

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Un abordaje histórico en torno a la dramaturgia del *clown* en Cuba

Miguel Angel Amado González*

* Universidad de las Artes (ISA), Cuba.
e-mail: miguelangel931110@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0424-7735>

Recibido: 24 de mayo de 2022

Aceptado: 27 de junio de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2720>

Un abordaje histórico en torno a la dramaturgia del *clown* en Cuba

Resumen

El presente artículo aborda uno de los resultados del trabajo de diploma *La dramaturgia del clown teatral en la práctica artística de Teatro Tuyo: La estación (2009), Gris (2013) y Superbandaclown (2016)*, sustentado en la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes (ISA) de Cuba. A partir de la interrogante ¿cuáles son los referentes históricos en los que se apoya la dramaturgia del *clown* en Cuba?, afronta uno de los temas todavía irresueltos en la historiografía escénica de la isla. Mediante el empleo de métodos teóricos y empíricos, atraviesa varias etapas del teatro y el circo cubanos para desentrañar el desarrollo de la dramaturgia del *clown* en Cuba y arrojar una serie de elementos que confirman su evolución.

Palabras clave: historiografía del teatro; historia del espectáculo; circo; payaso; Teatro Tuyo; Cuba.

A Historical Approach to Clown Dramaturgy in Cuba

Abstract

This article is based on research undertaken by the author within the Diploma course *The dramaturgy of the theatrical clown in the artistic practice of Teatro Tuyo: La estación (2009), Gris (2013) and Superbandaclown (2016)*, supported by the Faculty of Theater Arts of the Universidad de las Artes (ISA) of Cuba. The author looks into what historical references support the Cuban tradition of clown dramaturgy, in order to address one of the unsolved issues in the island's theatrical historiography. Through the use of theoretical and empirical methods, the paper goes over various historical moments of Cuban theater and circus to unravel the development of clown dramaturgy in such context.

Keywords: theatre historiography; shows historiography; circus; clown; Teatro Tuyo; Cuba.

Un abordaje histórico en torno a la dramaturgia del *clown* en Cuba

Hacia una perspectiva académica sobre la dramaturgia del *clown*

Abordar con científicidad las temáticas referidas al arte del *clown* o payaso¹ es todavía una fisura en el ámbito de la investigación escénica cubana. Los motivos pueden ser muchos, pero en lo fundamental tienen que ver con la ignorancia y la desidia. Ambos se materializan en la subvaloración de esa estética, la limitación de sus prácticas a espacios como las fiestas de animación, el desinterés –de un considerable grupo de artistas *clowns*– por colocar a esta figura en una posición “seria” dentro de estudios teóricos y la dispersión de la historia del payaso o de testimonios que se contradicen. Si bien la contemporaneidad se ha encargado de darle al payaso otras oportunidades, todavía puede decirse que hay demasiadas zonas de desconocimiento y subestimación, tanto en la investigación como en la exploración práctica de nuevas posibilidades discursivas.

La tentativa del autor por abrir una investigación en torno a la dramaturgia de los payasos se formuló entre 2017 y 2020, tres años en los que el *clown* teatral en Cuba comenzó a ganar otras significaciones. Un ejemplo de esa madurez fue la apertura de programas de estudio en las academias de teatro del país, a partir de la novedad y el rigor mostrados en la práctica artística del grupo Teatro Tuyo, a través de sus espectáculos y acciones

¹ Se asumen los términos *clown* y *payaso* para hacer referencia al mismo personaje, sin distinción alguna por género, tipologías, códigos lingüísticos o espacios de representación. Para evitar choques de criterios en ese sentido, se determinó que ambas, *clown* y *payaso*, son voces neutras en tanto se refieran al personaje/intérprete con características que permiten reconocerlos indistintamente como tales.



Imagen 1. *La estación*. Dirección de Ernesto Parra (Teatro Tuyo), Cali, 2017. Fotografía de Leonardo Linares.

formativas. Propiciar el presente ejercicio de pensamiento es también un punto climático en las indagaciones teóricas que ha sostenido el autor gracias a sus cercanas relaciones de trabajo con esa agrupación por más de una década, como necesidad de pesquisar todo lo concerniente a la estética que salvaguardan.

En 2021, el autor presentó su trabajo de diploma *La dramaturgia del clown teatral en la práctica artística de Teatro Tuyo: La estación (2009)* [Ver Imagen 1], *Gris (2013)* y *Superbandaclown (2016)*, en opción al título de licenciado en Arte Teatral por la Universidad de las Artes (ISA), bajo la tutoría de la máster en Ciencias Blanca Felipe Rivero. De este modo, el *clown* cubano contó con el primer registro teórico-práctico en torno a su dramaturgia, lo cual significó un aporte tanto para el desarrollo de la especialidad como también para los estudios teatrológicos desde la academia.

