

APUNTES A NINGUNA PARTE

DE LA RISA AL LLANTO

Ander Gondra Aguirre

Universidad de Barcelona



“Es bueno para la salud hacer de clown...por fin uno puede hacer todo lo que quiere: dar golpes contra todo, destrozarse cosas, prenderles fuego, revolcarse por el suelo, y nadie te reta sino que todos te aplauden...es un buen trabajo, si se sabe hacer se gana tanto como un funcionario ¿por qué los padres quieren que sus hijos sean funcionarios y no clowns?...”

Manrico Meschi

Existe dentro del ámbito religioso-ceremonial de un buen número de tribus americanas un recurrente personaje que desde nuestra visión contemporánea se conoce como “el payaso sagrado”. Dentro del solemne esquema ceremonial su papel violenta el orden establecido, poniendo en cuestión los valores y reglas pautadas. Por poner un ejemplo, Jerome Rothenberg describe en su libro *Technicians of the sacred* el desarrollo de un ritual Cherokee, en el que en un momento dado irrumpen una serie de personajes. A cada uno se le conoce con un nombre obscuro y una vez dentro del círculo ritual comienzan a increpar y empujar a los presentes. Al cabo de un rato se inicia una grotesca danza, colectiva e individual (en el momento en el que la letra de acompañamiento de la canción usa su nombre como primera palabra de la estrofa). Bajo sus ropas estos personajes portan un largo falo que periódicamente muestran a los presentes. Este falo contiene agua y se va rociando con ella a los espectadores. Finalmente, entran al círculo un grupo de mujeres, que comienzan a bailar con ellos, esto hace que aumente la exhibición del sexo, acercándolo por detrás a la mujer y simulando repetidamente el acto sexual.

Este personaje arquetípico aparece en multitud de tribus nativas americanas y comúnmente se le conoce con el nombre de *trickster* (cuya traducción sería embaucador o estafador). Pueden rastrearse equivalentes en prácticamente todas las culturas y momentos históricos imaginables. Hallamos un hilo conductor que va de los bufones de corte a los payasos sagrados arriba mentados, y de éstos a la comedia del arte, para terminar llegando a la creación del payaso moderno y finalmente a la actual división entre el payaso blanco y el augusto. Nada era sagrado para el payaso sagrado, solo el bufón con su derecho de poder decirlo todo osaba burlar al rey y expresarse libremente sobre cualquier asunto, el enmascaramiento y la comicidad festiva de los personajes de la comedia del arte permitía realizar una importante y mordaz crítica, etc. Cabe preguntarse si aun hoy día existe vocación crítica en el payaso contemporáneo, si tras la aparente idiotez hay una relectura de su trabajo y función que les emparente con estos precedentes, si en sus formas el espectáculo del clown contemporáneo aun mantiene un contenido ritualístico considerable.

No oculto que la inquietud sobre este tema podría venirme de las siguientes palabras de Dario Fo; *“Hoy el clown se ha convertido en un personaje destinado a divertir a los niños. Es sinónimo de niñerías ingenuas, de candor un poco tonto, de sentimentalismo. El clown ha perdido su capacidad de provocación, su compromiso político. En otro tiempo, en efecto, el ha expresado la violencia, la crueldad, la necesidad de justicia (...)”* (1) Me interrogo en este pequeño ensayo sobre cada una de sus categóricas afirmaciones.

En primer lugar, puede que las palabras de Fo tan solo hagan referencia a una realidad: la diversificación de roles y espacios que actualmente puede ocupar la figura del payaso. En opinión del Nouveau Clown Institute *“hace 30 años el arte del clown era una especie en peligro de extinción. Este género se había puesto en los márgenes de la industria comercial y del entretenimiento, la palabra ‘Clown’ (payaso) se convirtió en una palabra prostituida y la definición general fue asociada con las campañas promocionales de MacDonalds, con los programas infantiles de payasos, y a pequeños entreactos en el circo. Ser llamado un ‘Clown’ era un insulto. En 1970 la película de Federico Fellini ‘I Clowns’ significó una toma de conciencia sobre la casi inminente extinción del arte del clown. Esto atrajo la atención sobre este dilema y dio como resultado una cruzada de nuevos artistas y un renacimiento del género del clown”* (2). Es indudable que hoy, en su mayoría, el clown se ha convertido en un personaje destinado a divertir a los niños. Pero existe también el CIRCA (Clandestine Insurgent Rebel Clown Army) y el ya mencionado Nouveau Clown Institute, que casarían mejor con lo dicho por Fo, y representan la vertiente rebelde, desobediente, ligada a la calle y con una pretendida función social. Existen además espectáculos de payasos dentro y fuera del mundo circense. Dentro pueden aparecer en los entreactos, (resultando en clara deuda con las atelanas de la antigua Grecia), o contar con un numero-espacio aislado y propio. Fuera los vemos en los hospitales, proyectos humanitarios, el cine, el teatro etc. (3) El tema resulta peligrosamente poliédrico, pero tratare de exponer un buen número de cuestiones a fin de echar luz sobre la figura del payaso en el mundo contemporáneo.

