



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**El ritmo en el lenguaje del clown como herramienta
para la identificación emotiva con el público.
El caso de Avner the Eccentric.**

Raxá Caculhá De Castilla Rosales



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartitqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartitqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

EL RITMO EN EL LENGUAJE DEL CLOWN COMO
HERRAMIENTA PARA LA IDENTIFICACIÓN
EMOTIVA CON EL PÚBLICO.
EL CASO DE AVNER THE ECCENTRIC.

Raxá Caculhá De Castilla Rosales
Abril de 2019

Tutor: Enric Ciurans Peralta

Director: Enric Ciurans Peralta

Universidad de Barcelona

Facultad de Geografía e Historia

Programa de Doctorado Sociedad y Cultura:

Historia, Antropología, Arte y Patrimonio (HDK17)

101323 Artes del espectáculo

Departamento de Historia del Arte

Copyright © 2019 por Raxá Caculhá De Castilla Rosales. Todos los derechos reservados.

Cada vez que los hombres y las mujeres ríen, su corazón se abre como la cola de un pavo real. Hay colores que navegan por su sangre, brillos inauditos a lo largo y ancho de sus entrañas. Por la risa, el género humano conoce el olvido del ayer y la indiferencia del mañana; por la risa, la mente se limpia de las escorias del vivir, olvida momentáneamente el dolor, la ira, el resentimiento, la mentira. La risa es una verdad del cuerpo que el pensamiento no puede contener. Cada vez que los seres humanos piensan o meditan, en cambio, sus ojos buscan en los horizontes internos las sendas del águila; largas distancias, cielos azules para la lentitud de sus vuelos. Por la meditación, al reflexionar, el género humano conoce el mañana y escruta el ayer para filtrar sus mejores escenas. Sin pensamientos no se va lejos; sin risa no se puede estar relajado allí donde se está. El sabio, por lo tanto, manipula las dos plumas, la del pavo real y la del águila, y no concede más importancia a la una que a la otra. Si tiene que morir, pide ser torturado a risa y, ya a punto de desfallecer, sus ojos se transforman, por la mirada grave y solar del águila, en el vasto espacio libre del universo.

Feng Li, *Fábulas del dragón y el fénix.*

AGRADECIMIENTOS

Gracias al FONCA por confiar en mi proyecto para subvencionarlo.

Gracias al Dr. Enric Ciurans, por creer en mis locuras y acompañarlas con las tuyas.

Gracias a la Dra. Cristina Flores por enseñarme uno de mis grandes amores, el teatro.

Un especial agradecimiento a Ibeth Ibarra por su tiempo y dedicación en la corrección de estilo de esta tesis.

Quiero agradecer a mi madre, la Dra. Mercedes Rosales Morales, quien es una de las mujeres más valientes y peligrosamente inteligentes que conozco. Gracias ma, por tu entendimiento, amor, ejemplo, por sostener mi bicicleta real y metafóricamente.

Gracias a mi hermana Yatzuki, quien es para mí el amor encarnado, quien me enseñó a leer, pero sobre todo, a reír.

Gracias a mi bondadoso Tito, de quien aprendí que el amor de padre es incondicional y generoso. A quien admiro por su incesante sed de aprendizaje.

Gracias a mi abuela Sol que me acompaña siempre, la responsable de heredarme lo risueña.

Gracias a Ricardo, el hombre que más feliz me hace, el payaso más aventurero y hermoso. Gracias por tu inteligencia, paz, amor, sabiduría y apoyo incondicional.

Gracias a la familia García Polo por sus cuidados y cariño.

Gracias a Albert Vinyes, Montserrat Casanovas y Bru, quienes nos recibieron en su casa como parte de su familia, cuando decidimos migrar.

Gracias a Mónica y Miguel, porque me han apoyado y acompañado en infinidad de experiencias. Son el claro ejemplo de que la familia, sí se escoge.

Gracias a mi otra familia catalana: Mercé y Manel. Gràcies per la seva amistat incondicional, la seva companyia i les seves xerrades.

Gracias a mi guapo primo David Torres, porque el trabajo y la vida contigo, son puro jolgorio.

Gracias a Esmeralda, por tu exotismo tan natural y bello.

Gracias a Lydia por tu talento payaso, por ser Pilar Manrique y provocar carcajadas que inspiran.

Gracias a Ana María por ser mi hermana sol que ilumina el Enterprise.

Gracias a mi mana Alma, por tus consejos académicos y no académicos, pero sobre todo, por tu risa, que es una fiesta a la que todo mundo quiere asistir.

Gracias a Masha Afonina porque a través del tiempo, siempre estás.

Gracias a Yeni, Mónica y Octavio, por las risotadas adolescentes que tanto rejuvenecen.

Gracias a mi querida roller Gabi Jarillo, con quien aprendo que la felicidad también sana.

Gracias a Steve e Ibeth, por la maravillosa y loca risa de Sophi.

Gracias a Gen, Mire, Guille, Rubén, David y Paola, los compadres que más disfruto.

Gracias a Marina Suleymanova, por compartir la aventura payasa.

Gracias a Los Molotes y su ritmo pegajoso.

Gracias a los siguientes payasos y payasas que han inspirado esta investigación, debido a ellas y ellos ha crecido mi pasión por la risa, pero sobre todo, por el tropezón. Gracias a: Tortell Poltrona, Montse Trías, Betu Vinyes, Claret Papiol, Avner the Eccentric, Paolo Nani, Mar y Macarena (el corazón de Almazen), Jango Edwards, Cristi Garbo, Loco Brusca, Leo Bassi, Alain Vigneau, Caroline Dream, Alex Navarro, a los chistosos que son: Aurelio Aco, Gerardo Peregrina, David Toxqui y Hugo Isasmendi. Gracias también a Ricardo Cornelius, Slava Polunin, Nohemí Espinosa, Andrés Aguilar, Jesús Díaz, Perico Payaso, Jason, Barush, Rob Torres y aquellos que me quedan por encontrar...

Gracias a Julie Goell, a quien me hubiera encantado conocer.

Gracias a todas las personas que en este proceso me han hecho reír, directa o indirectamente...

RESUMEN

Este estudio es una aproximación transversal a diversas etapas en la comedia. Parte del análisis de la risa y el humor en sus formas más primitivas hasta su evolución en la sociedad.

Se buscó entender los diversos mecanismos que denotan la risa como efecto catártico y transformador en el ser humano. Para ello, se descubren posturas psicológicas, fisiológicas y filosóficas con el fin de contextualizar el factor de la comedia a analizar: el ritmo.

En los últimos capítulos se aborda la figura de las y los sujetos cómicos, concretamente, las y los clowns para entender los diversos sistemas bajo los cuales supeditan su técnica, pero también para identificar las infinitas posibilidades que aporta esta disciplina a la evolución de las artes escénicas.

En la búsqueda de un mejor entendimiento del ritmo en el lenguaje del clown, se abordan líneas cercanas a la musicalidad escénica centrando la investigación en los postulados referentes a Vsevolod Meyerhold y Jacques Lecoq.

En aras de demostrar la hipótesis central, en la cual se sostiene que el ritmo es el elemento más importante en el acto cómico, se ha hecho un análisis de casos tomando al clown Avner the Eccentric como sujeto a analizar.

La finalidad encubierta de realizar una investigación de este tipo es la de reflexionar en la imperiosa necesidad que tiene la humanidad por reír y por entender la vida desde una perspectiva distinta a la tradicional, es decir, por aceptarnos como una sociedad más permisiva a la equivocación.

Palabras clave: Clown, clown excéntrico, comedia física, payasa, payaso, humor, risa, ritmo, musicalidad, artes escénicas, historia de la comedia.

ABSTRACT

This study is a cross-sectional approach to various stages in comedy. It begins with an analysis of laughter and humor in its most primitive forms, until its evolution in society.

We sought to understand the different mechanisms that denote laughter as a cathartic and transforming effect on the human being. To do this, psychological, physiological, and philosophical positions are discovered in order to contextualize the comedy factor to be analyzed: rhythm.

In the last chapters we study the figure of comic subjects, specifically clowns, to understand the various systems under which they subordinate their technique, but also to identify the infinite possibilities that this discipline brings to the evolution of the scenic arts.

In the search for a better understanding of rhythm in the clown's language we approach lines close to stage musicality, focusing our research on the postulates referring to Vsevolod Meyerhold and Jacques Lecoq.

To prove the central hypothesis in which we maintained that rhythm is the most important element in the comic act, we use a case analysis, taking the clown Avner the Eccentric as the subject of analysis.

The covert purpose of carrying out an investigation of this type is to consider and debate on the imperative need of humanity to laugh and understand life from a non-conventional perspective, that is, to accept ourselves as a society that is more tolerant of mistakes.

Keywords: Clown, physical comedy, eccentric clown, humor, laughter, rhythm, musicality, performing arts, history of comedy.

ÍNDICE

CAPÍTULO I	1
INTRODUCCIÓN	1
1.1. Definición y planteamiento del tema.....	1
1.2. Estado de los conocimientos sobre el tema investigado	2
1.3. Marco teórico	2
1.4. Hipótesis y objetivos.....	15
1.5. Diseño metodológico.....	15
1.5.1. Estrategias de recolección de datos	18
1.6. Título de la tesis	20
CAPÍTULO II	23
LA RISA, ECO DE LA HUMANIDAD.....	23
2.1. La risa y el humor. Estado de la cuestión.....	23
2.2. La risa, una expresión de la comedia.....	28
2.2.1. El camino de la risa humana	32
2.3. Grecia y la comedia.....	38
2.3.1. El final de la risa en Roma.....	47
2.4. La Edad Media y el carnaval	54
2.4.1. La risa expansiva de Bergson	60
2.4.2. La risa invisible de Bajtin	64
Capítulo III.....	69
PERSPECTIVAS DEL HUMOR Y LA COMEDIA	69
3.1. El humor, la ciencia antigua de la comicidad	69
3.1.1. La mecánica del humor	74
3.2. El humor en el texto oral y escrito	84
3.3. El cuerpo humano, una herramienta para recrear el humor.....	93
3.4. La aparición de la figura del payaso.....	98
Capítulo IV.....	115
DESDE LOS SALTIMBANQUIS HASTA LOS Y LAS CLOWNS. RECORRIDO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO DE ESTOS PERSONAJES CÓMICOS.....	115
4.1. Saltos y piruetas de bufones, payasos y clowns	115
4.2. La importancia del sujeto cómico en la sociedad	118
4.2.1. La fuerza expansiva de lo cómico. Lo cómico como arma	122
4.3. Lo cómico como vehículo de trascendencia artística	132