Respetando la pauta metodológica de ir desde lo general a lo particular, fue ineludible sistematizar los fundamentos teóricos e históricos del teatro *clown* occidental, para encontrar así los puntos divergentes y convergentes en su relación con las prácticas cubanas y, principalmente, la agrupación en análisis. Esa primera tarea fue identificar los referentes

históricos en los que se apoya la dramaturgia del *clown* teatral, con especial atención en la experiencia cubana.

El presente artículo no muestra los resultados de esos referentes que a lo largo de la historia del *clown* occidental marcaron el desarrollo dramático de la especialidad, sino que sistematiza la historia del *clown* en Cuba, desde los aportes más sustanciales de su dramaturgia. Sin ánimos de pretensión alguna, el texto intenta contribuir considerablemente a estos estudios, que hoy se estimulan en las academias de teatro del país, en sus diferentes niveles y desde el ISA, para las compañías dedicadas al *clown*, así como para la teatrología y la dramaturgia cubanas, entre otros beneficiados.

Para este análisis se emplearon métodos teóricos como el histórico-lógico y el comparativo. Ambos permitieron la identificación de los referentes históricos de la dramaturgia del *clown* en Cuba durante la recopilación, selección y organización de la información de forma lógica, así como la comparación y comprobación de los datos obtenidos. Paralelamente, la aplicación de métodos empíricos, como la revisión documental y las entrevistas a profundidad estructuradas y no estructuradas, ayudaron a contrastar el conocimiento y la información recogida.

En una primera exploración del tema, se consultaron textos teóricos e históricos –nacionales e internacionales– que abordan temas generales sobre la figura del payaso y su dramaturgia. Pudieron identificarse criterios que validan la existencia de una *naturaleza del clown*,² así como las técnicas utilizadas por los actores y las actrices para concebir esos personajes desde sus respectivas tipologías. Otras fuentes examinadas también señalan elementos para la concepción de los números y los espectáculos de *clowns*. Sin lugar a dudas, se exploraron experiencias que sistematizan prácticas creativas singulares y explican cómo escoger y ordenar los propios materiales vocales, gestuales y de vestuarios, para irlos incorporando poco a poco en el curso de improvisaciones individuales puestas a prueba (Pavis 85). Esos elementos suelen organizarse dentro de una estructura dramática, preconcebida o no. Son, en definitiva, aspectos de organización dramática, específicamente de la dramaturgia del *clown*. Pero... ¿qué es la dramaturgia del *clown*?

Bien se reconoce que la dramaturgia como procedimiento de creación para la escena tiene diversas metodologías, tanto en la escritura como en la dirección de escena y en las técnicas actorales; mas, el fenómeno se complejiza cuando se aplican a estéticas o poéticas particulares. Ante tal generalidad es necesario pensar en principios comunes que sean válidos para todas las metodologías. La respuesta podría estar en lo que ocurre con la

² *La naturaleza del clown* se refiere a las particularidades que lo distinguen de otros personajes. La ingenuidad, la inocencia y la tendencia al fracaso son algunas de estas distinciones que, además, generan las disímiles situaciones en las que un *clown* se ve involucrado.

progresión y la tensión de las acciones. Una lectura pormenorizada de la obra ensayística de Joseph Danan nos proyecta la dramaturgia como la organización de las acciones y la transformación de éstas en sistemas significantes para la escena; es decir, elementos cohesionados de manera tal que lleguen a producir sentidos.

En consonancia con las afirmaciones anteriores, el maestro Hernán Gené explica que en la elaboración de una estructura dramática para *clowns* intervienen elementos que, alternándose oportuna y convenientemente, hacen un sólido camino a recorrer (La dramaturgia del clown 20). En su obra, el autor advierte que los elementos que expone son aquellos que le han servido para su ejercicio artístico-pedagógico y, como es lógico, constituye un riesgo aplicarlos de manera general.

Jorge Antonio Caballero profundiza considerablemente en torno a la dramaturgia del *clown*, empleando una metodología que tiene por objeto “el estudio de las obras desde su concepción, es decir, que hará notar las intenciones y los motivos que un artista determinado persigue al momento de concebir la obra” (23). Sin embargo, aunque el investigador propone una metodología a partir de un instrumental de análisis dramático específico, no alcanza a definir qué es la dramaturgia del *clown*.

