic procedures that enable multiple metaphoric relationships, based on reflection on personal experience, both in the clown approach and stage direction and pedagogical coordination. The paradoxical link between histrionics and emptiness is developed and characterizes the practice of clowning and its translation in term of fiction and reality through living objects.

Keywords: clown; objects; self-referentiality

Introducción

El universo de la payasería está conformado por una serie de histrionismos y exacerbaciones fácilmente reconocibles a simple vista. El modo de accionar, los gestos, las palabras utilizadas, el tono de voz, el vestuario, el maquillaje, los objetos y todo lo que habite su mundo se encuentran siempre teñidos por un modo especial, exagerado, amplificado y siempre regido por las propias reglas. Una lógica que siempre es más cercana a la del juego y la infancia, que potencializa las características de vulnerabilidad de este/x antihéroe/x, cuyos fracasos serán el motor de la historia y seguramente de la risa del público. La síntesis de esta personalidad histriónica se presenta condensada ante la mirada externa, bajo el código que establece la máscara más pequeña que conocemos: la nariz roja. Todas o alguna de estas características proponen de inmediato un pacto risueño con los/xs espectadores/xs; sin embargo, para que este pacto histriónico funcione de manera orgánica, debe estar basado en una profunda autenticidad, donde cada intérprete exponga una parte de sí mismo/x, una contracara de ese excentricismo metafórico con el que tiñe la escena, una suerte de arrojito al vacío que obliga al ejercicio de la inmediatez y al compromiso con el presente. Quienes nos desempeñamos en el rol de la actuación, dedicamos esmerados esfuerzos a dominar técnicas que nos permitan abordar nuestros personajes de manera *orgánica*. Claro que a veces los personajes surgen fluidamente y la magia de la actuación aparece sin mayores esfuerzos ni conciencia de los procedimientos a realizar; pero para cuando esto no sucede, necesitamos echar mano de diferentes técnicas que nos ayuden a hacer creíble esa ficción que estamos construyendo. La utilización, en el ámbito teatral, del término organicidad puede ser definida, según Borja Ruiz, por la misma descripción del concepto de lo orgánico, es decir, un cuerpo que se constituye por partes que forman un conjunto coherente:

Siguiendo esta descripción de lo orgánico, una *conditio sine qua non* para alcanzar la organicidad en escena es que los elementos que conforman la expresión del actor estén en estrecha conexión. Así, la voz, el cuerpo, el pensamiento o la emoción deben armonizarse e influirse en cada acción. Esto puede parecer algo obvio, pero en las condiciones artificiales de la

escena, lo habitual es que un actor en plena formación desconecte alguno de estos elementos, perdiendo en consecuencia toda organicidad (Borja Ruiz, 2010: s/p).

Me detengo en este concepto ya que, tanto en mi rol de actriz como en el de payasa y pedagoga, experimento permanentemente esta búsqueda de la organicidad. Muchas veces cuando estamos actuando u observando la escena, seamos directores/xs, espectadores/xs, o pedagogos/xs, detectamos algo que nos aleja de lo que está sucediendo, algo que nos hace ruido y no nos permite entrar en la propuesta lúdica. Y no siempre podemos detectar qué es, pero entendemos que algo se ha vuelto inorgánico. Una gran diferencia entre la técnica payasa y la actoral es que la primera debe partir de características concretas y reales de cada intérprete; claro que también partimos de características reales para darle vida a un personaje teatral, pero la payasería implica un salto al vacío, un arrojo permanente donde es fundamental entrenar en términos de reacción espontánea, es decir, planificamos el trabajo para permitir que afloren nuestros impulsos más primarios y auténticos, aquellos que muchas veces no surgen con facilidad, ya que llevamos una vida entera atravesados/xs por el entrenamiento social y cultural de auto-represión. Es quizás por esta razón, que en muchos talleres de formación vemos cómo aquellas personas que son ajenas al mundo teatral encuentran su propio *clown* con mayor facilidad que aquellas que tienen experiencia escénica. Es que a veces hay que desandar el aprendizaje actoral para permitir la torpeza, las reacciones más primarias no mediadas por la técnica y dejar así aparecer la autenticidad payasa. Cuando observamos un *clown*, seamos espectadores/xs 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 chalupas para ser payaso/x, y tampoco es suficiente un despliegue de histrionismo o exageraciones para lograrlo. La ausencia de autenticidad en el/x intérprete suele arrojarnos al triste episodio de una representación artificial, una cáscara vacía que no logra empatizar con los/xs espectadores/xs ya que solo 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. He aquí una de las técnicas actorales más complejas para transitar, ya que obliga al/x artista a salir a escena con la disponibilidad suficiente de arrojarse al vacío, de cambiar su plan, de hacerse cargo de lo que la platea le propone, de conectar con el acontecimiento que el convivio presenta. Es por esta razón que muchos/xs actores/xs buscan transitar por la técnica del *clown*, aunque no sea su objetivo último convertirse en payasos/xs, sino como modo de entrenar las improvisaciones espontáneas. Teniendo en cuenta estas características y habiendo transitado tanto por diferentes técnicas actorales como payasas, es que considero que el universo del *clown* dialoga con la autoficción y elabora su propia dramaturgia a partir de esta paradoja que lo revela excéntrico, pero cuyo punto de partida debe ser siempre auténtico, tanto con sus propias características, como con los acontecimientos que se desprenden de la improvisación escénica¹.