4.3.1.	El payaso en diversas latitudes	137
4.3.2.	El payaso y el bufón	143
4.4.	Clowns de pista y de sala.....	145
4.4.1.	Clowns de televisión y cine.....	151
4.4.2.	El clown social	155
4.4.3.	Mujeres clown.....	157
4.5.	Pedagogías del clown	163
4.5.1.	La incoherencia, una aliada en la comedia.....	171
4.5.2.	La dramaturgia en el clown.....	176
4.5.3.	El inagotable juego del clown	180
Capítulo V.....		185
ESOS LOCOS EXCÉNTRICOS		185
5.1.	Be interested, not interesting.....	185
5.2.	La musicalidad de la escena	194
5.2.1.	La música y la comedia.	201
5.3.	El ritmo en el lenguaje del clown	209
5.3.1.	Clowns excéntricos.....	217
5.4.	La escuela de Lecoq: principios fundamentales y teorías cercanas .	220
Capítulo VI.....		233
AVNER THE ECCENTRIC. ANÁLISIS DEL CASO DE ESTUDIO		233
6.1.	Repertorio clown	233
6.2.	Elección de Avner	245
6.2.1.	Avner Eisenberg	246
6.2.2.	Avner the Eccentric.....	249
6.3.	Exceptions to Gravity	255
6.4.	Identificación con Avner	258
Epílogo al apartado de clowns excéntricos		267
CLOWNCLUSIONES		283
BIBLIOGRAFÍA		291
Lista de imágenes		307
APÉNDICES.....		317
Entrevista a Avner the Eccentric		319
Entrevista a Caroline Dream y Alex Navarro		321
Entrevista a Paolo Nani.....		332
Entrevista a Ricardo Cornelius		335
Entrevista a Jesús Díaz.....		339
Entrevista a Josephine Mathews.....		343

Notas de prensa sobre Avner the Eccentric	346
La risa entra en la Universidad	351
El halo poético	352
Poema de Jacques Lecoq	354
Señoras, señoritas y señores... Grandes y niños.....	355

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. Definición y planteamiento del tema

El primer recuerdo payaso que tengo es dentro de una carpa de circo. Yo era una niña del público y me resultó cautivadora la experiencia de que una sola persona tuviera la capacidad de empequeñecer el mismo espacio donde hacía unos minutos entraban cuatro elefantes y una jaula llena de leones. Ese payaso, de quien no recuerdo el nombre, se acercó a mí de una manera que ningún otro artista lo había hecho a lo largo de la función. Pude sentir la libertad de reír, misma libertad que siento al explorar en este tema.

La presente investigación surge de la necesidad por profundizar teóricamente sobre un concepto sumamente mencionado y empleado en el trabajo del clown, el *ritmo*. Se plantea con apoyo en un análisis de casos un acercamiento teórico.

La inquietud por indagar en el tema surge al observar que una de las dificultades durante el ejercicio y aprendizaje clownesco es la imprecisión de ciertos términos al integrarlos a este arte. Se ha encontrado que, muchas veces, se divaga al emplear ciertos conceptos en la técnica clown, lo cual ocasiona confusión y falta de entendimiento. Con base en las definiciones y aspectos del lenguaje del clown dirigimos nuestro análisis con la finalidad de redefinir las herramientas que propician una mayor eficacia en el trabajo del clown en la escena como provocador de risas, emociones y sensaciones.

Se utilizarán a lo largo del trabajo las acepciones reguladas para mujeres y hombres, dicha selección no es casual, sino que está plenamente justificada al entender que la comedia no es exclusiva de los hombres. Argumentar que esta duplicidad provoca una lectura engorrosa sería banalizar una lucha

importante que se hace por el reconocimiento de las mujeres en diversos ámbitos, tales como la comedia.

1.2. Estado de los conocimientos sobre el tema investigado

El presente trabajo determina un precedente para el mejor entendimiento del quehacer artístico de las payasas y payasos, particularmente aporta un referente bibliográfico en castellano sobre la historia de la comicidad. Se considera de gran valor académico, ya que hasta el momento no se tiene conocimiento de ningún trabajo similar. La particularidad de estudiar el análisis del ritmo en la escena contribuye en la literatura especializada de este género una novedosa aportación.

La redacción del proyecto previo sirvió para apuntar la hipótesis a trabajar, misma que surgió de la suma de información, en la que se ha establecido un primer contacto con los y las informantes. Esta hipótesis se desarrolla con ejemplos concretos a lo largo del trabajo y si bien queda enunciada sólo de forma hipotética, su trabajo se mantiene abierto a la reflexión, a partir de nuevos datos y lecturas.

Los datos recogidos sirven para estructurar y construir un conjunto que muestre la problemática estudiada y se comparta con la persona que acceda a su lectura, pero es un proceso vivo del que participan los y las protagonistas, la investigadora, intérprete y redactora del texto y, por supuesto, la persona a quien va destinado.

1.3. Marco teórico

La definición de payaso que utilizaremos es cercana al concepto que desarrolla el investigador colombiano Miguel Roberto Borrás Rueda, quien reconoce lo siguiente:

El clown es una creación egótica [sic]. El actor pone en escena su propia personalidad y busca burlarse de sí mismo, busca su propia insignificancia. Aquí no se trata de entrar en la persona, sino más bien en su ridiculez. El actor-clown debe encontrar su propio clown. No se refiere a ninguna tradición, a ningún modelo ideal (Borras Rueda, 2003, pág. 115).

Se indaga de manera transversal en la evolución del clown hasta llegar a la actualidad. En este camino seguimos los pasos de los bufones, juglares y otros personajes de ficción que han servido para construir el relato del personaje cómico a lo largo de la historia. Veremos cómo en esencia, todos estos personajes han convivido en las distintas sociedades como seres en parte marginados y también admirados o considerados como seres especiales e incluso, en ocasiones, cercanos al poder.

El mitólogo y profesor estadounidense Joseph Campbell menciona la figura del *trickster* reconociéndolo como un personaje divino y demoníaco a la vez. Explica que en algunas culturas nativas de Norteamérica se reconoce como el creador del universo. Según declara:

En la esfera paleolítica de la cual se deriva esta figura, fue el arquetipo del héroe, el dador de todas las grandes bendiciones: el portador del fuego y el maestro de la humanidad (Campbell, 1991, pág. 274).

El profesor en literatura medieval Guillermo Espinosa Estrada, a partir de lo expuesto por Campbell, manifiesta lo siguiente:

El mundo es el juego cruel de los dioses y nosotros somos sus juguetes. Si entendemos las cosas así, renunciamos al principio divino, a la unidad cósmica y a la mismísima Providencia; todo se reduciría a una inmensa rebaba estelar (Estrada, 2018, pág. 73).

Las anotaciones hechas por Campbell y Espinosa Estrada nos ayudarán a entender que ya en culturas antiguas la figura cómica representaba una parte fundamental en la instauración social de la vida de las personas. Espinosa

Estrada nombra dentro de las culturas nativas de Norteamérica a Tezcatlipoca, el señor de la tierra y el cielo, según la cultura mexicana. Explica lo siguiente:

Tezcatlipoca (el Señor del espejo humeante), en señal de respeto era invocado como «aquel que se burla de los humanos». Por sus travesuras, que consistían en dar riquezas, prosperidad, fortaleza y fama para arrebatárselas después. Los primeros evangelizadores lo clasificaron como un espíritu chocarrero (Estrada, 2018, pág. 72).

Las diferentes posturas psicológicas y evolutivas sobre la risa y el humor contextualizan la aparición de las payasas, payasos o clowns en la historia de la risa. Para efectos de la investigación es utilizada indistintamente la palabra payaso (a) y clown debido a que no representa para el estudio una diferencia etimológica, sino únicamente lingüística.

El escritor francés e historiador de circo Tristan Remy discurre que previo a 1830 el tema de las payasas y payasos aún no se había planeado. Fue hasta el regreso de la dinastía borbónica que clowns ingleses llegaron a Francia. Según escribe Remy, el nombre genérico se adopta por la ortografía fonética: *Claine*. Y sostiene que esta figura desconocida en Francia hasta ese momento surgió como novedad para integrarse en mimodramas circenses, pantomimas o arlequinadas. Aporta lo siguiente:

El clown, personaje innovador, no incomoda ningún actor, ningún género, ningún interés, ni contraviene ninguna disposición administrativa ni ningún privilegio. Fue aparecer y crear una moda. Los payasos llevados por Ducrow representan el Tombeau Magique, una arlequinada, el Cirque-Olympique en el que triunfan (Rémy, 2018, pág. 9).

La definición de *ritmo* centrada en la presente investigación cuenta con una gran cercanía a las impresiones hechas por Platón quien da un sentido distinto al ritmo, reconociéndolo como un término sostenido en los movimientos del cuerpo. Lo define de la siguiente forma: «Orden en el movimiento» (Platón, 1872, pág. 665 a.).

El psicólogo francés Paul Fraisse desarrolla, a partir de esta definición, lo siguiente:

El concepto de ritmo no se derivará, pues, de alguna experiencia de la naturaleza, sino más bien de la organización del movimiento humano (Fraisse, 1920, pág. 10).

Al analizar el estudio que hace Platón sobre el ritmo se encuentra que sugiere una relación psicofísica dentro de sus principales postulados en su obra *La República* Libro III. Platón concluye que la música es la parte esencial de la educación a causa de que el ritmo y la armonía son especialmente apropiados para adentrarse en el alma y conmoverla, por lo tanto, establece el conocimiento de la música (amor a la belleza) y gimnasia (educación física del cuerpo). Es a partir de esta relación dual entre cuerpo e intelecto que la investigación ha planteado dirigirse al concepto de ritmo, sosteniendo que el trabajo del clown tiene su base en la ritmicidad psicofísica transformada en emoción, considerando a este respecto que el término «*emoción*» significa etimológicamente «*poner en movimiento*».

Dentro de los estudios musicales, se ha considerado en un principio el método Dalcroze pues establece que la rítmica no sólo se ocupa de la técnica musical ni de la expresión corporal, se ocupa sobre todo de la correspondencia entre la música y el individuo, lo cual agrega una visión cercana al empleo del ritmo en el clown y en la comedia física.

El ritmo en el clown se piensa como un elemento que integra las disposiciones sensoriales, afectivas, mentales y artísticas de uno o más individuos.

Los postulados referentes a Platón y Dalcroze han servido para definir y propiciar el entorno mediante el cual llegaremos al concepto de ritmo, no obstante, se focaliza el ritmo dentro del marco conceptual a las escuelas que guarden relación directa con la técnica del clown, para lo que se ha dirigido el trabajo en las técnicas especializadas en el arte escénico de Meyerhold y Lecoq, fuentes principales para efectos de este proyecto. Estas escuelas artísticas proponen una relación directa con el trabajo del clown dirigido hacia su conciencia del ritmo y la musicalidad en la escena.

Meyerhold sostiene a lo largo de su trabajo sobre la Biomecánica lo siguiente:

El actor debe conocer el ritmo, y es en el campo del mimetismo que debe estudiar el movimiento de los músculos, distinguir la fuerza que produce el movimiento, la tensión, atracción, longitud de camino, velocidad (Meyerhold & Hormigón, 2008, pág. 287).

Lecoq, por su parte, propone como base de su pedagogía la idea de que el movimiento no es simplemente un recorrido, es una dinámica, algo muy diferente a un simple desplazamiento de un punto a otro. Lo que importa es cómo se hace el desplazamiento, constituyendo su técnica de la siguiente manera: «Las interrelaciones psicofísicas de ritmos, espacios y fuerzas» (Lecoq, 2007 pág. 40).