La misma carencia conceptual puede detectarse en otros materiales consultados. Al transversalizar varios criterios, se llega a una conclusión práctica nada despreciable: el *clown* tiene como particularidad el par personaje/intérprete, desde el cual parte todo proceso creativo clownesco y complejiza cualquier sondeo teórico sobre éste. Ahí radica el discutible y poco definitorio concepto de la dramaturgia del *clown*, aunque sí pueden establecerse categorías para su análisis, incluyendo las que podrían ser consideradas las constantes históricas del *clown*.³ Analícense entonces todos los elementos de organización que giran en torno al par personaje/intérprete *clown*, como los modos de comportamiento y tipologías, concepción visual de sus personajes, concepción de números y espectáculos, técnicas empleadas, entre otros aspectos dramaturgicos.

El estudio sobre la dramaturgia del *clown* puede caracterizarse como inmaduro e inacabado, situación que no le es ajena a la teatrología cubana. Sobre ello, Menéndez refiere que de este arte queda mucho por indagar y alerta que una especialidad tan debatida, marginada y discriminada no ha sido profundamente estudiada aún (30).

³ Las constantes históricas del *clown* son las invariables que pautan la evolución de una dramaturgia propia. Amado asume éstas como las más significativas: 1) la *técnica de contrastes*, que se da tomando en cuenta las tipologías del *clown* y la producción de efectos cómicos a partir de la interacción entre ellas; 2) la *construcción de lo poético*, que es un fenómeno procesual que produce sentidos por medio de las transformaciones intelectuales y emocionales de los espectadores, mediante el empleo de materiales sonoro-musicales y visuales (29).

La teatrología cubana no está suficientemente preparada para asumir diálogos a profundidad en torno a esta estética. Se considera que “faltan estudios sobre la técnica y teoría del *clown* o payaso, hasta ahora poco sistematizados, en primer lugar, a causa de una práctica artística pobre desde el punto de vista escénico y sobre todo bastante empírica en ese terreno” (Martínez).

En Cuba se destaca una insuficiencia de materiales bibliográficos al tratar de identificar la historia del payaso y la evolución de una dramaturgia del *clown* escénico. No obstante, se pueden establecer referentes como la labor de los grupos Teatro Papalote, desde la escritura y la representación escénica del director y dramaturgo René Fernández, *My Clown* de Cienfuegos, Teatro de las Estaciones en sus inicios, entre otras experiencias que derivaron de las anteriores y que hoy permanecen activas, así como Teatro Tuyo, que es el mayor referente del *clown* cubano en el nuevo siglo.

A partir del procesamiento bibliográfico de algunos folletos, notas periodísticas, artículos de revistas especializadas, materiales académicos y entrevistas a profundidad, para determinar el desarrollo de la dramaturgia del *clown* en Cuba, emergieron datos que fueron dándole cuerpo a una diseminada historia.

Desarrollo de una dramaturgia del *clown* en Cuba

En un cuestionario, el director cubano González Fife comentó que: “esas informaciones –mayormente transmitidas por la oralidad– remiten a cualquier investigador hasta los inicios del circo en la isla” (Amado 22).

La historia confirma que para 1770 la figura del payaso ya dominaba algunos espacios artísticos en La Habana, cuando todavía no habían llegado los circos. Cronistas de esa época documentaron que todos éstos fueron exponentes que provenían desde Europa, confirmando así que anterior a ese año no hubo nada parecido. Esos virtuosos también eran saltimbanquis, titiriteros, volatineros y dominaban otras especialidades. Hay noticias también de Rafael Padilla⁴ (Chocolat), el primer *clown* negro de la historia; pero el rotundo –aunque corto– éxito de Rafael fue en Bilbao y posteriormente en Francia.

En su nota digital, Pérez León cuenta que el 21 de septiembre de 1800 se levantó el Circo del Campo de Marte, el primero de origen cubano. Las funciones de variedades empezaron a prender en el gusto popular y hubo una simbiosis entre la espectacularidad del circo y la del teatro vernáculo. Por solicitud del Campo de Marte, en ese mismo año, don Fran-

⁴ El apellido Padilla fue póstumo. Antes de morir solamente se le conoció como Rafael o por su nombre de *clown*.

cisco Covarrubias (1775-1850) se presentó en su pista, donde debutó como cómico artista aficionado. A Covarrubias se le debe, entre otras fundaciones, un tipo de payaso cubano que no se parece a ningún otro, pues sus frases dialogadas y la manera de moverse eran la reconstrucción caricaturesca que guardaba una estrecha relación con la idiosincrasia de los habitantes de la isla en esa época y sus costumbres más populistas.