Luis Maldonado en el libro *Religiosidad Popular – Nostalgia de lo mágico*, se pregunta si ¿el clown de nuestros circos actuales, con sus bromas, sus libertades, sus chistes verdes u obscenos, su olvido de las reglas convencionales y su mundo al revés, es el heredero del viejo *trickster*? según los distintos investigadores, en las culturas amerindias su función podía ser por un lado impossibilitar el estancamiento excesivo de lo esotérico. Preparar a la gente a sentirse alegre y más receptiva para la experiencia del drama religioso. También se les llamo destructores de héroes y la antropóloga Laura Levi Makarius interpreta su función desde la perspectiva de la violación del tabú. La violación sería algo deseado por el conjunto del grupo, pero sabedores de la necesidad de éste, focalizarían en este individuo los deseos colectivos. Esa sería una hipótesis de su función, y la ridiculización sería la manera de expiar la culpa. Además el payaso exponía los defectos al escrutinio de la comunidad, lo cual generaba probablemente un respeto y temor, propiciando cierto autocontrol. El payaso ritual era un personaje fácilmente reconocible, pero puede que no resultara tan sencillo para el común de la sociedad determinar el rol social que ocupaba. Cuando deja

de verse simplemente como un hombre gracioso y alocado, puede empezarse a entender la función de desacralizar lo sagrado (probablemente volviéndolo aún más sacro), el poder de reflejo de la imitación burlona del comportamiento de las personas, etc. Quizás hoy día debamos hacer lo mismo. Los talleres de clown nos invitan a ponernos delante del espejo, totalmente desnudos con la nariz roja. Probablemente así nos sintamos ridículos, dando un primer paso hacia el autoconocimiento, arrancada nuestra mascara social y una vez asumidas nuestras contradicciones. Parece ser que entre los indios Hopi uno podía convertirse en payaso (Henyoka) de un día para otro, si en un sueño se topaba con algo que le avergonzara. Para liberarse de ésta, debería exponer su vergüenza, actuarla frente a la comunidad. ¿El payaso nos muestra la otra cara de la moneda? Quizás sea esta predisposición al caos lo que emparenta al clown con la creatividad, la experimentación; y finalmente la libertad. El caos podía considerarse sinceridad, y de la ruptura de lo prohibido quedarían expuestos nuestros esquemas, límites y barreras. Entre los hopi el payaso debía hacerlo todo del revés, esta inversión del mundo hacia de la risa y la transgresión una forma de enseñanza. Mostrando la humanidad de lo ambiguo y lo contradictorio.

De igual modo cabe preguntarse por la actitud contemporánea del grupo, la sociedad o el espectador, hacia el payaso. ¿Es la misma actitud y busca o consigue un fin similar en la figura del payaso? Una visión simplista reduciría al payaso actual a un simple entretenimiento sin mayor profundidad. Pero nuestra posición frente al payaso da que pensar. Por un lado debieran observarse las diferentes teorías en torno a la risa (y si tuviéramos más espacio, habría que referirse a la concepción de la risa a lo largo de la historia, desde Aristóteles hasta nuestros días, ya que las razones del efecto cómico ya habían sido prácticamente enunciadas por este último), y ver como el espectáculo del payaso contemporáneo (en sus diferentes vertientes) puede encajar en todas ellas.

Thomas Hobbes expuso la teoría de la superioridad, sosteniendo que la risa es el resultado directo de la percepción de que otra persona es inferior a uno mismo. Esto mismo señala el historiador John H. Towsen al señalar que *la capacidad del payaso de evocar sentimientos de superioridad en el espectador juega un papel en todo su trabajo*. Charles Chaplin se paso toda su carrera jugando con la teoría de la superioridad, por ejemplo desenmascarando repetidamente las carencias y vergüenzas del poder y los representantes de la ley (funcionarios, policías, dictadores). En segundo lugar está la teoría de la incongruidad, según la cual la risa se dispara cuando el sujeto percibe dos elementos contrarios o incompatibles que aparecen unidos con el doble sentido o algún contraste absurdo. Una tercera explicación sería la catarsis, la risa liberaría al-

guna tensión o sentimiento. A este respecto, la identificación del espectador con el clown probablemente sea de naturaleza diferente a la catarsis (exige conservar cierta distancia), pero la experiencia del clown podría serlo; el descubrirse a uno mismo como payaso, teatralizando la vida, etc. Y finalmente, la teoría del play que considera que cualquier cosa puede volverse graciosa con sólo tomársela a broma.