En el arte del clown se engloban ambas teorías, ya que, por un lado, es una actividad que requiere poner en la escena la ritmicidad física a través de movimientos estructurados y por otra parte, expone la ritmicidad interna como punto de integración con los espectadores a través de la identificación con el público como provocador de emociones y sentimientos.

El fenómeno envolvente en el que se identifica la risa como una emoción provocada por el uso de la comedia puede ser comprobado en diversos estudios que relacionan el humor como un hecho universal y provocador de emociones.

Para Peter L. Berger, la risa pertenece a lo largo de la historia a un fenómeno que se propicia por la capacidad humana de percibir algo como gracioso, variando según la época y la sociedad. Así lo plantea:

La comicidad, definiéndola como una emoción, es un fenómeno exclusivamente humano y también universalmente humano (Berger, 1999, pág. 56).

Mijail Bajtin aporta con sus investigaciones sobre la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento un análisis sobre la risa como efecto emotivo y cultural.

Dentro de los estudios de Bajtin, dirigidos a la relación de la risa con el juego y el carnaval, se establecen las bases de lo que posteriormente retomará Meyerhold en la idea del Barracón como expresión libertaria del arte y la risa.

Los estudios de Meyerhold y Bajtin hacia la cultura popular de la risa se consideran uno de los primeros acercamientos al campo de estudio de los clowns contemporáneos.

En palabras de Bajtin: «La risa enseñaba la imperfección del mundo y a través de ella buscaba transformarle y renovarle» (Gila, 2007 pág. 14. Recuperado de <http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones041Risa.htm>)

Las investigaciones de Bajtin aportan un revelador entendimiento de la comedia a lo largo de la historia, sus estudios muestran la conexión existente entre la fisicalidad, corporalidad y la sociabilidad en el fenómeno cómico. Bajtin admite la risa como una fractura del orden social y en este sentido, la asume como una expresión psicofísica fundamental. En la aceptación de esta risa se logra concebir y dimensionar el efecto expansivo, totalizador y empático que aporta a la mutabilidad del mundo.

Se ha hecho una selección de clowns para analizar el fenómeno antes mencionado a través del campo empírico. La selección de los clowns a investigar se fundamenta a partir del concepto de *clown contemporáneo* utilizado por Jacques Lecoq detallándolo como un personaje indivisible del actor, que puede tener cabida en todos los ámbitos escénicos, es decir, en el circo, en la calle y en el teatro.

Según la explicación de Lecoq:

El clown no existe por separado del actor que lo interpreta. Todos somos clowns ya que todos nos creemos guapos, inteligentes y fuertes, aunque en realidad cada uno tenemos nuestras debilidades, nuestro lado ridículo, que cuando se manifiestan hacen reír (Lecoq, 2007, pág. 44).

Los conceptos empleados por Lecoq, cuando nombra la *Comedia humana*, ofrecen una aportación al trabajo del clown, ya que demuestran que una debilidad personal se puede transformar en una fortaleza teatral.

Las payasas y payasos buscan a lo largo de su vida algo que reconocen como su propio clown, es decir, parten de su propia naturaleza para identificar lo que les ayudará a hacer comedia.

El clown, por lo tanto, para los efectos de esta investigación no será entendido como un *personaje circular o lineal* en el sentido dramático-teatral. El clown que se analiza en este proyecto cuenta con unos postulados definidos hacia la idea que propone Daniel Finzi en su libro *Teatro de la caricia*, donde sustenta lo siguiente:

Un clown sobre el escenario se transforma en un espejo. El trabajo está en convertirse en una materia capaz de reflejar precisamente las emociones, las vidas, los pensamientos mágicos de los espectadores (Finzi Pasca, 2009, pág. 114).

Jesús Jara en su libro *El clown, un navegante de las emociones* desarrolla que dentro de la técnica del clown lo sensible es el motor de cualquier movimiento. Así lo explica: «Las emociones del clown son su plataforma de acción, es decir, detrás de cada acto hay una emoción que lo motiva». (Jara, 2010 pág. 94).

La motivación principal de la investigación es fundamentar el mecanismo dentro de la técnica del clown donde, a través de la conciencia rítmica y su empleo se identificará emotivamente el espectador y espectadora, comprobando este fenómeno a partir de un *análisis de casos*, con apoyo en una selección de gags particulares. En los gags podrán observarse las diferentes partes integrantes a la técnica cuya correspondencia sea directa al ritmo en el lenguaje del clown, es decir, las pausas escénicas, acción-reacción, valoración escénica, juego, prejuego y el juego invertido. Las aportaciones de Meyerhold para el trabajo del clown añaden factores de poco conocimiento en la práctica pedagógica de este arte.

Meyerhold presenta procedimientos que corresponden a la valoración escénica, el juego, prejuego y el juego invertido, agentes que otorgan al actor una gran ductilidad y precisión en los periodos de reacción dentro del escenario. Así lo describe:

Estas cualidades: nitidez, virtuosidad de la técnica, sentido absoluto del ritmo, agilidad corporal, debe tomarlas el actor del circo y del *music hall*, del clown, del acróbata, del prestidigitador y del bailarín; Chaplin y Keaton son dos ejemplos (Meyerhold & Hormigón, 2008, pág. 85).

Borja Ruiz remite que diversas escuelas abordaron la integración de la música en las artes escénicas. Tal es el caso del mimo corporal dramático, para lo que apunta: «En Decroux, el dinamo-ritmo funciona como una música interna que guía el movimiento» (Ruiz, 2008, pág. 252). Ruiz reflexiona también sobre Meyerhold y su aportación al entendimiento del ritmo y la musicalidad como contribución para canalizar la dimensión física, vocal y emocional del actor o actriz.

Jacques Lecoq aporta al proyecto definición en las herramientas con las que juega el y la clown técnicamente. Sus estudios parten de un cuestionamiento que encuentra cabida en una de las preguntas motores de la investigación. Según escribe: «El clown hace reír, pero ¿cómo?» (Lecoq, 2007, pág. 94).

Para Miguel Borrás Ruedas el clown en Lecoq no hace diferencia racional entre la función (actor o actriz), la función (personaje) y la naturaleza (el cómico). En este proceso de ambigüedad sostenido por Borrás Rueda, se genera una manifestación de cercanía e hilaridad con el público.

Los y las clowns pasan toda su vida construyendo un personaje que tendrá ciertos rasgos de sus propias personalidades, por ello podemos suponer que el trabajo del clown no tiene fin.

En la investigación se toma como objeto de estudio a Avner the Eccentric, quien ha desarrollado en sus espectáculos sus propios rasgos de espíritu. En cada función los confronta con el público y este proceso tiene una esencia científica, ya que al presentarlos ante la audiencia observa los efectos para guardar, desarrollar o abandonar lo encontrado.

El payaso suizo Grock, fue uno de los más famosos clowns clásicos y representa otro ejemplo de un artista que pasó toda la vida perfeccionando un solo y único número, llevándolo a un elevado grado de excelencia.

El o la clown persigue la precisión, pero también crea una especie de ventanas por las que deja asomar su naturaleza y humanidad. Las y los clowns transmiten emociones con descargas de adrenalina, son espejos que nos muestran nuestro lado más ridículo, torpe y también el más bello.

Una característica típica clownesca es la interrelación entre dos procesos: aquel que tiende hacia la mecánica de la precisión y el hecho de quebrantamientos de su estructura fija, ambos procesos buscan conmocionar y emocionar al público. Darío Fo plantea a este respecto lo siguiente:

Charlot es el ejemplo más claro de cómo un artista logra remover todas las memorias más recónditas encasilladas, tal vez en desorden, en nuestro cerebro... Charlie Chaplin sabe utilizar para este fin todos los estereotipos y las convenciones sociales con el ritmo más eficaz (Fo, 1998, pág. 112).

A partir de este análisis conceptual y su confrontación con el *estudio de casos del clown Avner the Eccentric*, nos hemos permitido formular de una manera más precisa la hipótesis central que considera la risa como instrumento contrastable para medir la identificación emotiva. En este acontecimiento se identifica lo escrito por Henri Bergson en su ensayo sobre la significación de lo cómico donde expone lo siguiente: «La risa oculta una segunda intención de acuerdos, de complicidad con otros sujetos, reales o imaginarios que rían» (Bergson, 2008, pág. 14).

Dentro de la comprobación en la técnica clown del fenómeno observable y referenciable de la risa se encuentra que el *gag* es uno de los ingredientes de suma importancia para localizar la ritmicidad psicofísica y concretamente, la identificación emotiva con el público.

Para delimitar el significado de la palabra *gag* Lecoq sostiene:

El *gag* puede ser puramente mecánico o absurdo, es un elemento que se sale de una lógica para proponer otra (Lecoq, 2007, pág. 171).

Los *gags* seleccionados para este proyecto aportan a la investigación un elemento experimental de gran importancia, pues es a partir de estos números de corta duración que será posible demostrar empíricamente la formulación de la hipótesis central.

Se han seleccionado los *gags* que cubren los requisitos para ser analizados a partir de la ritmicidad psicofísica comprobada a través de la observación y codificación. La propuesta de Bergson sobre una ley de la comicidad soporta como contexto dicho estudio. En ella escribe lo siguiente:

Nos reímos siempre que una persona nos causa la impresión de una cosa. Los payasos nos crean la comprobación de esta misma ley... los payasos van, vienen, se aporrean, se caen, y saltan de acuerdo a un ritmo uniformemente acelerado, como en un *crescendo* y la atención del público queda más absorbida hacia ese rebote. Poco a poco se pierde de vista que se trata de hombres de carne y hueso. Se piensa más bien en paquetes que se dejan caer y chocan unos a otros... en ese momento surge con toda claridad la sugestión que los artistas se han ido introduciendo gradualmente en la imaginación de los espectadores (Bergson, 1973, 2008 p. 48).

Los *gags* seleccionados manifiestan algunos puntos de esta ley, pues son números de corta duración que paulatinamente van dirigiendo el ritmo de la acción escénica hacia un *crescendo* con la finalidad de provocar la risa y por ende, la identificación con el público.

Dentro del *análisis de casos* de esta investigación se ha seleccionado al clown Avner the Eccentric como parte del apoyo empírico. Este caso en concreto ayuda a demostrar, con base en sus particularidades, los elementos rescatados a lo largo del proyecto dentro del marco teórico sobre la concepción de ritmo en la escuela de Lecoq y Meyerhold.

Jacques Lecoq concede en el apartado referente a *la búsqueda de las permanencias* un lugar central al ritmo. La enseñanza de su escuela se centra en el análisis de los movimientos, que no serán entendidos como recorridos, es decir, desplazamientos de un lugar a otro, sino como dinámicas. Lo importante

es la manera en que el desplazamiento se produce, trabajar en la interrelación de ritmos, de espacios y de fuerzas. Así lo describe:

Reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción (Lecoq, 2007, pág. 41).