En 1916 se inauguró el Circo Pubillones, que presentaba sus espectáculos en los teatros más importantes de ese tiempo; las intervenciones de los payasos eran unas de las más aplaudidas. Este circo llegó a ser el más prestigioso del momento, en una Habana convulsa, donde la diversión y el teatro convivían con las contradicciones sociales, políticas y económicas, ocasionadas por la condición de colonia (Verdaguer 3).

Ya en 1934 ocurrió la fundación del Circo de los Hermanos Torres, en el cual se hizo popular el payaso Chorizo, interpretado por Roberto Torres, quien fue alumno del *clown* francés Eduardo Gautier, conocido mundialmente como Polydor. Roberto comenzó a imitar a famosos actores cómicos: Chaplin, Stan Laurel y otros. Su hermano comenzó a trabajar con él como contrafigura, es decir, sus personajes asumían tipologías que, por sus características psicofísicas, entraban en contradicción, peleaban exageradamente en escena por cualquier sinsentido y producían así incontables efectos cómicos para la diversión de los públicos. Poco a poco, Torres fue incorporando un personaje cómico, torpe y melodramático, y se fue apartando de las astracanadas en la pista (Villabella apud Amado 23).

Tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959, muchos circos fueron nacionalizados. Más tarde llegaron a la isla varias compañías de la Unión Soviética y China, las cuales constituyeron potentes referentes para los artistas *clowns* cubanos. En 1962, por ejemplo, el memorable payaso Oleg Popov tuvo su primera y única función, y su paso por el país mostró la posibilidad de fusionar previamente la técnica y la poesía en una misma estructura dramática.

Con la nacionalización de los circos cubanos, aquellos artistas que simpatizaron con la nueva situación política y no emigraron del país decidieron crear el Circo Nacional de Cuba el 6 de junio de 1968. De ahí emergió Edwin Fernández, el payaso Trompoloco, quien protagonizó, en las décadas de 1960 y 1970, el programa *El mundo de los niños*. Trompoloco encontró un sentido de armonía y cubanidad⁵ en la construcción espectacular; el uso de recursos artísticos diversos como expresión de síntesis y una gracia especial para contar

⁵ Lo esencial de la *cubanidad* es el resultado de fases y etapas diversas en la formación de nuestro pueblo. Ese fondo profundo que condiciona actitudes, aspiraciones, sentimientos, modos de ser y de vivir y, sobre todo, esa compleja amalgama que conforma lo más profundo de la mentalidad cubana. Profana, libérrima, alegre, fuerte, retadora y siempre situada en el límite de todos los límites. La cubanidad también es la necesidad de ser y la obligación de buscar su deber ser (Torres-Cuevas 42).

hicieron que se apartara del clásico *repris* circense para buscar una estructura dramática coherente. En la televisión se pudo vislumbrar notablemente el uso depurado de una técnica clownesca como parte de la evolución de una dramaturgia del *clown*.

El programa *El circo en televisión* (también de los años 70) hizo que se admiraran las aptitudes risibles de los payasos Chorizo y Chorizito, padre e hijo, respectivamente, entre otros, como Filiberto y Ramonín. También se recuerda aquel payaso del Circo Ringling, que pasaba todo el número paseándose por la pista, marcando así un punto de giro en las dinámicas de entradas y salidas de los payasos en los espectáculos circenses que hasta ese momento se habían asumido. Estos artistas del *clown* y la televisión sin duda marcaron varias generaciones de cubanos y cubanas, que los reconocieron como los principales referentes que existían.

Pocos años después se creó el Circo de Camagüey y también la Compañía de Variedades, en la ciudad Santiago de Cuba. En la plantilla de ambos había variados y coloridos payasos. Sus técnicas eran las del *clown* de circo, de feria, con el uso de elementos de acrobacia y otras especialidades.

En 1962 se fundó el Guiñol de Matanzas, devenido Teatro Papalote en 1982, bajo la guía de René Fernández Santana. Papalote mostró a sus payasos de una manera particular, amparados en textos lúdicos y en la animación de figuras y objetos. La presencia del *clown* unida al desarrollo titiritero ha sido muestra de calidad artística y de respeto hacia el *clown*, así lo evidencian espectáculos como *Jueguipayasos*, la trilogía *Escalera de payasos*,⁶ *Circo de sueños*, *Mágicas narices rojas*, entre otros. René Fernández Santana es indudablemente uno de los exiguos autores cubanos de textos dramáticos para *clowns*. Algunos de los actores de Teatro Papalote vieron nacer allí sus personajes *clowns* y más tarde pasaron a formar parte de nuevas agrupaciones como El Mirón Cubano (Matanzas, 1984), o a fundar otras nuevas como el Teatro de las Estaciones (Matanzas, 1994) y La Proa (La Habana, 2003). De esta manera se extendió por toda la isla la práctica de un *clown* más comunitario.⁷ La presencia de lo clownesco en este grupo también propició un evento tan importante como lo es el Narices Rojas.⁸