La elección del vestuario y los objetos que conforman la caracterización payasa, lejos de ser azarosa, sintetiza esta relación entre ficción y realidad, este vínculo permanente entre histrionismo y autenticidad, cuya selección conforma la metáfora del ser: esa persona extraña y exagerada logra ser aceptada y querida por su público porque su estado de vulnerabilidad provoca identificación y empatía con los/xs espectadores/xs. La intención de este texto es ahondar en la relación que guardan los objetos y los elementos del vestuario payaso con la personalidad y la biografía de cada intérprete. Para ello estableceré algunas relaciones entre el universo *clown*, a partir de la auto observación de mi práctica como payasa, directora y pedagoga, y los conceptos que la artista-investigadora Shaday Larios desarrolla en su libro sobre *los objetos vivos*, presentado por ella como “un observatorio de maneras por las que los objetos pasan de ser utilizados a ser poseídos dentro del lugar de encuentro denominado vitalidad, traducido estéticamente en los escenarios de la materia indócil” (2018: 19).

1 Para profundizar en la relación entre *clown* y autoficción, Martinelli (2021).

La elección del vestuario: una máscara que desnuda

Hay quienes diferencian el término *clown* del término payaso/x. En este caso utilizaré ambos conceptos como sinónimos, del mismo modo en que lo hace Jesús Jara, adhiriendo a la caracterización de los diferentes tipos de *clown*, ya sea por su trabajo en el circo, en la calle, en el teatro o en el cine. En el circo tradicional es común heredar una rutina y un vestuario utilizados anteriormente por otros familiares, aunque el modo de producción actual ha mutado de diferentes formas. Aquí abordaré la construcción del payaso/x o *clown* que ha estudiado para adquirir la técnica, pertenezca o no a alguna generación anterior de payasos/xs, y, como desarrollé en la introducción, resulta importante diferenciarlo/x del personaje teatral, ya que, como lo especifica Jara

éste está acotado por toda una serie de características y relaciones dadas por el autor, la directora, los creadores, la dramaturgia o los otros personajes. Por el contrario, el clown solo tiene como referencia aproximada a cada uno de nosotros cuando nos deslizamos hacia ese otro yo que es nuestro payaso. Se podría decir que en el clown encontramos nuestro mejor otro yo, aquel que es más sincero, primario, apasionado y transparente. El *clown* condensa y sintetiza todos nuestros rasgos más acusados, tanto los que mostramos con más facilidad como los que ocultamos y/o reprimimos por razones personales, sociales o culturales (2004: 18).

Es a partir de esta diferenciación entre un *clown* y un personaje, que la elección del vestuario es una tarea personal e intransferible y está directamente relacionada a la experimentación que cada intérprete debe realizar en el camino de búsqueda de su propio *clown*. Es común resaltar, a través de las prendas elegidas, aquellas partes del cuerpo que seguramente intentamos ocultar en nuestra vida cotidiana: aquello que no queremos que sea visto porque no nos favorece dentro de los cánones estéticos, lo que nos da vergüenza y, por lo tanto, nos muestra más vulnerables. Claro que esta definición puede apreciarse de modos diferentes desde el rol de observador/x, sin embargo, la importancia radica en la sensación de vulnerabilidad que pueda autogenerarse. Esta búsqueda personal y singular dialoga con algunas características generales: las