Según lo explica la doctora del Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad de Buenos Aires, Perla Zayas de Lima, en todas las artes escénicas se concibe un ritmo, o lo que entendemos por ello. Con la apropiación de esta palabra podemos definir un tiempo y espacio en los espectáculos e incluso hacer alusión a que *se cayó el ritmo* de algún espectáculo. Así lo explica Zayas de Lima:

Nos encontramos entonces frente a un discurso en el que lo estético aparece traspasado por lo axiológico y lo ideológico. En un trabajo anterior mostramos que el concepto del ritmo en el plano musical —de por sí un tema complejo no sólo a la hora de la teoría, sino también de la praxis— se complicaba aún más cuando adquiría connotaciones ideológicas, y tomamos como ejemplo la música africana, a la que se le suele atribuir un carácter esencialmente rítmico. No podemos olvidar que desde una perspectiva eurocéntrica en el campo de la música, en su polarización con el ritmo, la melodía posee mayor jerarquía [...] en el protagonismo del ritmo conviven la melodía, lo lírico y el relato mítico. (Lima, pág. 89. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39881/Documento_completo.pdf?sequence=1).

Lecoq habla de ritmo, no de medida, porque mientras la medida es geométrica, el ritmo para él es orgánico. Así lo traduce:

El ritmo es la respuesta a un elemento vivo, puede ser una espera pero también una acción. Entrar en el ritmo, es entrar exactamente en el gran motor de la vida. El ritmo es entrar exactamente en el fondo de las cosas, como un misterio (Lecoq, 2007 pág. 56).

Por todo ello es que Avner the Eccentric aporta la noción rítmica a la que queremos llegar. Su trabajo cuenta con plena conciencia sobre la acción psicofísica. Es de tener en cuenta que, al haber sido alumno directo de Lecoq basa ciertos principios en esta escuela. La técnica pedagógica y escénica de Avner está cimentada en diecisiete reglas elementales. Tres de ellas tienen mayor relación con el proceso de identificación emotiva con el público y son las siguientes:

1. *Clown's job is to make the audience feel things, and to get the audience to breathe.* El trabajo del clown es hacer que el público sienta cosas y que respire.
2. *Don't ask or tell the audience how they feel or think. Have an emotional experience and invite the audience to join in your reaction.* No preguntes ni le digas a la audiencia cómo se sienten o qué piensan. Vive tu propia experiencia emocional e invita a la audiencia a unirse a tu reacción.
3. *Be interested, not interesting.* No busques ser interesante, intéresate. (Eisenberg, 2017. Recuperado de www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles.php)

Para el caso de Avner the Eccentric se ha seleccionado el espectáculo que lleva por nombre *Exceptions to Gravity*, donde Avner utiliza su extraordinaria técnica de mimo, ilusionista y clown. Se ha seleccionado este show debido a que cuenta con un notorio empleo de las valoraciones psicofísicas que aportan al trabajo de clown un ritmo constante y paulatinamente dirigido hacia un *crescendo*.

Avner considera que los gags que utiliza a lo largo de su espectáculo están sustentados en la siguiente idea:

Lo más importante es aceptar el problema y encontrarlo interesante. Definirlo de forma que la solución sea interesante. El excéntrico debe tener algo que hacer, ya que si intenta hacer reír, entonces es imposible (Raventós, 2006, pág. 13).

Dentro del estudio del espectáculo de Avner the Eccentric será posible relacionar las tesis que propone Bergson, en la cual explica lo siguiente:

Un personaje cómico es generalmente cómico en la exacta medida en que se ignora a sí mismo. Lo cómico es inconsciente (Bergson, 2008, pág. 21).

El trabajo de Avner está basado en sus propios principios, de donde se rescata el siguiente lema: *Be interested, not interesting*.

Los postulados de Bergson se relacionan con este principio en el sentido de comprender la inconsciencia del clown para provocar la risa en el espectador, sin embargo, como veremos en el cuerpo del trabajo, esta inconsciencia es parcial, tal y como reconoce el clown Daniel Finzi Pasca:

Un clown tiene que estar muy vigilante en el escenario, ya que, puedes tener una buena intención, pero debes concentrarte no solo en el gesto sino en el efecto que ese gesto produce (Finzi Pasca, 2009, pág. 127).

Bergson ayudará a entender lo referente a la identificación con el público de Avner a través de su idea sobre el personaje cómico donde define lo siguiente:

El personaje cómico es, a menudo, un personaje con el que comenzamos simpatizando materialmente, que en un breve instante nos ponemos en su lugar, adoptamos sus palabras, sus gestos y sus actos, y si nos divierte lo que en él hay de risible, lo invitamos, con la imaginación, a divertirse con nosotros (Bergson, 2008 pág. 135)

1.4. Hipótesis y objetivos

Objetivos:

- Identificar el concepto de ritmo en las escuelas artísticas que guarden más relación con el arte del clown.
- Proponer la conciencia rítmica como herramienta primordial en el trabajo del clown dentro de la escena para una identificación emotiva con el público.
- Aportar una visión de Avner the Eccentric dirigida a su conciencia rítmica y su metodología.
- Analizar el espectáculo más representativo de Avner the Eccentric donde se emplean elementos que logran demostrar el uso del ritmo en el clown.
- Generar una aportación científica a la bibliografía especializada en la técnica del clown dirigida a actores, actrices y personas interesadas en este género.

Hipótesis:

Dentro del lenguaje del clown es el ritmo el elemento de más relevancia para la identificación emotiva con el público.

1.5. Diseño metodológico

El proyecto ha sido dividido en cuatro fases, cada una responderá a un tipo metodológico específico, a continuación se describen:

Primera fase: La investigación ha iniciado bajo las pautas del tipo **descriptiva**, en una primera instancia describió los diversos puntos de vista bajo los cuales se rige el concepto de ritmo, centrándose directamente en la escuela de Jacques Lecoq y Meyerhold, fuentes principales del marco teórico.

Dentro de esta etapa también se contextualizó la evolución de la figura del clown a través de la historia, para ello se contactó con dos importantes investigadores del ámbito circense: Raffaele de Rittis y Jordi Jané, quienes aportaron importante bibliografía sobre la evolución de las artes circenses

alrededor del mundo, específicamente sobre el clown. Estos investigadores pertenecen a la fase de revisión referencial del marco teórico con respecto a la evolución del payaso y payasa.

Segunda fase: Aquí la investigación ha sido de un tipo **exploratorio-ensayístico** debido a que en esta fase se buscaron, examinaron y registraron los conceptos surgidos a partir del concepto de ritmo y el trabajo del clown. Se realizaron entrevistas, análisis de métodos de trabajo con diversos clowns, tal como el análisis del método explorado por *Avner the Eccentric*, quien a través de los conocimientos adquiridos en la escuela de *Lecoq* ha logrado desarrollar su propio método de trabajo enfocado a la conciencia de la respiración en el trabajo del actor/clown en la escena.

Tercera fase: Comprende un diseño **cualitativo** ya que se abordó el **estudio de caso de Avner the Eccentric**, por ser uno de los payasos más importantes en la actualidad considerando en ello una importante aportación empírica.

El *estudio de casos* es definido por Stake como: «El estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunstancias importantes» (Stake, 2007, pág. 11).

Este autor distingue entre un estudio intrínseco de caso y un estudio instrumental, dependiendo del objetivo de la investigación y el interés del investigador. En el primero, el caso viene dado por sus características únicas y es el foco central del estudio, lo que se quiere saber es qué es lo que pasa en ese caso en particular para entenderlo. En el segundo, la finalidad del *estudio de casos* es entender una cuestión específica y no a un caso en sí, por lo que los casos son un instrumento para comprender una situación dada. Lo que interesa es el entendimiento de un problema o el aprendizaje de sus efectos a través del estudio de uno o varios casos. Tanto en un estudio intrínseco de casos como en un estudio instrumental, el caso siempre es único, es decir tiene una particularidad que lo hace merecedor de ser estudiado.

Se ha seleccionado este caso debido a lo siguiente:

1. Porque permite, a través de sus particularidades y características específicas, resolver la hipótesis central de la investigación.

2. Porque es único en su especie y esto es lo que permite comprender a profundidad la situación, así como aprender de sus elementos sustanciales para posteriormente llevarlos a otras realidades similares.

Robert Yin desarrolla que los estudios de caso permiten responder preguntas de cómo y por qué suceden las cosas en la realidad. El sujeto específico tiene un funcionamiento singular, como el caso de Avner. No obstante, su carácter particular también debe explicarse como sistema integrado (Yin, 1993).

El estudio de caso nos ayuda a responder la siguiente pregunta:

¿Qué herramienta dentro de la técnica clown es la que provoca la identificación emotiva con el público en el lenguaje del clown?

Características del caso de estudio seleccionado:

AVNER EISENBERG (alumno directo de Jacques Lecoq)

Ubicación	Estados Unidos - Cataluña
Especialidad artística	Clown
Escenarios en los que realiza su trabajo	Cine, Teatro y Circo
Experiencia profesional	1971- Actualidad
Elemento dentro de su trabajo a analizar	Espectáculo « <i>Exceptions to Gravity</i> »
Experiencia con este show de clown	48 años

El propósito de la presente investigación es analizar la musicalidad en la escena como elemento prioritario en el trabajo del clown, de tal manera que se utilizará el *estudio instrumental de casos*; con la finalidad de entender una cuestión específica y no a un caso en sí, *el caso de estudio* es un instrumento para comprender una situación dada. De cualquier forma *el caso* siempre es único, es decir, tiene una particularidad que lo hace merecedor de ser estudiado. El uso de este método de investigación se justifica por las siguientes razones:

- Porque a través de esta técnica será posible conocer empíricamente cómo funciona la musicalidad en el clown dentro de la escena.
- Porque es un método que permitirá establecer hipótesis o teorías que podrán ser desarrolladas a lo largo del proyecto.
- Será posible producir nuevos conocimientos al lector.
- Describirá situaciones o hechos concretos en los cuales el ritmo representará la principal herramienta para el clown, posibilitando con ello una reflexión analítica de este fenómeno.

A través del trabajo de campo que se ha hecho se conoció previamente la disponibilidad para realizar la investigación, así como la participación en los diferentes procesos artísticos efectuados por Avner Eisenberg.

Cuarta fase: La investigación culminó con un tipo **correlacional**, en donde se midió el grado de relación existente entre el concepto de *ritmo* tal y como se ha desarrollado a lo largo del marco teórico y conceptual con el trabajo escénico del clown en la escena dentro de la *praxis* observada.

1.5.1. Estrategias de recolección de datos

Para recabar la información se utilizaron tres diferentes tipos de instrumentos de medición basados en el tipo cualitativo:

- *Entrevistas estructuradas o semiestructuradas:* Las preguntas realizadas fueron en forma de preguntas abiertas, debido a la poca información sobre el tema en concreto que aborda la investigación y su relación con el objeto de estudio. Las entrevistas se hicieron a lo largo del proyecto y estaban dirigidas a clowns que cubren con el perfil que se considera aportará mejores resultados al trabajo.
- *Observación:* Se utilizó dentro del proceso de creación, asistencia a talleres y observación del desenvolvimiento en la escena, con el objetivo de definir con precisión el universo del objeto de estudio: el *clown*. Para este instrumento de medición se empleó la observación presencial, codificando directamente el fenómeno. Se empleó también la

observación de videos, lo que se considera la fuente más rica en datos para el análisis de los gags y el espectáculo.