⁶ La trilogía *Escalera de payasos*, del dramaturgo y director de teatro René Fernández Santana, está conformada por los textos/espectáculos *Los payasos desafortados y ovalados*, *Los payasos despistados y cuadrados* y *Los payasos disparatados y rayados*.

⁷ Se trata del *clown* cuyo principal objetivo es el de llegar a conseguir el acercamiento y la implicación de las comunidades en procesos de impacto social, mediante juegos cómico-poéticos, para contribuir a la construcción y mejoramiento de esa comunidad particular.

⁸ En el 2000 tuvo lugar la primera edición del Festival Narices Rojas en la ciudad Matanzas. Este evento ha permitido el acercamiento mutuo entre los payasos cubanos hasta el presente.

En 1977 y bajo la asesoría artístico-pedagógica de la Unión Soviética, más la experiencia acumulada por los cubanos, se fundó la Escuela Cubana de Circo Yuri Mandich, con un sólido plan de estudios que formó de manera integral a quienes se interesaban por las diferentes especialidades circenses. La asignatura encargada de ofrecer herramientas propiamente clownescas respondía al nombre de Payasada, y en los pocos años que permaneció dentro del currículo de la escuela hizo que malabaristas y equilibristas –entre otros– dedicaran su vida completamente al *clown*. Años después la asignatura fue excluida del plan de estudios. El cierre de esta primera acción formativa escolarizada significó un estancamiento para la evolución de la dramaturgia e historia del *clown* en Cuba.

La crítica e investigadora cubana Rosa Ileana Boudet relata un hecho que pudo haber marcado un antes y un después para la dramaturgia del *clown* cubano. El Festival de Teatro de La Habana de 1987 recibió al grupo argentino El Clú del Claun, cuyos integrantes, en su mayoría, estudiaron la escuela de Lecoq y llegaron al festival con una versión libre de la obra *Escuela de payasos*, de Friedrich Karl Waechter, dirigida por Juan Carlos Gené. La autora refiere que El Clú... era consciente de una marcada diferencia entre el cómico del circo y la técnica del *clown*. El espectáculo proponía muchas ideas con las acciones y no con la palabra. La teatróloga destacó lo siguiente: “En todos los casos no puede hablarse de un total dominio de la proyección de la voz o la articulación, muy por debajo de sus habilidades corporales. Sin embargo, no me atrevo a seguir por este camino porque me doy cuenta que es otra cosa” (96). Lo revelador de esta nota radica en cómo la autora limitó su análisis en torno a un fenómeno dramático (en este caso actoral) clownesco a partir de sus conocimientos generales del teatro. Con el Clú... pudo certificar nuevas dinámicas en la estructuración dramática espectacular y en el empleo de elementos propios de una estética poco explorada dentro de la isla.

En el año 1991, en la provincia Cienfuegos, la técnica de *clown* se comenzó a trabajar con una visión renovada y transgresora por cinco jóvenes: Lázaro y Miguel Pérez Valdés, Javier Pérez, Jorge Luis Mora y Ariel Hernández Chávez. Ellos tomaron de la sabia de especialistas extranjeros como Gastón Troiano y Jean Marie Binoche (†) para fundar en 1997 el grupo My Clown [Ver Imagen 2], los pioneros del *clown* teatral⁹ cubano. Más tarde se integró la actriz Yamisleidis Reyes en el 2000, siendo la única clownesa de ese núcleo artístico hasta ese momento. “El grupo comenzó a experimentar y a llevar a escena obras del

⁹ Se trata de un *clown* cuyo principal espacio de representación es el recinto teatral. Genera reflexiones y sensaciones esperanzadoras o positivas a partir de los temas que trata por medio de obras dramáticas; enfrenta una sala y un espectáculo de mayor duración que una entrada o *reprise*; opera sobre una dramaturgia más consiente desde la exploración de los recursos expresivos, y mantiene una constante indagación de su práctica artística.