desproporciones, lo irreverente, lo ridículo y lo que no se aceptaría en la vida social. Aparecen así el vestuario ajustado o exageradamente grande, de un talle evidentemente ajeno, característica además de la condición social del *clown*, cuya economía no le permite comprarse un vestuario a medida, sino aceptar aquel que ha encontrado. El gran Charles Chaplin es un ejemplo clásico de esta condición, con pantalones grandes y sacos desproporcionados que, además, aportan a su particular modo de caminar. Esta elección suele ser de gran importancia en la búsqueda del propio *clown*: a medida que nos vestimos comenzamos a exponernos, a mostrar aquello que nos vuelve ridículos/xs en la vida cotidiana y así podemos reírnos de nosotros/xs mismos/xs, condición fundamental para entrar en un código humorístico junto al público. Dentro de la elección del vestuario se encuentran los objetos que también revelan nuestra condición social, ya que un *clown* suele tener pocas pertenencias, ser nómada o no tener vivienda, cargar con todo su capital dentro de algún bolso o valija, elemento que además remarca la simpleza tanto de sus intenciones como necesidades. Es en la elección de estos objetos que suelen aparecer los elementos autorreferenciales, no solo porque elegimos aquellos que nos ayudan a mostrar y exacerbar aquellas características propias, sino también por el valor simbólico que poseen para cada uno/x de nosotros/xs aquellos elementos seleccionados para que nos acompañen en la escena. Suele aparecer la valija que perteneció al abuelo, o el paraguas de la tía, el pañuelito de la madre, los zapatos de algún otro ser querido, etc. Recuerdo que cuando elegí mi primer vestuario, el mismo estaba compuesto por una malla enteriza de los años 50 que había pertenecido a una tía abuela lejana, una cartera que fuera de mi madre, unos cancanes blancos que exageraban mi figura delgada y una peluca de señora mayor. La selección de estos elementos fue parte de una experimentación colectiva: en un taller dedicado a tal fin, bajo la coordinación de la maestra Erica Ynoub, cada participante debía llevar elementos de vestuario, tanto para su propio *clown*, como para ser compartidos. Armamos una montaña de objetos; entonces cada participante buscaba y se probaba diferentes ropas y accesorios que luego eran cuidadosamente observados por la coordinadora, quien ayudaba en la decisión. La mayoría definimos

entonces nuestros vestuarios con mucha similitud a nuestra propuesta original, pero enriquecidos con la nutrida cantidad y variedad que aportó el colectivo y la ayuda necesaria de la mirada externa para acompañar el proceso de selección y aceptación de aquellas características propias, habitualmente más fácil de visibilizar para los/xs demás que para una misma. Ahora bien, estos elementos que conforman el vestuario y la utilería de cada payaso/x poseen una carga simbólica y a veces biográfica que ayudan a materializar el perfil histriónico de cada intérprete y hasta colocarlo en situación de vulnerabilidad, pero no siempre se comparte esta información de manera explícita con el público. Y aunque no se haga referencia al origen de los objetos, los/xs espectadores/xs pueden percibir la estrecha conexión que poseen con su intérprete, el modo en que influyen sus acciones, y, por ende, retomando el concepto de organicidad, podemos percibir la armonía existente entre los rasgos histriónicos y sinceros de cada payaso/x. 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 el/x *clown* o la manifestación de las emociones que lo/x atraviesan. 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. Y los objetos que acompañan la escena son abordados con la misma lógica: tienen proporciones exageradas, pueden ser fantásticos, cobrar vida e interactuar como *partenaire* para luego ser desmentidos por su intérprete y evidenciar así el juego propuesto.