- Revisión documental: Se realizó una revisión minuciosa sobre las influencias del *caso de estudio*, en la cual se abordaron diversos autores que han enriquecido su trabajo escénico.

Proceso de recolección de datos:

Se realizaron entrevistas a diferentes especialistas en el género clown, entre las que destacan:

NOMBRE	ESPECIALIDAD	Nº DE ENTREVISTAS
Paolo Nani	Clown y pedagogo	1
Ricardo Cornelius	Clown	1
Alex Navarro	Clown y pedagogo	2
Caroline Dream	Clown y pedagogo	3
Albert Vinyes	Clown y pedagogo	2
Claret Papiol	Clown y pedagogo	1
Jango Edwards	Clown y pedagogo	1
Jordi Jané	Crítico e historiador de Circo	1
Raffaele De Rittis	Investigador de Circo	1

Todos los sujetos entrevistados han coincidido en los siguientes puntos:

1. consideran de gran importancia la conciencia rítmica en el trabajo del clown, ya sea por medio de la música o en su propio quehacer escénico;
2. encuentran en el gag el elemento más claro y evidente en donde se puede encontrar el ritmo del clown;
3. les resulta complicado definir el ritmo como concepto, para lo cual lo relacionan con las emociones del espectador; y
4. consideran una gran influencia para su trabajo a Avner the Eccentric.

Independientemente de estos puntos de convergencia, cada una de las fuentes aquí mencionadas ha desarrollado sus propias particularidades sobre el lenguaje del clown y su visión las cuales serán plasmadas en el proyecto final.

1.6. Título de la tesis

EL RITMO EN EL LENGUAJE DEL CLOWN COMO HERRAMIENTA PARA LA IDENTIFICACIÓN EMOTIVA CON EL PÚBLICO. EL CASO DE AVNER THE ECCENTRIC.

El título sintetiza el concepto primordial que indaga el estudio de caso. El ritmo puede ser entendido desde distintas perspectivas. En el caso del clown, el ritmo se confirma como un fenómeno envolvente a través del cual el actor o la actriz se identifican con el público.

Debido a que el análisis no parte desde el público es que se ha escudriñado en la figura del sujeto cómico, en este caso, el clown, entendiendo que el ritmo interno y externo que éste manifieste será el provocador de procesos emotivos con la audiencia. Tristan Rémy escribe sobre este fenómeno lo siguiente:

A partir del momento en que se juzgó la calidad desde un punto de vista técnico, despreciando toda consideración literaria [...] se sabe que la calidad de una entrada depende de la habilidad de los clowns para aflorar, de las aptitudes propias, su eficacia cómica y su potencialidad sugestiva (Rémy, 2018, pág. 15).

El subtítulo hace referencia directa al caso de estudio, quien representa un medio para entender el fundamento de la tesis.

CAPÍTULO II

LA RISA, ECO DE LA HUMANIDAD

«Estoy seguro de que, con mi risa, te llevarás de regreso en tu equipaje, tanto por el bien de la patria, como por el tuyo propio, una medicina más eficaz que tu embajada».

Demócrito

2.1. La risa y el humor. Estado de la cuestión

Según la RAE la risa es definida de la siguiente manera:

Movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría (DRAE, 2001 Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>).

El sentido del humor se describe así:

M. Capacidad para ver o hacer ver el lado risueño o irónico de las cosas, incluso en circunstancias adversas, m. Capacidad para ser objeto de ironía (Ídem).

La risa y el humor son dos conceptos pertenecientes al fenómeno de la comicidad y serán analizados en los primeros dos capítulos de la investigación.

La risa es una de las manifestaciones que permiten externar el *sentido del humor*, es por ello que nos detendremos en este capítulo para analizar el fenómeno de la risa como consecuencia de la comedia.

El escritor y filósofo francés Henri Bergson, en su ensayo sobre la risa expone lo siguiente:

La risa debe responder a determinadas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social (Berger, Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana, 1999, pág. 15).

Por su parte, el investigador y profesor de la Universidad de Perpiñán, Jonathan Pollock sostiene que, en la actualidad, el sentido del humor es

entendido como un acto social, por lo que se asume como el fenómeno perteneciente a las personas que les gusta reír, es decir, de aquellas personas que hacen uso de la risa en las distintas sociedades organizadas, sin embargo, escribe lo siguiente:

Si la palabra terminara por convertirse en un mero sinónimo de «cómico», «gracioso», «divertido» y «risible», el humorismo ya no tendría una jerarquía ética ni una especificidad estética (Pollock, 2003, pág. 10).

Según la apreciación de Pollock, el humor, a lo largo de la historia ha contado con un rasgo primordial, que es: el *ingenio*, un elemento que permite renovar y actualizar de manera permanente el sentido del humor. De ello que sea posible deducir que todo intento por comprender el fenómeno del humor debe tomar en consideración otros conceptos, entre los cuales, según el autor, se encuentra la *melancolía*. Para Pollock, son dos conceptos que no pueden significarse de otro modo que no sea mediante una elaboración común (Pollock, 2003).

En el presente capítulo abordaremos principalmente la risa, pero también el humor en sus distintas asociaciones, incluyendo su relación ambigua a la tragedia, como expone Pollock.

Una de las fuentes principales de la investigación es el director y autor ruso Vsevolod Meyerhold, quien contempla la risa obligatoriamente como una postura política. Como miembro del Consejo de teatro bolchevique, Meyerhold observaba lo siguiente:

No es verdad que no sepamos reír, pero es verdad que ya no existe entre nosotros la obtusa, amorfa risotada del cretino. Conocemos en su lugar la risa breve y armoniosa del hombre cultivado que ha aprendido a mirar las cosas desde arriba y en profundidad (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 193).

Para Meyerhold, la risa está determinada por la clase social y todas las circunstancias que la integran. En su búsqueda creativa, intenta rescatar las expresiones populares como parte de su inclinación política. Meyerhold se enfrentó con fuerza a los principios del academicismo teatral que eran incapaces de adaptarse a la nueva realidad. En sus obras utilizaba escenarios

desnudos, objetos en lugar de decorados y realizaba una disposición intencional de movimientos. Sin embargo, para efectos de esta investigación resulta prioritario rescatar su búsqueda constante por validar la risa de la clase popular, en este caso, el proletariado.

El editor científico francés Albert Laffay, en su estudio *Anatomie de l'humour et du nonsense* desarrolla que el humor está vinculado al *nonsense*, es decir, al *sin sentido*. Para Laffay, el sentido del humor puede ser definido de la siguiente manera:

Un medio delicioso y humorístico para traer confusión al orden, para poner las cosas al revés, traerlas a una especie de orden anti-natural, imposible, y absurdo, pero no doloroso, ni peligroso (Laffay, 1970, pág. 8).

Esta absurdidad es parte de la comicidad en la expresión humana. El sinsentido es plasmado en el texto, en las acciones y en el gesto. El sinsentido, como se podrá analizar, propicia el acto cómico.

El concepto *humor* vinculado a la risa, se ubica a lo largo de la historia e incluso de la arqueología, es considerado como un medio de clasificar los fenómenos cómicos semejantes.

Jonathan Pollock menciona a Hipócrates, Demócrito, Diógenes, Aristóteles, Rabelais, como figuras fundamentales a lo largo de la historia que se han encargado de integrar en su obra el concepto de humor. Samuel Becket, Alfred Jarry, Eugene Ionesco, Dario Fo son otros nombres que pueden reconocerse como pilares de la comedia, todos ellos emplearon el humor en las artes escénicas.

El compositor catalán Benet Casablanca refiere que el humor y por ende la risa, confieren una dimensión saludable a la vida humana, afirma que el equilibrio psíquico que aportan estos dos elementos hace una especie de catarsis emocional. Escribe lo siguiente:

Con su capacidad de ridiculización, de denuncia de las convenciones, de transgresión de la normatividad social y todo tipo de conformismos, el humor podrá ser utilizado como escalpelo de la realidad, para encarnar finalmente una imagen de la libertad, de la que no está exenta una vertiente moralizadora y regeneracionista (Casablanca, 2014, pág. 7).

Dentro del fenómeno cómico que se deduce a partir del análisis de Casablanca, es pertinente relacionar conceptos como la parodia, el sarcasmo, la burla y la mofa. Cuando las situaciones cotidianas permiten reproducir una actividad mediante el sarcasmo hay una especie de purificación global en la risotada que se provoca. José María Perceval refiere lo siguiente: «La búsqueda de la verdad necesita la ironía, reírse de la estupidez humana por no encontrar el camino correcto» (Perceval, *El humor y sus límites ¿De qué se ha reído la humanidad?*, 2015, pág. 59). Perceval explica también que con la aparición de las ciudades modernas se genera un periodo de profesionalización de la comedia, lo cual significa que lo relacionado a la risa se vuelve contratable. Para Perceval «la risa se convierte incluso en un arma de opinión, ese confuso conglomerado que agrupa las opiniones de los vecinos, y que puede ser temible al avergonzar a otros ciudadanos» (Ídem).

La parodia ha representado a través de los tiempos un elemento irreverente en la historia, ya que genera un desdoblamiento crítico en la sociedad. Casablanca lo explica de la siguiente manera:

La ironía irrumpe así en el discurso como un poderoso instrumento de mediación expresiva, elevando con ello al alcance y la cualidad estética de una determinada realización (Casablanca, 2014, pág. 219).

La ironía es un instrumento de burla, con lo cual, algunas veces representa una opinión transgresora que puede dañar susceptibilidades. Sin embargo, para Casablanca, la ironía no siempre oprime o importuna pues es un recurso que permite hablar de cosas graves en un tono ligero. Se puede entender, por lo tanto, como un elemento conciliador y afirma que «por eso podemos hablar de ironía melancólica o, inclusive, de ironía trágica» (Ídem).

El humor, registrado como un fenómeno social puede reconocerse hasta la Inglaterra isabelina (1558-1625). Sin embargo, José María Perceval admite que no es hasta el siglo XVII que se elabora el concepto de humor de una manera más formal, trascendiendo hasta nuestro siglo. A partir de este periodo es posible vincular el significado de humor a grandes figuras de la literatura universal, como pueden ser: Cervantes, Swift, Sterne, Diógenes el Cínico, François Villon, Rabelais, Sade, Poe, Baudelaire, Alfred Jarry, los hermanos

Marx, Antonin Artaud, entre otros. La lista hasta nuestros días resulta interminable, pues son una infinidad de artistas de todas las disciplinas que se han visto inmersos en la producción de humor o comedia.