Imagen 2. *Grupo My Clown*. Cienfuegos, 2000. Fotografía de René Reyes.

repertorio clásico europeo adaptadas a las técnicas del *clown*. Otras obras fueron creadas partiendo de estudios conscientes de las herramientas, habilidades y posibilidades del payaso” (Reyes, entrevista personal). My Clown creó un evento llamado Trompoloco que anualmente reunía un gran número de exponentes de todo el país; esto permitió una mayor visibilidad de la estética y un provechoso espacio de confrontación y formación. El grupo se desintegró luego de diez años de trabajo, y sus integrantes formaron nuevos núcleos creativos, como fue el caso de los grupos Tiempo y la Guerrilla de Teatreros, ambos en la provincia Granma.

Otras experiencias en la incursión del payaso desde el arte teatral van de la mano de agrupaciones como Andante (Granma), Garabato (Sancti Spíritus), el Guiñol de Holguín, Pentaclown Habana (La Habana), Titirivida (Pinar del Río) y otras. Se puede considerar que estas experiencias, aunque no se profundicen como se advierte desde el principio, son las continuadoras de las estéticas hasta aquí analizadas. En su conjunto constituyen los pilares de la evolución del *clown* cubano, y la antesala –aunque no los referentes directos– de la fundación del proyecto Piñata (Las Tunas) en 1999, que devino Teatro Tuyo unos años más tarde, bajo la dirección de Ernesto Parra Borroto.

En 2002, llegó al Festival de Teatro de La Habana el grupo danés Batida Teatro, con la obra *Overture*,¹⁰ de Soren Ovesen y Giacomo Ravicchio, y dirigida por el segundo. En ella, la ejecución musical de los intérpretes y las resoluciones absurdas de los sucesos son elementos vertebradores en su dramaturgia espectacular. “Ese espectáculo fue el que definió casi todo [en Teatro Tuyo]” (Parra, entrevista personal). Sin lugar a dudas, fue Batida Teatro quien estimuló con beneplácito la visión del *clown* que deseaba alcanzar el joven colectivo cubano, una que lo acercaba mucho más a la construcción de sentidos desde/para el teatro *clown*, a partir de un estudio profundo de su dramaturgia.

Con *Parque de sueños*, Teatro Tuyo irrumpió en la escena nacional, redirigiendo la atención de la crítica especializada hacia la nueva propuesta teatral. El destacado dramaturgo Gerardo Fullea León subrayó que “el principal valor de esta obra estuvo asentado en una novedosa y precisa dramaturgia espectacular, que sabía diferenciar, matizar y crear sucesos y acciones que llevaban a la narración escénica a un desarrollo y clímax muy bien resueltos” (29). Para el naciente colectivo de teatro, la relación con sus públicos y el reflejo de éstos sobre la escena comenzó a ser su mayor garante discursivo. Este momento impulsó a Parra y a su grupo a sistematizar lo que hacían y cómo lo hacían, proponiendo categorías y principios de trabajo que les permitieran explicarse a sí mismos y explicar a los demás el funcionamiento de su dramaturgia del *clown*; también les sirvió para reafirmar su interés por proponer temas socialmente útiles.

El Taller Internacional de Payasos, hoy Festival Internacional de Payasos (FIP), es el único de su tipo en Cuba. El evento deviene espacio de confrontación para investigadores, artistas, teatrólogos, críticos y estudiosos de las artes escénicas; además, tiene un impacto socioeducativo relevante (ante todo por la formación de públicos que procura) en varias ciudades del país. El FIP ha sido el principal laboratorio desde 2009 para Teatro Tuyo, su colectivo coordinador, pero también para muchas agrupaciones iberoamericanas que encuentran en las prácticas del *clown* teatral el magma para su realización artística.

¹⁰ Ver “Teatergruppen Batida: ‘Overture’”. *YouTube*, subido por Teatergruppen Batida, 11 abr. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ZfGQaUJgyKM>.



Imagen 3. *Superbandaclown*.
Dirección de Ernesto Parra
(Teatro Tuyo). Matanzas, 2016.
Fotografía de Sonia Almaguer.

Pero fue el espectáculo *La estación* (2009) el que mostró los primeros resultados de aquella exploración. Otros, como *Narices* (2012), *Gris* (2013) y *Superbandaclown* (2016) [Ver Imagen 3], también han sido el reflejo de nuevas propuestas teórico-prácticas, que han resultado ser un faro para el gremio cubano de *clowns*.