La gran importancia que poseen 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’ (2018: 17). Más allá de las escenas clásicas en las que cada payaso/x encuentra interminables conflictos con sus objetos-*partenaire*, considero que llevar a escena un objeto que seguramente ocupaba un lugar en el baúl de los recuerdos, o era un material en desuso, implica una relación afectiva entre cada intérprete y esa elección simbólica. Quizás sea un modo de traer nuestros ancestros/xs al presente, una forma de suplir la ausencia de este traspaso generacional que existía originalmente en el oficio de la payasería, pero, sobre todo, un diálogo afectivo entre el pasado que nos constituye y la segunda oportunidad que adquieren esos objetos al poder ser utilizados metafóricamente, lejos de las imposiciones utilitarias para las que fueron construidos. Al respecto, en *El sistema de los objetos*, Baudrillard plantea que:

Antropomórficos, estos dioses lares que son los objetos se vuelven, al encarnar en el espacio los lazos afectivos y la permanencia del grupo, suavemente inmortales hasta que una generación moderna los relega o los dispersa, o a veces los reinstaura en una actualidad nostálgica de objetos viejos. Como sucede con los dioses a menudo, los muebles tienen también a veces la oportunidad de una segunda existencia, y pasan del uso ingenuo al barroco cultural (1969: 14).

El vestuario del clown exige una elección detallada y cuidadosa, ya que el mismo puede sufrir alteraciones a lo largo del tiempo siempre que se mantenga una misma base que identifique a cada payaso/x más allá del rol que ocupe. Como describe Jara, el vestuario debe contener alguna característica que revele algo de la personalidad de cada intérprete, pero “a partir de allí, la libertad debe ser absoluta, prescindiendo de los estereotipos instalados en nuestro cerebro y optando radicalmente por lo que nos apetezca” (2004: 43). En el vestuario convive también esta relación entre ficción y realidad, entre la aceptación de lo que soy y aquello que deseo ser, y aunque no sea revelado para los/xs espectadores/xs, los elementos biográficos de cada intérprete aparecen encriptados en el desarrollo de esta personalidad histriónica, y encarnada en esta segunda oportunidad de existencia que encontraron los objetos guardados, pertenecientes a nuestros antepasados. Tanto en la búsqueda de mi propio

clown, como en los espacios compartidos con otros/xs artistas/xs, he podido comprobar este denominador común al momento de elegir los objetos que nos acompañarán en la escena. Por esta razón, durante las jornadas que coordiné en el año 2021 junto al colectivo de payasas Las Napias, a partir de mi investigación sobre el modo en que se traduce la autoficción en las técnicas del *clown*, propuse dos consignas específicas al grupo para evidenciar este vínculo. En principio, y tomando como referencia algunos ejemplos prácticos citados por Larios, les pregunté durante un ejercicio de improvisación si tenían en ese momento algún objeto que fuera significativo, sea un amuleto o algún elemento especial. Las ocho participantes de la jornada presentaron ese objetopreciado y alguna incluso presentó más de uno. En general eran pequeños: un dije, un alfiler de gancho, un pañuelo, un aro. Posteriormente les pedí a las participantes que enviaran por escrito las respuestas a las siguientes preguntas: ¿Hay algún objeto/vestuario de tu payasa que tenga un sentido especial para vos? ¿Es la reconstrucción de un recuerdo, o era de alguien que conocías? ¿Con qué elemento visible de tu payasa te sentís más identificada? Aquí algunas de las respuestas más significativas que ejemplifican lo expuesto anteriormente:

[...] Algunos objetos fueron buscados entre recuerdos de niña, o familiares, otros fueron encontrados y otros fueron realizados especialmente [...] El vestido del primer y tercer espectáculo, Goujom Guagüita y Paraguagüita, fue realizado con la base de una enagua de mi abuela paterna, la persona con la que me ha unido el vínculo afectivo más fuerte [...] Otro de los vestidos de Cándida, utilizado en las Ovarietés, pertenecía a una tía abuela muy querida. En toda la ropa de Cándida siempre hay algunos alfileres de gancho; según una extendida tradición, los mismos son símbolo de errancia y la utilizan muchos migrantes de diversas culturas [...] También en la actualidad es un símbolo para expresar disconformidad ante ciertas decisiones gubernamentales, particularmente se usa para apoyar a diversas minorías (Toledo Nespral, 2018).

Araceli Gómez, otra de las integrantes del colectivo de payasas respondía:

[...] Mi payasa Roselí usa una cartera [...] que era de mi mamá, de cuando yo tenía entre 5 y 6 años. Se trata de un objeto muy precioso, con forma propia, color marrón con apliques de metal, típica de los años 60. En nuestras escasas salidas a pasear me gustaba vernos reflejadas en las vidrieras del centro: yo tomada de la tibia mano de mi madre y en el otro brazo colgaba esa cartera, lo que le brindaba un toque de elegancia que me hacía admirarla (2021).