El escritor y poeta inglés George Meredith reconoce que la risa es, por mucho, la más deseable de las actividades. Para Meredith, existe una diferencia entre la risa y la comedia. Partiendo de la idea de que la comedia es superficial y carece de la naturalidad de la risa aislada, escribe lo siguiente:

Creed que la risa vana y ociosa es el más deseable de los recreos, y que, por comparación, la comedia más significativa parecerá pálida y superficial. Nuestra idea popular quedará tocada por el grupo escultórico de la risa desternillante mientras la comedia se limita a hacer cosquillas. [...] La moralidad es una cabina que hay que evitar (Meredith, 2017, pág. 24).

La risa no conlleva ningún punto moral, entendido como el comportamiento humano relacionado a distinguir entre el bien y el mal. La risa, coincidiendo con la observación hecha por Meredith, es un acto salvaje e irracional en los seres humanos.

Dentro de esta evolución del humor como mecanismo hacia la risa se ha llegado a la producción de técnicas que específicamente tienen como finalidad reír y hacer reír, en ellas se alternan algunos ejercicios con elementos terapéuticos. La *risoterapia* pertenece a estas técnicas y vincula el *clown social* a la terapia psicológica alternativa.

La *risoterapia* consiste en sesiones colectivas, dentro de las cuales se tiene como finalidad la risa. Reír, como acto fisiológico, curativo y beneficioso para la salud del individuo.

La risa, por lo tanto, es un fenómeno complejo, por las diversas aristas que toca. Las personas reímos de distintas maneras, mismo nos sirve como mecanismo de defensa, que como acto liberador.

El payaso y teórico Jesús Jara, a partir de su experiencia como pedagogo, indica lo siguiente:

El clown es uno de los mejores transmisores del humor y de la risa que la humanidad haya tenido jamás. Pero no sólo eso, con su ternura y su transparencia nos ofrece también todo un abanico de emociones que forman parte de la esencia del ser humano (Jara, 2010, pág. 59).

Con la presente investigación, sustentamos la afirmación de Jara, ya que coincidimos en que el clown contagia a la humanidad de risas y buen humor. A través de la historia han sido los sujetos cómicos los principales promotores de la risa, ya sea dentro de una actividad festiva, escénica e incluso, catártica.

2.2. La risa, una expresión de la comedia

La risa es un gesto social que subraya una determinada distracción especial de las personas y de los acontecimientos. Se vincula constantemente a la alegría, al entretenimiento y al regocijo.

El profesor de literatura medieval, Guillermo Espinosa Estrada expone que, según una antigua tradición gnóstica, el cosmos fue creado por una carcajada divina. Espinosa menciona como fuente para esta leyenda, uno de los papiros de Leiden, también conocido como papiro de Ipuur, el cual es un poema del Antiguo Egipto, datado del siglo XIII a.C. En este documento, que en realidad parece constituir un género literario pesimista y de quejas de larga tradición, Ipuur (Ipu ur), «el príncipe Ipu», partidario del viejo orden, describe un Egipto afligido por desastres naturales y en un estado de caos, un mundo revuelto donde el pobre se hace rico y el rico pobre, la guerra, el hambre y la muerte están por todas partes. Espinosa lo escribe de esta manera: «En dicho texto sagrado se manifiesta que, un dios, después de alabar al dios del Sol, aplaude tres veces y luego se ríe siete <xaxaxaxaxaxa>, acto con el que engendra a los siete dioses que abarcan todo» (Estrada, 2018, pág. 71). Los dioses a los que hace referencia Espinosa son: Fos Auge (Luz brillo), Hydor (Agua), Nus o Hermes (Mente), Genna (Generación), Moira (Destino), Cairós (Oportunidad) y Psique (Alma).

Según apunta Espinosa, en el papiro se narra que, al terminar la génesis, el creador le externa a Psique lo siguiente: «Todas las cosas pondrás en movimiento, todas las cosas se llenarán de alegría cuando Hermes te acompañe» y fue así que todas las cosas se movieron y se llenaron de aliento divino de manera incontenible (Ídem). Espinosa concluye con la reflexión de

que si para los gnósticos la vida surge de la risa, la vida debe ser alegre por naturaleza. Pero también cuestiona cómo fue posible que se destruyera una religión tan atractiva, como aquella que reconoce a la risa como el origen de todo en la tierra.

Resulta un dato curioso de la fuente mencionada que, en la actualidad, según la ortografía académica castellana, la forma correcta para escribir la risa es de la siguiente manera: ja, ja, ja. Las dos formas onomatopéyicas de la risa en griego antiguo son «xaxaxaxa» y «xixixi», por lo que se mantienen así en la actualidad.

En algún punto del siglo VIII a.C. Licurgo, el mítico legislador de Esparta, mandó edificar una escultura a Gelos (en griego antiguo: Γέλως) quien, en la mitología griega era la personificación divina de la risa. Según Filóstrato de Lemnos, él deseaba entrar en el séquito de Dioniso, junto a Comus, que era el dios de la festividad y los encuentros nocturnos. Espinosa relata que Licurgo de Esparta dedicó una pequeña estatua de Gelos a los dioses, sentando un santuario al dios de la risa en Esparta, el legislador erigió otro santuario para Thanatos, Fobos y otras personificaciones cómicas (Ídem). Diversas leyendas surgen a partir del culto al dios Gelos, se cree que Riso era la versión latina de esta deidad e incluso se sostiene que un festival en honor de Riso (o Gelos) en Tesalia fue descrito por el escritor romano más importante del siglo II: Apuleyo. Esto último no se sabe si fue un acontecimiento real o una invención del mismo Apuleyo.

Nadie sabe cómo era el dios Gelos, también se ignora cuál era exactamente su función y cómo se le rendía culto. Aunque se encuentra en la esfera más baja de la jerarquía divina, por lo que Estrada sostiene que se debe tratar más que de un dios, de un espíritu, un genio o un *daimon*. Estrada apunta lo siguiente:

La risa espartana era una herramienta pedagógica, la vida de Licurgo señala que los hombres lacónicos asistían a reuniones donde procuraban su mejoramiento moral «entre broma y risa». Ahí encomiaban efusivamente una acción virtuosa, así como escarnecían otra que no lo fuera (Estrada, 2018, pág. 73).

El mítico fundador de la literatura gala, François Rabelais, sostenía que la risa aporta un criterio de bondad individual a cada ser humano. Según traduce

el filólogo y crítico literario ruso Sergei Sergeyevich Averintsev, Rabelais reconoce a través de su obra que detrás de la risa jamás se esconde la violencia, que la risa es beneficiosa y pacífica. Rabelais lo explica de la siguiente manera:

La risa no edifica hogueras, la hipocresía y el engaño jamás ríen, sino que se ponen una máscara de seriedad. La risa no crea dogmas ni puede ser autoritaria, por todo esto, espontáneamente se desconfía de la seriedad, y se cree en la risa festiva (Rabelais, como se citó en S. Averintsev, 2000, pág. 23).

Para el filósofo de la antigua Unión Soviética Mijaíl Bajtín, la risa auténtica, entendida como aquella que no contempla la teatralidad o la falsa representación ostentosa, sólo es posible dónde y cuándo el *topos* del riente comulga con el *topos* de los burlados, es decir, dónde y cuándo el efecto de la risa se revierte contra una o uno mismo (Bajtín, 1985). Entiéndase *topos* como el concepto que en griego define un lugar y se refiere a las relaciones que existen entre tiempo y espacio. Bajtín desarrolla, en su discurso proletario, el valor de la risa en el pueblo. Reconoce la modestia en la carcajada popular y le otorga un valor en la historia.

Los objetos y causas de la risa se exponen a debates semánticos e investigaciones arduas; sin embargo, la risa como fenómeno humano, es una experiencia que hemos vivido todas las personas.

Para el compositor Benet Casablanca la risa conlleva un acto liberador en su propia inconsciencia. Describe de esta manera el proceso:

Aprehender aquello que la razón ha despreciado y que, por así decir, ha desahuciado y condenado al ostracismo con respecto a la vida interior del ser, incapaz de integrarlo en su seno (Casablanca, 2014, pág. 9).

La risa parte de los lugares más recónditos de cada individuo, de allí que sea un acto inconsciente y muchas veces, purgante de malestares internos.

En la risa, lo consciente y lo inconsciente van de la mano, probablemente esta sea la razón por la que se ha llegado a considerar a lo largo de la historia que algunos episodios de risotadas tienen un trasfondo paranoico.

Es posible asociar también la risa a la vergüenza, a arranques de estrés e incluso, a momentos extremadamente trágicos. Cabe en este punto cuestionarnos si la risa una expresión meramente humana y por otro lado, si es posible disociar la risa del humor o si son dos elementos que están vinculados perennemente.

La risa, desde un enfoque meramente fisiológico, permite sugerir que no está vinculada exclusivamente al ser humano. Sin embargo, resulta difícil separarla del sentido del humor, el cual sí es meramente humano.

Mijail Bajtin plantea en sus investigaciones que una de las formas más puras e inmortales de la risa en la vida y en la literatura es el *humor*; para Bajtin, por lo tanto, la risa y el humor son dos partes de un mismo fenómeno, de ahí la atención que ponía en el humor a lo largo de todas las etapas de su creación. Indagando con ello inconscientemente, en investigaciones sobre la risa (S.S. Averintsev, 2000).

El acto cómico nos permite diferentes tipos de emociones y particularmente de risas. Algunos cómicos, payasos y humoristas pueden testificar los tipos de risa, vinculando además esta expresión a la cultura y la sociedad. En este sentido las siguientes afirmaciones:

Ana seguía riendo. Reía ligera y feliz. Que cosa tan linda la felicidad. Llega como el viento y entra hasta en la profundidad del estómago. La felicidad es contagiosa, como la hepatitis, como la borrachera, como las ganas de sentirse libre. (Finzi Pasca, 2009, pág. 114).

La risa es un medio de comunicación (Polunin, 2016).

El payaso catalán Jaume Mateu, mejor conocido por su nombre artístico, Tortell Poltrona, realizó en los inicios del proyecto *Payasos sin fronteras* un experimento social que llevaba por nombre «Y tú... ¿de qué te ríes?». Dicho proyecto tenía como objetivo conocer las causas que provocaban la risa en cada pueblo que visitaba con su *troupe* de payasos. Los resultados fueron sorprendentes. En una entrevista Poltrona narra que en un pueblo de Latinoamérica las personas se reían del sonido que producían las gallinas (Poltrona, 2016). En este ejemplo es posible reconocer que la risa es universal, sin embargo, el humor es particular.

Más adelante podremos observar las posibilidades ante las cuales se ha enfrentado la risa en la historia de la humanidad y hasta este punto podríamos concluir que la risa es un reflejo de identificación social, un eco cultural y al mismo tiempo, la risa es algo que pertenece a la esfera personal.

2.2.1. El camino de la risa humana

Partiendo de la afirmación de que «*todo lo cómico provoca risa*», podemos deducir que lo cómico y específicamente la risa, es una experiencia ecuménica. Una experiencia que, si bien es cierto, se manifiesta de distintas maneras en el mundo, todas las personas la advierten.