Parra, al lado de Teatro Tuyo, investigó y estableció elementos determinantes en toda su práctica artística, los cuales son una fuerte influencia para el desarrollo de un *clown* nacional:

- Propuso un nuevo concepto de payaso, con las cinco categorías de lo *clown* (lo absurdo, lo ridículo, lo exagerado, lo inesperado y lo cómico), las cuales “determinan las características, reacciones, soluciones y comportamientos en disímiles situaciones por las que atraviesa un payaso” (Parra, *Clownteo regresivo* 164).
- Creó tipologías propias con basamento en las del *clown* del circo: Carablanca, Toni, Augusto y Arlequín¹¹ y, más recientemente, el *clown-total*, como ese escalón superior que debía alcanzarse a partir de un sostenido trabajo interpretativo.
- Asumió el empleo de la extraverbalidad y otras naturalezas que particularizan su praxis clownesca.

¹¹ Según la poética de Teatro Tuyo, el Carablanca es el líder de la *troupe* de los *clowns*, siempre ordenado e impecable; el Toni es el típico clown despistado y taciturno al que hay que repetirle qué hacer un sinnúmero de veces; el Augusto mantiene una posición melancólica en una de las situaciones y ante su propia existencia clownesca; el Arlequín es el más entusiasta, ruidoso y optimista de todos, está convencido de que su misión es divertirse y burlarse del resto de la *troupe*.

- Le aportó al estudio del *clown* elementos dramáticos cardinales como la alternancia, el 1, 2, 3, la objetualidad y el estado *clown*, además de un nuevo planteamiento sobre la fragmentación del movimiento a partir del propuesto por Jacques Lecoq en la década de los años sesenta.
- Propuso el factor constitutivo de su poética, la cual se ha extendido con fuerza hacia otras prácticas clownescas dentro y fuera de Cuba: *el principio de la contraposición*, definido como la alteración de la lógica cotidiana, asumiendo “alteración” como la ligera modificación de la realidad. Para Teatro Tuyo es la piedra basamental de su trabajo *clown* porque, a través de esta lógica clownesca, todos los elementos que activan el ejercicio dramático encuentran sentido y coherencia (Parra, “Diálogo” 54-57).

Al término de 2012, Parra le presentó al viceministro de Cultura de Cuba, Abel Acosta, la necesidad de que se contemplara en los planes de estudio de la enseñanza artística las técnicas del *clown*. De esta manera, Teatro Tuyo posibilitaba otras líneas estéticas, desde la academia, para el desarrollo del teatro cubano, tomando en cuenta los aportes en torno a su exploración teórica del *clown*.

La Escuela Nacional de Clown (ENC) es la segunda experiencia formativa escolarizada para los artistas *clowns* cubanos. Está pensada y constituida sobre el objetivo neurálgico de consolidar el arte del payaso y su dramaturgia en Cuba. Desde que la ENC abrió sus puertas en septiembre de 2019, como matrícula acogió a estudiantes de la región oriental del país. Hoy cuenta con el primer grupo de egresados *clowns*, y en julio del 2022 realizó los exámenes de captación para un nuevo curso. Durante sus procesos formativos, los artistas-profesores de Teatro Tuyo han preparado a los maestros que impartirán Técnicas del Clown en las cinco escuelas profesionales de teatro del país, lo cual presupone la diseminación de su praxis en territorio nacional. Definitivamente, este colectivo ha viabilizado un nuevo espacio de confrontación académica para continuar labrando un camino en torno a una dramaturgia del *clown* cubano.

Conclusiones

Al identificar los referentes históricos en los que se apoya la dramaturgia del *clown* en Cuba, se puede aseverar que tiene sus antecedentes en el circo, a partir de las prácticas de los saltimbanquis, titiriteros, volatineros, entre otros virtuosos. En ese ámbito circense emergieron los primeros payasos cubanos, a partir de la creación de personajes que respondían a una reconstrucción caricaturesca de los habitantes de la isla en esa época y sus costumbres más populistas. Desde los primeros grandes circos fundados en La Habana pudo eviden-

ciarse cómo los intérpretes se preocupaban por crear tipologías para sus personajes que contrastaran entre sí, con el objetivo de producir efectos cómicos en la pista.

La llegada de los grandes circos soviéticos, a principios de la década de 1970, determinó nuevas visiones para la creación *clown*, las cuales enfatizaban que la dramaturgia del *clown* no servía únicamente para hacer reír, sino que podía ser una potente arma ideológica, en consonancia con la época y los cambios sociopolíticos de Cuba.

Edwin Fernández (el payaso Trompoloco) está considerado uno de los principales referentes del *clown* en el imaginario cubano, gracias a programas televisivos infantiles de esos años. Trompoloco le aportó a la dramaturgia del *clown* un puente considerable entre la negación del *repris* clásico del circo y la estructuración dramática. Sin duda, su mayor aporte fue la revalorización del concepto de *cubanidad* en sus discursos artísticos.