El vestuario payaso, además de vestir y caracterizar, puede cobrar vida por sí mismo de igual modo que el resto de los objetos, como los peinados o pelucas realizados con trucos y mecanismos que posibiliten un movimiento autónomo al/x intérprete. Como en la clásica escena realizada por el gran payaso ruso Slava Polunin, cuyos *partenaires* eran un saco y un sombrero colgando de un perchero: entre ambos protagonizaban una tierna despedida mientras eran apurados por los sonidos de un tren (Polunin, 2019).

Los objetos vivos

En el mundo de la payasería es común la construcción de escenas unipersonales, del mismo modo que lo son los diferentes ensambles entre payasos/xs dispuestos/xs al juego que la grupalidad proponga. Tanto en las escenas unipersonales clownescas como en las teatrales, los objetos poseen cierto protagonismo y cumplen diferentes funciones. En relación con los objetos que acompañan al monologante, Fobbio (2010) plantea lo siguiente:

[...] La desolación como denominador común horada el discurso cuando las cosas son más que eso para el que está solo y ya no espera [...] Rodean al personaje, lo satisfacen, lo asfixian desde la proximidad o el recuerdo: los objetos están presentes en escena desde el comienzo de la obra o irrumpen para materializarse a través de la palabra monologada (46).

En el desamparo de las producciones unipersonales es donde más se presenta la necesidad de compartir la escena con otros/xs, sean sujetos/xs, objetos, u *objetos vivos* en términos de Larios, entendiendo que, “un objeto vivo es un objeto descotidianizado, que mantiene una equidad conmigo, y puede tender a confundirse simbólicamente conmigo o con

otra persona” (2018: 19). Este objeto, liberado del principio de razón que lo limita a su utilidad cotidiana, se poetiza al adquirir diferentes posibilidades sígnicas. Larios recupera los aportes que De Chirico vuelca en la pintura y propone sumarlo a la lista de artistas precursores del teatro de objetos. A partir de su lectura y análisis sobre la metafísica de los objetos de De Chirico, propone organizar tres constantes que hacen al teatro de objetos, y aclara que no intenta reducirlo a esto, sino asentar este punto de partida para situar su análisis fuera de las referencias de los precursores franceses, no sin tenerlos en cuenta. En primer lugar, para tratar de aportar otros datos sobre la emergencia actual del teatro de objetos, y también para observar cómo se comporta en otras experiencias fuera de la sala teatral y para darle otra voz a experiencias iberoamericanas. Estas constantes son:

- 1) el objeto cotidiano se vuelve protagonista de la estructura en la que est inserto desde distintos grados de reestructuración; 2) el objeto cotidiano visibiliza una forma de vínculo con el sujeto con el que comparte el mismo espacio, que será fundamental para el desarrollo; 3) el objeto cotidiano se poetiza al adquirir una doble función significativa (Larios, 2018: 26-27).

En la payasería podemos encontrar varios de los pasos que Larios describe como constantes en el teatro de objetos, y si bien un *clown* no solo aborda este modo escénico, podríamos decir que basa gran parte de su repertorio en el trabajo con los objetos, incluso en el perfeccionamiento de determinadas técnicas de manipulación. La aparición de objetos en la escena payasa, que ocupan utilidades impensables en la vida cotidiana, como un serrucho de carpintero utilizado para crear una melodía lúgubre, o el peine que emite un sonido de trompeta, o el rallador de queso como sombrero, aparecen con una lógica propia del *clown* que abandona el principio de razón y exacerba el sinsentido mientras estimula una multiplicidad de posibilidades que surgen de lo cotidiano para referirse a un mundo ilógico, lúdico e irracional. Ese mecanismo es llevado hasta los extremos, sobre todo en los espacios de experimentación donde cada payaso/x deberá atreverse a descubrir qué hay en ese objeto cotidiano que le invite a abandonar el principio de razón para arrojarse al juego y la fantasía. Basta pensar en las escenas clásicas de payasos/xs, como la del