Lo cómico y la risa son efectos fugaces, de allí que diversos autores la hayan relacionado con la libertad. Podría decirse que la risa funcionalmente pertenece a un arco reflejo, del cual no somos totalmente conscientes. La risa es un fenómeno que ha podido ser analizado desde distintas perspectivas, siendo objeto de estudio de las teorías evolutivas.

Un estudio de la Txori-Herri Medical Association sostiene que Charles Darwin llamó la atención sobre el hecho de que los chimpancés ríen cuando se les hace cosquillas en los sobacos; según desarrolla el paleontólogo David A. Leavens, son las cosquillas un fenómeno que se encuentra en diversas especies mamíferas, pero solo los grandes primates y tal vez algunos monos son capaces de provocarla. Leavens explica que su neurofisiología es desconocida, pues, hasta el momento, no se conoce ningún receptor de cosquillas, con lo que se deduce que se construyen a nivel cerebral sintetizando diversas sensaciones (Malo, Medrano, & Uriarte, 2012 Recuperado de <https://www.scribd.com/document/216804935/Teorias-Evolucionistas-sobre-el-Humor-y-la-Risa>).

Pero no sólo las cosquillas provocan la risa en los primates. Leavens sostiene, según este estudio, que los chimpancés ríen cuando juegan, cuando se persiguen amistosamente y cuando simulan ataques. Aunque su mecanismo no es idéntico, la presencia de la risa en los simios sugiere su aparición en un

antepasado común, lo que nos permitiría datar la aparición de la risa entre los 5 y los 7 millones de años (Ídem).

Es pertinente cuestionarse en este punto si es posible encontrar en esas especies alguna forma o algún antecedente del humor o si la risa que emiten es meramente instintiva.

Continuando con el mismo estudio de la Txori-Herri Medical Association, se identifica en él la investigación del primatólogo holandés Frans De Waal en la que sostiene que los chimpancés son capaces de bromear y de jugar con un toque humorístico. Esto les permite reunir información sobre el entorno social y tantear o explorar los límites de la autoridad.

Es decir, el humor funciona en este caso como un mecanismo de defensa y reconocimiento territorial. De Waal explica según el estudio, que algunos chimpancés y gorilas a los que se ha enseñado a comunicarse mediante lenguaje de signos son capaces de usar el lenguaje con connotaciones jocosas que recuerdan al *humor*, como juegos de palabras, insultos divertidos e incongruencias, a veces acompañados también por la *risa antropoide* (Ídem).

Según se puede entender en la segunda parte del estudio, las formas de humor de los humanos son mucho más complejas, ya que se basan en nuestra capacidad lingüística y cognitiva más desarrollada y en la habilidad para imaginar realidades alternativas, entender las mentes de otros y comunicar ideas complejas mediante el lenguaje. En el humor, el humano juega con todas estas capacidades mentales y lingüísticas, *a priori* serias y las manipula por pura diversión. Sucede así en todas las culturas humanas, lo cual sugiere, como sostienen los investigadores Joseph O. Polimeni y Jeffrey P. Reiss, que el humor es universalmente humano y que debe fecharse su aparición hace al menos unos 35.000 años (Ídem).

La risa como fenómeno social y contagioso provee algunas curiosas leyendas, como la que narra una epidemia de risa ocurrida en la actual Tanzania, antes conocida como Tanganica, hace más de 50 años. Dicha risa surgió en 1962, en una escuela misionera para niñas en Kashasha.

Empezó con tres muchachas y se expandió caprichosamente por toda la escuela, llegando a afectar a 95 de las 159 alumnas de entre 12 y 18 años. La escuela se vio obligada a cerrar el 18 de marzo de 1962. Después de que la escuela cerrara y las alumnas fueran enviadas a sus casas, la epidemia se

extendió a Nshamba, un pueblo que hospedaba a varias de las chicas. En abril y mayo, 217 personas tuvieron ataques de risa en el pueblo, la mayoría niños en edad escolar y adultos jóvenes. La escuela de Kashasha reabrió el 21 de mayo pero volvió a cerrar a finales de junio, durante ese mes la epidemia de risa se propagó a la escuela media para mujeres de Ramashenye, cerca de Bukoba, donde afectó a 47 muchachas. Otro brote tuvo lugar en Kanyangereka y dos escuelas infantiles cercanas fueron cerradas (Wikipedia, 2018. Recuperado de www.wikipedia.org).

Se suele creer que la epidemia de la risa de Tanganica hizo que miles de personas se rieran continuamente durante meses, sin embargo podría no haber sido el caso, también se considera que fue un brote de histeria en masa o enfermedad psicogénica masiva. La escuela, de la que surgió la *epidemia de risa*, cerró y posteriormente seis a dieciocho meses después de su inicio, el fenómeno se extinguió. En total cerraron 14 escuelas y alrededor de mil personas se vieron afectadas (Ídem).

El fenómeno de risa contagiosa es explicado por los psiquiatras Pablo Malo, Juan Medrano y José J. Uriarte en su Estudio de las Teorías evolutivas de la risa, desarrollando que es una manifestación de las *neuronas espejo* (Malo, Medrano, & Uriarte, 2012 Recuperado de <https://www.scribd.com/document/216804935/Teorias-Evolucionistas-sobre-el-Humor-y-la-Risa>). La actividad en el sistema de neuronas espejo está relacionada con la experiencia motora del observador respecto a la acción observada. La tesis doctoral del neuroquímico Cristian Modroño Pascual explica que las neuronas espejo fueron descubiertas en áreas motoras, por lo que la mayoría de la investigación se ha centrado en la producción y el reconocimiento de acciones, es decir, la relación de las neuronas espejo se ha relacionado principalmente con el reconocimiento de las acciones físicas de los demás. Este planteamiento tiene importante relación con el objeto de nuestra investigación, es decir, el acto escénico en la comedia, específicamente en el clown, ya que en las acciones físicas se ubica el ritmo, el cual sostenemos propicia la relación entre el público y el artista.

Los diversos experimentos que se han realizado para reconocer el mecanismo de las neuronas espejo están enfocados en la observación de espectáculos y/o actos escénicos, tales como danza, teatro y cine, entre otros.

La tesis de Modroño Pascual, recuerda lo siguiente:

No hay que olvidar diversos trabajos que relacionan las neuronas espejo con otros aspectos, tales como: la empatía; para ello, de reconocer el trabajo de Gazzola, Aziz-Zadeh, & Keysers, la investigación sobre las neuronas espejo y la imitación hecha por Iacoboni, o su relación con el lenguaje propuesta por Aziz-Zadeh, Wilson, Rizzolatti, & Iacoboni (Pascual, 2012, pág. 34).

La risa no es una manifestación homogénea o uniforme. Aquella risa desencadenada por las cosquillas, según defiende el investigador holandés especializado en psicología, primatología y etología Frans B.M De Waal, es más elemental, más primitiva y puesto que aparece en otros primates, menos evolucionada (De Waal, 1998).

Al ser un fenómeno social, la risa responde a distintas condiciones que la propician, entre estos factores pueden mencionarse los siguientes: edad de las personas rientes, condición social e incluso ubicación geográfica. Desde el punto de vista evolutivo, el propósito de la risa consistiría en permitir a un individuo alertar a otros miembros de su grupo social (generalmente con los que se comparten genes) que ha detectado una anomalía trivial. Al reír, por lo tanto, se informa de que se ha descubierto una falsa alarma. Se trataría de avisar, mediante la risa de que no hay motivo de preocupación, aunque inicialmente se pensara lo contrario. En el Estudio de las Teorías Evolucionistas de la risa antes mencionado, de los psiquiatras Malo, Medrano y Uriarte, se presenta como sugestiva idea que, como ya señalara Darwin, las zonas más sensibles a las cosquillas son precisamente aquellas áreas expuestas a ataques de predadores, por ejemplo: el cuello, el abdomen, los flancos y las plantas de los pies (Malo, Medrano, & Uriarte, 2012. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/216804935/Teorias-Evolucionistas-sobre-el-Humor-y-la-Risa>).

El neurólogo de la India Vilayanur S. Ramachandran explica cómo en el juego que en inglés se conoce como *peekaboo* (*cucú* en castellano) podemos hallar una reminiscencia de la falsa alarma. En este juego infantil una persona esconde su cara, casi siempre con las manos y de repente aparta las manos de la cara diciendo *peekaboo*. El niño o la niña experimentan la desaparición de la figura con quien se tiene algún tipo de apego, por lo que le genera inquietud.

Es una situación algo preocupante y muchas veces despierta la angustia. Cuando esa persona reaparece de forma sorpresiva, el niño o niña se tranquiliza, ya que se encuentra ante una anomalía de consecuencias triviales. No ha perdido a su figura de apego, que aparece súbitamente para tranquilidad, alivio y goce del niño o niña. Surge así la risa y a este fenómeno Ramachandran lo denomina: *cosquillas cognitivas* (Ramachandran, 2012).

Podemos inferir que, el arte del payaso utiliza consciente o inconscientemente este mecanismo. Por ejemplo, cuando un payaso o payasa experimentan caídas o golpes sorpresivos dentro de su acto, la risa nos permite sobrellevar la situación, pues nos recuerda que es un juego en el que el personaje que está ante nuestros ojos, está a salvo. O como expresaba el filósofo Henri Bergson:

La risa tiene precisamente como función la de reprimir las tendencias separatistas. Su papel es corregir la rigidez cambiándola en agilidad, readaptar a cada uno a los demás, suavizar, en suma, las aristas (Bergson, 2008, pág. 125).

En la historia de la humanidad la risa ha sido un factor casi invisible, pero a la vez constantemente presente. El investigador francés Robert Favre menciona que es posible reconocerla incluso en textos sagrados. Favre considera que se puede realizar una lectura humorística de la Biblia, haciendo alusión a que «es la oposición de lo sagrado y lo profano lo que lo provoca» (Favre, 1995, pág. 106 como se cita en Perceval, El humor y sus límites ¿De qué se ha reído la humanidad?, 2015, pág. 64).

José María Perceval menciona que se puede hablar de tres fases históricas sucesivas en la construcción de la risa en la Biblia. Perceval acepta en una primera instancia, lo que él nombra: *la risa de dios*, la cual es de chanza o venganza; en la segunda, hay una risa cortesana: la risa es la de las hijas de Jerusalén, la cual, para Perceval, es una risa erótica y burlona; finalmente, en una tercera menciona la risa profética, la de los enemigos y del profeta vengativo, Elías. Perceval reconoce que ninguna de la tres anula la anterior, con lo que se produce un caos de interpretaciones.