Según los registros consultados, fue a partir de los años 60 que el *clown* de teatro comenzó a ganar terreno en diversos recintos, desde la escritura y representaciones del grupo Teatro Papalote, en consonancia con la aparición de este tipo de *clown* en la Escuela de Jacques Lecoq en Francia. Papalote fue un centro de aprendizaje para nuevos grupos creativos, que asumieron una manera particular de hacer *clown*, más cercana a los espacios comunitarios –sin negar los principios teatrales–, lo cual supone otras maneras de concebir sus dramaturgias.

La apertura de la asignatura Payasada en la Escuela Nacional de Circo en 1977 constituye la primera experiencia artístico-pedagógica escolarizada del *clown* en Cuba; sin embargo, su pronta interrupción significó un estancamiento considerable para la evolución de una dramaturgia e historia del *clown* cubano.

El periodo que va desde finales de la década de 1980 y principio de los 90 permitió nuevos impulsos para el *clown*, gracias a las agrupaciones y los maestros extranjeros que, mediante su paso por el país, propusieron nuevas perspectivas dramáticas. Se evidenció notablemente una diferencia entre el payaso conocido hasta ese momento, más cercano al circo, y las novedosas técnicas del *clown* que exigían una mayor exploración práctica de sus posibilidades. De esas mismas exploraciones se fundó My Clown, considerado como el primer grupo de payasos teatrales cubanos, que llevaron a escena obras del repertorio clásico europeo adaptadas a las técnicas del *clown*.

La revisión de no pocas fuentes sobre Teatro Tuyo subraya los diferentes procesos de producción y formación artística de ese grupo y su irradiación a otros núcleos creativos. Es sinónimo de constancia y sistematización de un ejercicio escénico que dialoga con los espectadores desde una marcada voluntad poética, tomando en cuenta sus propios principios dramáticos. En la actualidad se le reconoce como el más importante referente del *clown* en la isla, por sus indagaciones artísticas y pedagógicas para el desarrollo del *clown* en Cuba.

Fuentes consultadas

- Amado, Miguel Angel. *La dramaturgia del clown teatral en la práctica artística de Teatro Tuyo: La estación (2009), Gris (2013) y Superbandaclown (2016)*. 2021. Universidad de las Artes (ISA) de Cuba, tesis de licenciatura en Arte Teatral.
- Boudet, Rosa Ileana. "Los payasos descubiertos en La Habana". *Conjunto*, núm. 75, 1988, 96-97 pp.
- Caballero, Jorge Antonio. *Los dramas del Clown. Un acercamiento teórico a la dramaturgia del Clown*. México: Editorial Schola, 2020.
- Danan, Joseph. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato, 2010.
- Fulleda, Gerardo. "Un parque de sueños". *Entretelones*, núm. 15, 2006, 29-30 pp.
- Gené, Hernán. *La dramaturgia del clown*. México: Paso de Gato, 2015.
- Gené, Hernán. *El arte de ser payaso*. México: Paso de Gato, 2016.
- Martínez, Vivian. Entrevista personal con el autor, 3 jun. 2021.
- Menéndez, Miguel. "El payaso y el difícil arte de hacer reír". *Tablas*, núms. 1-2, 1999, 28-30 pp.
- Parra, Ernesto. "Diálogo con un clown teatral entre dos cafés". De Miguel Angel Amado González, *Conjunto*, núm. 201, 2021, 54-57 pp, <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/201/Conjunto%20201.pdf>
- Parra, Ernesto. *Clownteo regresivo*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2021.
- Parra, Ernesto. Entrevista personal con el autor, 8 jun. 2021.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2016.
- Pérez León, Roberto. "Siempre deslumbrante la presencia del Circo". *Cubarte: Portal de la cultura cubana*, 18 jun. 2021, <http://cubarte.cult.cu/blog-cubarte/siempre-deslumbrante-la-presencia-del-circo/>
- Reyes, Yamisleidis. Entrevista personal con el autor, 2 jun. 2021.
- Torres-Cuevas, Eduardo. "En busca de la cubanidad". *La Universidad*, núm. 12, oct.-dic. 2010, 39-43 pp, <https://revistas.ues.edu.sv/index.php/launiversidad/article/download/174/253>.
- Verdaguer Pubillones, Zurina. *Del Gran Circo Pubillones: Una leyenda de familia*. Carolina del Sur: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.
- Villabella, Manuel. "Circo en Camagüey: ¿Usted se acuerda de "Chorizo"? *Radio Cadena Agramonte*, 2015.