En la película “En busca del fuego” de Jean-Jacque Annaud (2), también parece plantearse el nacimiento de la risa como un episodio importante en el proceso hacia la condición humana. La risa se convierte en un antídoto ante el desconcierto, y probablemente ante la imagen que nos da el espejo. Rodolfo Rodríguez B. señala que *con el desarrollo de la humanidad, lo serio se convierte en un valor positivo de la razón, y lo apasionado adquiere connotaciones negativas. Así, una persona seria es sinónimo de inteligencia, de buen juicio, de prudencia, de madurez, de respeto... y la risa está ligada a todo lo negativo (...) es lo ligero, lo frívolo, lo trivial, lo intrascendente....* Esta sería la lectura plana, unilineal. Pero no debe obviarse que, la idiotez de los augustos, puede ir cargada con un humor mordaz y crítico y que es una idiotez aparentada. Igual que antiguamente, en todo momento el payaso encuentra la impunidad solo en su apariencia de irresponsabilidad. Esta idea emparenta su figura con “la sabiduría del tonto”, a quien históricamente se le ha otorgado “una libertad de circulación y existencia”.

El estudio de esta posible herencia del *trickster* en el mundo del clown contemporáneo, no es nueva. Como tampoco lo es la visión de la performance, el espectáculo teatral o circense a la luz de lo dicho por Turner. Ciñéndonos a lo circense, es relativamente sencillo hacer una lectura en clave ritual del espectáculo del payaso. Cercano al concepto de liminal, Turner uso el término liminoide para referirse a las particularidades de ciertas formas de ocio. Además puntualizo que estos fenómenos eran a menudo parte de una crítica social y los consideraba un instante de transición y potencialidad, algo que encaja bien con la performance del clown, donde también se da una suspensión, entre la negación del pasado y la no consecución del futuro. Además el espectáculo teatral (de cualquier tipo) presenta un tiempo dramático que está dentro y fuera del tiempo real. Como apunta Francisco Cruces Villalobos en su libro “Símbolos en la ciudad”; Varios conceptos de la antropología han subrayado el hecho de que algunos rituales implican una suspensión radical de las normas, jerarquías y modos de comportamiento ordinarios. Max Gluckman agrupó bajo el término ritos de inversión aquellas ocasiones prescritas en que los principios dominantes de la estructura social y las figuras que encarnan poder y autoridad son

temporalmente degradados o depuestos de su status. En la visión de Gluckman, los rituales de rebelión desembocan en la restauración renovada del orden. Lo peculiar de tales injurias, rebajamientos, parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronaciones y derrocamientos bufonescos era su ambivalencia. Degradaban y mortificaban a la vez que regeneraban y renovaban.

Por ejemplo: en el entorno de los circos con animales (lo cual nos introduce en una nueva división) los payasos acostumbran a presentarse en escena tras el domador de circo. A menudo realizando un imitación burlona del riesgo inherente al espectáculo precedente. Trabajando con perritos en lugar de leones, degradando lo pomposo del riesgo. De similar manera era parodiado el orden en las ceremonias nativas americanas.. Violando los tabús, reforzaban los valores. La diferencia radica en que actualmente hablamos de “rituales seculares” y quizás algunos prefieran recurrir a otras categorías como “ceremonia” para no liminalizar la vida.