hablante que intenta colocar un micrófono de pie y puede llegar a estar cinco minutos desarrollando una serie de conflictos interminables alrededor de la estructura metálica que, a lo mejor, ha sido detalladamente estudiada para que afloren todas sus virtudes y posibilidades, y poner en aprietos al desdichado/x *clown* en su intento de armar un simple micrófono para dirigirse a la audiencia. Este es un claro ejemplo de la segunda constante del teatro de objetos que puede visibilizarse en la payasería. Claro que los ejemplos están tomados de escenas clásicas, conocidas y representadas por múltiples artistas, pero si tratamos de pensar en estos mecanismos dentro de cualquier práctica payasa y su tratamiento con los objetos, podemos encontrar este modo de interacción donde las jerarquías entre sujeto/x y objeto se transforman, y cómo en el tercer aspecto desarrollado por Larios, a partir de la poetización de los objetos, se disparan múltiples posibilidades de significado. La antilógica en el modo de obrar payaso es la base de este corrimiento del concepto antropocéntrico del objeto. Ya no es un objeto realizado a imagen y semejanza del/x sujeto/x, sino un objeto cotidiano cuyos usos podrán ser infinitos excepto para el que ha sido construido. Otro modo en el que se traducen los *objetos vivos* en el universo de los objetos payasos radica en las dimensiones desproporcionadas, ya que, por su propia morfología no serán usados jamás según su lógica de existencia: un cepillo de dientes gigante, un paraguas diminuto, una casa de un metro cuadrado, una bicicleta sin manubrio, etc. Estos objetos, alejados de las relaciones de causalidad, son autónomos, generan empatía por sí mismos, se vuelven independientes del/x sujeto/x que los manipula y generan una multiplicidad de significantes alejados del principio de razón.

Larios propone posibles traslados del concepto de *metafísica del objeto cotidiano* de De Chirico hacia lo escénico. Para ello define la metafísica como:

[...] Un estado de percepción poética a la que el sujeto accede por el conocimiento intuitivo durante un lapso excepcional, en el cual la causalidad del principio de razón y los vínculos que establece la memoria se anulan parcialmente. La consecuencia de esta fractura de los mecanismos habituales del pensamiento es la vivencia de sensaciones desconocidas, entendidas como “revelaciones metafísicas” frente a los

objetos cotidianos que componen el entorno material de los individuos. En este sentido, *la metafísica se constituye como una poetización del objeto cotidiano, como una vitalidad poética del objeto* (Larios, 2018: 133; comillas y cursivas son de la autora).

Para abordar la vitalidad poética del objeto la autora define tres principios y un proceso en dos pasos, y aclara que no necesariamente deben ajustarse al orden propuesto, ya que unos contienen a los otros y pueden adaptarse a diferentes estructuras entre los estadios. El primer principio se refiere a *la cosa*: busca igualar o invertir la jerarquía frente al sujeto/x que la domina, emanciparse del utilitarismo y servilismo al individuo, ya que así, “provoca una cualidad intermedia en la que el sujeto puede tender a objetualizarse y el objeto subjetivizarse en una compenetración material” (Larios, 2018: 133-134). El segundo principio es *el enigma*, al suprimirse datos del objeto se anula su sentido unívoco y “permanece inscrito en el movimiento polisémico de la sugerencia” (2018: 134). El tercer principio es *el presagio* que puede provocar una sensación de inquietud: se presiente algo que esa entidad matérica transmite. Además de estos principios, Larios propone dos pasos del proceso más allá del modo en que estos se presenten: el aislamiento del objeto y la generación de relaciones metafóricas. El primer paso busca fracturar la relación espacio-tiempo y los vínculos con la memoria de las relaciones cotidianas, provocando así cierto extrañamiento que posibilita ver a los objetos como si aparecieran por primera vez. En el segundo paso se considera al objeto como metáfora que incita a su animación de un modo no literal y es portador de enigma por lo que no se dice de él y por el recurso poético que incita al fracaso del sentido lógico sobre los objetos. Al intentar traducir estos pasos y principios a la técnica payasa, aparecen varias similitudes y algunas diferencias. La ruptura del principio de razón es una de las características fundamentales en el universo *clown* y se expresa en su modo de hablar, de moverse, de vestirse y, por supuesto, en la utilización que hace de los objetos. Entonces una escoba puede ser una cama, un gorro de camisón ha de ser suficiente para dormir, una escalera una montaña, y así tantas relaciones como las que cada intérprete encuentre. Pero aquí se presenta otra de las características fundamentales del trabajo payaso: la autenticidad y el arrojado al vacío. Y estos elementos