Otro ámbito de estudio trabajado por la antropóloga norteamericana Linda Van Blerkom, busca poner en relación el papel de los payasos del Big Apple Circus en los hospitales neoyorkinos, con la labor del chamán tradicional. También aquí, su presencia se puede interpretar a modo de ritual. Hoy día comienza a darse una expansión de payasos en entornos clínicos (3) (al igual que ocurre con otro tipo de terapias), se empiezan a respetar estas vías de expresión emocional e interacción social, atendiendo a la supuesta función sanadora del payaso (absolutamente en correlación con un sinfín de experiencias previas que nos llevarían hasta la antigua Grecia). Van Blerkom apunta las siguientes semejanzas entre el payaso y el chamán: generalmente tanto el chamán como el payaso usan un vestuario inusual que no se adapta en absoluto a la normativa cultural donde se encuentren (en el caso del payaso suele ser disparejo en color y estilo, muy grande o demasiado pequeño, resaltando partes ridículas, etc). Es igualmente destacada cierta ambivalencia al observar el temor que en muchos casos despiertan. Se respetaba y temía al chamán por su vinculación con la brujería, su extraña personalidad y su comportamiento. De igual modo el payaso despertó el miedo al ser un personaje cuya apariencia bizarra nos es totalmente extraña, y en sus actuaciones, entre otras cosas, dramatiza los temores comunes de la infancia. También les une el uso habitual de la música, las marionetas y el ventrilocuismo. El chamán opera en una dimensión sobrenatural, el payaso al margen de la norma y las reglas (incluso en el hospital mismo, donde se llama al silencio, su presencia resulta totalmente bulliciosa, y son el único elemento de ruptura en el quizás excesivo orden del hospital desde la percepción del niño enfermo). El chamán se apropia de diferentes símbolos de su sociedad

activando el poder de sugestión, el payaso en el entorno clínico hace un uso absolutamente imaginativo de los símbolos clásicos del doctor. Parodiándoles ayudan a hacer el uniforme institucional y el personal médico más amigable y menos intimidatorio, pero a su vez otorgan reconocimiento público (reforzando los roles sociales). Tenemos una vez más, una suspensión radical de las normas, y la posibilidad de entrever un rito de inversión.

Por último, conviene exponer mínimamente la actual división habitual entre el augusto y el clown blanco. Miguel Roberto Borrás lo sintetiza de la siguiente manera: *la función de base del clown blanco es la hazaña, la proeza, como la del Augusto es el fracaso o la antiproeza. La asociación de estos dos personajes está basada en la relación antagónica entre proeza y fracaso. La dinámica de una entrada clownesca se basa en el deseo del clown blanco de hacer una proeza y de los errores que comete el Augusto a pesar de él y que impiden el desarrollo normal del espectáculo.*



Esta pareja y sus posibles lecturas, sería de por sí sola un tema extenso de estudio. Además resulta evidente que no se trata de ninguna novedad. De manera evidente, el “cara blanca” deriva en gran parte del Pierrot de la divina comedia. Y el augusto del arlequín. Pero remiten irremediabilmente a cualquier relación humana, alcanzando una dimensión arquetípica que ha servido de categoría analítica en un sinfín de situaciones. Norman Manea reunía en *Payasos: el dictador y el artista*, una serie de ensayos en los que reflexiona sobre el dictador como

payaso (blanco) y el artista como augusto que empujado por las circunstancias se ve obligado a esquivar las trabas que le impone el primero. Del mismo modo, Federico Fellini recuerda más de una vez al ciudadano anónimo, el niño arrojado a la condición de Augusto el Tonto, en relación con la madre (la autoridad). Resultan igualmente significativas las escenas de “I Clowns” en las que Fellini reconoce Augustos en las calles de su pueblo. Y los escritos de este último o Michel Tournier en los que asocian personajes políticos o históricos a una de las dos categorías. Dario Fo opina que *el clown refleja la realidad de la división de poder: existe el clown que tiene el poder y el que no lo tiene. Pero entre los vencidos, los hay que son astutos, listos y los hay perdedores*. Por último, Alfonso Sastre, reflexionando sobre Beckett, entrevé en la pareja clown-augusto *una representación simplificada de una compleja relación: la del hombre y su prójimo. El payaso blanco y el augusto son dos hombres que no se entienden. Por eso nos reímos. Por eso también podríamos llorar*. Porque, como finalmente señala; *nos hemos reconocido*.

¿El payaso contemporáneo puede continuar siendo nuestro chivo expiatorio? ¿Continuar siendo el *alter ego* en el que representamos nuestros deseos inconcesados que nunca esperamos mostrar en la realidad? ¿Es aun nuestro crítico, atravesando nuestras hipocresías culturales con dardos bien dirigidos? ¿Y nuestro sanador, al permitirnos reír de las realidades que fácilmente nos harían llorar?

Tal vez la conclusión, retomando las categóricas afirmaciones iniciales de Dario Fo, nos lleve a darle la razón. Resulta comprensible ver en el payaso actual una figura en declive, por lo menos si se le pone en relación directa con sus antecedentes históricos. O quizás tan solo sea así, si se hace hincapié en su dimensión crítica, *su capacidad de provocación o su compromiso político*. Aunque en mi humilde opinión, resulta innegable que aun siguiendo en pie la estructura ritualística de sus acciones (en prácticamente cualquier contexto en que se presente), su función social se ha visto irremediabilmente avocada a una dimensión ingenua, candorosa, decididamente insuficiente. Reconvertidos en industria comercial del entretenimiento “vacío”. Y es que no debe olvidarse que el payaso actual puede seguir compartiendo las funciones que Barbara Tedlock asociaba al payaso sagrado; Miedo, Curación, Escatología y Obscenidad. Pero igual que las prácticas obscenas eran uno de los objetivos principales del código de delitos religiosos del Bureau of Indian Affairs (razón por la cual con la llegada “de los invasores”, este oficio sagrado paso a ser uno de los más peligrosos), puede que estos tiempos no sean los más propicios para aceptar la imagen que nos devuelve el espejo. ¿O quizás si?

Al menos la gente Salish honra la memoria de sus payasos... ¿Haremos nosotros lo mismo? Federico Fellini hace que los payasos interpreten la muerte del circo en la pista en la ya mencionada *I Clowns*. Pero argumenta que “el hecho de que haya proyectado en el circo y en los clowns una sombra de muerte es la prueba de su vitalidad dentro de mí. Cuando se dice: Dios está muerto; únicamente significa la necesidad de replantear la exigencia de Dios de una manera más virgen, sin corromper”. Si atendemos a lo dicho por el Nouveau Clown Institute al inicio de este pequeño ensayo, puede que alguien haya tomado el testigo y esté dispuesto a honrar su memoria, replanteando la exigencia del clown de una manera más virgen.

“Crear que se es payaso por ponerse una pelotilla roja en la nariz, un par de zapatos desmesurados y aullar con voz aguda, es una ingenuidad de idiotas”

Notas:

- 1.- <http://www.clownplanet.com/dichoqueda.htm>
- 2.- <http://www.clownfish.es/nci/es/intro.htm>
- 3.- A este respecto, de igual manera nos servirían las diferentes formas de juego que el teórico Brian Sutton-Smith enumera en su trabajo “The ambiguity of play” para diferenciar las funciones del clown en el siglo XVI. Juego como imaginación y juego como frivolidad responderían a la visión que tenemos del clown en el circo o el teatro. Juego como progreso equivaldría a los payasos de hospital. Juego como identidad al papel del CIRCA. Juego como self (búsqueda de una experiencia intensa, riesgo, etc.) podría quizás encajar con el circo Archaos y sus arriesgados espectáculo, etc.
- 4.- Luís Maldonado, *Religiosidad popular: nostalgia de lo mágico*, Ediciones Cristianidad, Madrid, p. 237.
- 5.- Rodolfo Rodríguez Blanco, *Charles S. Chaplin: su arte y su poesía*, Editorial Universidad de Costa Rica, Costa Rica, p. 1.
- 6.- El mismo director de “El nombre de la rosa”. Adaptación de la novela de Umberto Eco donde se nos presenta la oposición entre el “monje monacal” y el “monje humanista”, y el centro de la disputa radica precisamente en torno a “La Comedia” de Aristoteles. Presentando el temor a la risa, capaz de aniquilar el miedo, el temor impuesto durante

siglos a lo largo de la edad media. Un periodo histórico que había utilizado el argumento de Juan Crisostomo de que “Cristo nunca había reído”, porque la risa es esencialmente humana y esta lo hubiera convertido en hombre, en contra de su divinidad.

7.- Miguel Roberto Borrás, *El Clown, ¿personaje o no personaje?*, Conferencia realizada en el Aula mayor de la Universidad pedagógica el 20 de Agosto de 2003 en Bogotá, Colombia.

8.- <http://www.clownplanet.com/dichoqueda.htm>

9.- <http://www.clownplanet.com/dichoqueda.htm>

10.- Federico Fellini, *Fellini por Fellini*, Editorial Fundamentos, p. 140.

Biblio-fimografía consultada:

- Serious Play: Modern Clown Performance - Louise Peacock (Intellect Books, 2009)
- Clown Doctors: Shaman Healers of Western Medicine - Linda Miller Van Blerkom (Medical Anthropology Quarterly, 1995)
- El clown: ¿personaje? o ¿no-personaje? – Miguel Roberto Borrás (2003)
- I Clown – Federico Fellini (1970)
- www.clownplanet.co



Sin Fin