no pueden estar ausentes al momento de trabajar con los objetos, es decir, su selección no puede limitarse a una elección racional, sino que hay que generar espacios para el juego, donde el azar y la intuición posibiliten un estado de gracia, del cual se desprenda el descubrimiento de esta nueva vida del objeto. Este objeto aislado, quizás con sus proporciones alteradas, ha de generar múltiples posibilidades, tanto para el/x intérprete, como para los/xs espectadores/xs. Los/xs payasos/xs son quienes habitan con mayor intensidad esta premisa que Larios retoma de De Chirico cuando plantea que el arte debe generar y recuperar la mentalidad infantil, la capacidad de asombro y la extrañeza como si lo descubierto fuera algo nunca visto. Poetizar el objeto cotidiano implica habitar una experimentación diferente al tiempo causal. Para Larios, la ambigüedad corresponde a una percepción poética del tiempo, “porque es un estado en el que no se afirma una temporalidad concreta, corresponde al tiempo en el que todos los tiempos pueden coexistir” (2018: 78). Pienso en el vestuario de los/xs *clowns* y cómo su imagen poetiza un modo atemporal, ya que muchas veces no sabemos si viene del pasado o del futuro, o una mezcla de ambos. La incorporación de objetos y prendas en desuso, la compañía de los/xs ancestros/xs a través de los objetos y las incorporaciones caprichosas e intuitivas hacen de cada payaso/x un ser ecléctico difícil de limitar a un tiempo determinado. Los/xs payasos/xs entrenan la involuntariedad de sus acciones, se comprometen con el instante y esa práctica de la inmediatez es la que no les permite caer en el tiempo causal, la lógica y el sentido común. Este compromiso con la sensación, este ejercicio de la autenticidad no solo es una práctica que debe incorporarse desde la escena, sino que también debe encontrarse en sintonía con quienes coordinan dichas prácticas. Quienes nos desempeñamos en el rol de la pedagogía y entrenamiento payaso debemos también arrojarnos a ese estado de inmediatez y vacío para ser capaces de percibir los momentos de revelación que se nos presentan, para poder ayudar a quien esté protagonizando una improvisación espontánea en su búsqueda del propio *clown*. Hasta aquí intenté trasladar algunos conceptos desarrollados por Larios al universo de la payasería. Quizás uno de los elementos más distantes tiene que ver con la diferenciación que

provoca la metafísica del objeto cuando le otorga una autonomía tal como para no transmitir algo del sujeto/x, es decir, que se libera de los vínculos habituales que tenían. En ese proceso es donde Larios, retomando los estudios del siglo pasado sobre *la cosa y la coseidad*, plantea el tránsito del objeto hacia su ser *cosa*. En cambio, los/xs *clowns* parecen mimetizados a veces con sus objetos, trasladan sus obsesiones, sus parecidos, llevan sus ancestros/xs adheridos al vestuario, sin necesidad de documentar su biografía sino como metáfora encriptada que los construye y poetiza.

Referencias

- Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. México. Siglo XXI.
- Fobbio, Laura (2010). "El yo y los objetos: presencias inquietantes, ausencias obscenas". *El Apuntador. Revista de artes escénicas*. Córdoba, año X, n. 22. 46-50.
- Gómez, Araceli. (2021). "Mi payasa". Material facilitado por la autora. Córdoba, inédito.
- Jara, Jesús (2004). *Los juegos teatrales del clown*. Buenos Aires, México: Novedades Educativas.
- Larios, Shaday (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México: Paso de Gato.
- Martinelli, Elina (2021). "Verdades rojas y mentiras redondas: lo autorreferencial en la búsqueda payasa". Actas de la V Jornada de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, UBA. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2021/paper/viewFile/5644/3488>
- Polunin, Slava (2019). "Slava's Snowshow". *YouTube.com*, 5 jun. <https://www.youtube.com/watch?v=vt4ISnflxgk>
- Ruiz, Borja (2010). "Teatro, homeostasis y contemporaneidad." *Artezblai. El periodico de las Artes Escénicas*, 6 may. Disponible en: <https://www.artezblai.com/teatro-homeostasis-y-contemporaneidad/>
- Toledo Nespral, Alejandra. (2018). "Cándida Dá, sus poéticas, miradas y andanzas. Pensar la experiencia, pensar lo no pensado". Ponencia. *I Jornadas Payasas, Comicidad y Nuevas dramaturgias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Texto facilitado por la autora.