El profesor de periodismo menciona que esto ocurre debido a que los textos van introduciendo una diferencia entre la risa y la sonrisa; siendo la

sonrisa un sinónimo de condescendencia y marca de superioridad o incluso, de sabiduría. Perceval rescata en este sentido la siguiente frase extraída de la Biblia: «El tonto ríe a carcajadas, el sabio, cuando mucho, sonrío suavemente» (Eclesiastés 21,20). Más adelante, Perceval explica lo siguiente:

San Juan Crisóstomo afirmó que Jesús nunca había reído. «Tertuliano (Siglo II) fue más allá en su ataque a toda manifestación jocosa como los espectáculos de mimos: “las comedias son actos impíos» Cipriano (siglo III) ataca a los arrianos porque incluyen en el oficio religioso el canto, la risa y la gesticulación. “Sólo el que llora se salvará”, decía San Ambrosio. Y, según San Agustín «los que ríen se desprecian a sí mismos». Para San Jerónimo, la risa es propia de judíos, borrachos, escolares, bárbaros, extranjeros, y espectadores de comedias. Clemente de Alejandría incluye en ese saco a las prostitutas y los proxenetas, que ríen atrayendo a clientes. San Juan Crisóstomo considera todas las diversiones invenciones del diablo (Perceval, El humor y sus límites ¿De qué se ha reído la humanidad?, 2015, pág. 65).

Los evangelios, según lo que demuestra Perceval, sólo ríen de los malvados que se mofan del mensaje de Jesús, pero no hay condena alguna. Se trata de una conducta propia del mesías, la cual no condena nada (Ídem).

Para concluir, la risa precede al lenguaje, por lo tanto la risa es una vía de comunicación y entendimiento. Como se ha podido observar, la fenomenología de la risa abarca desde su estado más primitivo hasta la contemporaneidad en la que sigue existiendo la risa.

En palabras del payaso y terapeuta Alain Vigneau, se puede puntualizar lo siguiente:

No hay tema más universal ni más intemporal que la estupidez humana, su furor egoico y su torpeza al vivir, su miedo al amor y a lo desconocido, su intento de parecer algo que no es, o su esfuerzo para esconder adentro lo que sí es (Vigneau, 2016, pág. 29).

Vigneau desarrolla la posibilidad de que la estupidez humana sea el motor de la risa. Aquella risa que nos recuerda que somos humanos, que nos equivocamos y que, evolutivamente, tenemos un camino largo por recorrer.

2.3. Grecia y la comedia

Existe un amplio consenso en que los orígenes de la comedia y la tragedia se remontan al culto de Dioniso en la Grecia Clásica, en el siglo V-VI a.C.

Aristóteles afirma en la *Poética* que la palabra comedia procede de *komodia*, el canto del *komos*, el cual describía a la multitud enardecida que participaba en los ritos dionisiacos.

Dioniso es el dios que transgrede los límites habituales y otro tanto hacen sus devotos, que se transforman en criaturas tales como sátiros. El historiador alemán y estudioso de la religión griega Walter Burkert sostiene que los ritos dionisiacos se incorporaron al culto del dios de la insensatez luminosa en Delfos, el cual era el principal santuario de Apolo (Burkert, 1985).

Sin embargo, el profesor de literatura medieval Guillermo Espinosa Estrada afirma que es un equívoco recurrente la idea de que Dioniso es el dios de la Risa. Según explica Espinosa Estrada, podría haberlo sido ya que su radio de influencia era muy extenso, entendido como: «el arcano tutelar de todo el universo sonriente, festivo y alegre de la cosmovisión clásica» (Estrada, 2018, pág. 76). Espinosa Estrada expresa que a diferencia de Gelos, a quien él reconoce como el verdadero dios de la risa, a éste último nunca se le designa de esta manera. Escribe lo siguiente:

Dioniso es el dios del vino, la locura ritual, y el éxtasis. En las bacanales, en medio de la borrachera y el delirio, la risa resultaba natural, necesaria, de ahí su vinculación; pero creo que podría tratarse de una risa diferente a la de Gelos [...] La risa de Gelos es más prosaica, coloquial; es un condimento del cansancio y del método de vida laconio (Ídem).

No se tiene más información sobre esta deidad, por lo que se sugiere como una posible investigación el reconocimiento de Gelos como el dios más primitivo de la risa. Es de reconocer que en la actualidad, el área de la fisiología especializada en el estudio de la risa y sus efectos lleva por nombre: *Geotología*, proveniente de γέλως (gelos en griego).

La Geotología es el estudio de la risa y sus efectos en el cuerpo, desde una perspectiva psicológica y fisiológica. Sus defensores a menudo abogan por

la inducción de la risa por motivos terapéuticos en medicina alternativa. El campo de estudio fue iniciado por William F. Fry de la Universidad de Stanford, cuyo estudio llegó a los siguientes resultados:

- La glándula pituitaria libera sus propios opiáceos, que suprimen el dolor.
- La producción de células inmunes aumenta.
- El nivel de la hormona cortisol, que es crónicamente alta cuando un individuo está bajo estrés a largo plazo y que suprime el sistema inmunológico, se reduce drásticamente.
- Los niveles de la hormona epinefrina, que desempeña un papel en la hipertensión y la insuficiencia cardíaca, disminuyen.
- Los niveles de anticuerpos en la sangre y la saliva aumentan.
- El número de células asesinas naturales aumenta, lo que acelera la respuesta anticancerígena natural del cuerpo.

Desde entonces, la ciencia del placer se ha convertido en una disciplina reconocida (Liebertz, 2005 Recuperado de <https://www.scientificamerican.com/article/a-healthy-laugh/>).

La Geotología fue estudiada por primera vez por psiquiatras, aunque algunos médicos en la antigüedad recomendaron la risa como una forma de medicina. Inicialmente fue desaprobado por la mayoría de los otros médicos, quienes dudaban que la risa poseyera cualidades analgésicas. Los diversos estudios demostraron que la efectividad de la risa contribuye a aliviar el estrés y el dolor, además ayuda en la rehabilitación de enfermedades de larga duración.

El sociólogo vienés Peter L. Berger retoma la palabra griega *khátharsis*, descrita en *La Poética* de Aristóteles como un elemento en el que los espectadores, al participar de la tragedia, purifican sus propias almas de las pasiones que allí se representan. Berger apunta lo siguiente:

La magia del teatro se expresa en la tragedia y en la comedia; es un elemento intrínseco de la catarsis aristotélica. La catarsis de la comedia, reitera, aunque en tono muy moderado a veces, la catarsis primitiva de la orgía dionisiaca. (Berger, 1999, pág. 144)

Berger desarrolla un análisis específico de los personajes trágicos y cómicos, a los cuales define de la siguiente manera:

<p>El héroe trágico:</p> <ul style="list-style-type: none"> • incurre en la culpa; • sus esfuerzos para huir de su destino están condenados al fracaso; • las consecuencias de sus acciones son irónicamente perversas; • lo habitual es que, al final, muera. 	<p>El héroe cómico:</p> <ul style="list-style-type: none"> • es eternamente inocente; • triunfa sobre todas las adversidades; • las consecuencias irónicas de sus acciones redundan, de hecho, en su favor; • al final suele casarse o triunfar en el amor. (Berger, 1999)
--	--

Las características del héroe cómico, como veremos más adelante, son conservadas hasta nuestros días en la personificación del clown contemporáneo. Principalmente en clowns de tipo *Augusto* es que se reconoce al héroe cómico. Dichas especificidades tienen cercanía con *Arlequín*, de la *Commedia dell'Arte*. Este tipo de héroes cómicos parecen ser, a lo largo de la historia, antihéroes, en el sentido que sus vidas no llevan el orden establecido socialmente.

Los antihéroes son imperfectos y tienen defectos de la gente común. Cuando la historia da un giro inesperado, son estos personajes los que finalmente terminan ganando el favor de la audiencia, es decir, los antihéroes o héroes cómicos son aquellos que como los payasos y las payasas, realizan actos casi heroicos, pero lo hacen con métodos o motivos que no son tan valientes, virtuosos o sobresalientes. Sin embargo, son quienes reciben los halagos finales.

Aristóteles a lo largo de su obra analiza la comedia y la tragedia como dos fenómenos equivalentes. Habla de la imitación como un concepto recurrente en ambos géneros. Analiza en sus obras temas sociales y políticos de la actualidad. Genera un antecedente para los diversos estudios de la comedia y de la risa.

En su obra, *La Política*, Aristóteles reconoce el valor de la comedia en la sociedad, desarrolla la idea de que una persona recién nacida adquiere la condición de persona cuando empieza a sonreír (Aristóteles, *La Política*, 1930).

Con respecto a la imitación y según elabora en su obra *La Poética*, Aristóteles describe que la actividad artística puede imitar no sólo las cosas idénticamente a lo que son, sino que puede alterarlas para hacerlas *mejores o peores* de lo que son en realidad. Según escribe: «Es un privilegio del artista deformar o idealizar sus modelos, degradarlos o sublimarlos. La única condición y el único límite es la verosimilitud» (Aristóteles, *Poética*, 1990, pág. XII).

En este sentido Aristóteles acerca con sus palabras al arte del mimo. Sostiene que así como algunas personas, ya sea por arte o por experiencia, imitan las cosas, representándolas con colores y figuras, otras personas lo hacen con la voz, existen algunas, que llevan a cabo la imitación por medio del ritmo, la palabra y la armonía. Es de reconocer que el sujeto cómico, llámese clown, mimo, payaso o payasa, juega con estos últimos elementos.

Según narra Aristóteles:

Homero representa a sus personajes mejores; Cleofonte similares, Hegemón de Taso, el primero que compuso parodias, y Nicocares, el de la Cobardía, peores. La diferencia entre la tragedia y la comedia consiste precisamente en esto: la segunda intenta representar a los hombres peores de lo que hoy son; la primera, mejores (Aristóteles, *Poética*, 1990, pág. 3).

La comedia más que otras artes, es imitativa, debido a que se genera por mimesis. Aristóteles alude que la comedia imita a los hombres peores de lo que son en realidad y la tragedia, mejores de lo que son.

Aunque no ha llegado a nosotros el estudio sobre la comedia que parece ser conformaba la segunda parte de *La Poética*, el Estagirita definió la Comedia en el capítulo V de la siguiente manera:

La comedia es mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor (Aristóteles, *Poéticas*, Horacio, Boileau, 1982, pág. 67).

El llamado *Tractatus Coislinianus*, hallado en 1839 por J.A. Cramer en el Monasterio de Lavra en el Monte Athos, ha sido considerado, por algunos especialistas, un texto que deriva del original aristotélico, esto debido a que,

como se ha mencionado, no fue posible conservar los escritos originales sobre la *Comedia* de Aristóteles.

El *Tractatus Coislinianus* es un manuscrito del siglo X donde se plantean las características esenciales del género cómico proponiendo una definición más rica y compleja que la conservada en *La Poética*.

En este tratado es posible reconocer algunos elementos de la comedia, los cuales, llegan hasta nuestros días. Se pueden mencionar los siguientes:

- El bromista hará gracias con los defectos en el alma y en el cuerpo.
- Como en las tragedias debe haber una justa proporción de temor, también en las comedias debe haber una justa proporción de risa.
- El argumento cómico es la estructura que une los incidentes absurdos. (Tractatus Coislinianus, s.f. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC0202110031A/7334>).

Se han elegido estos tres puntos pues, en la actualidad, las y los payasos juegan con ellos propiciando la risa de la audiencia. Muchas payasas y payasos hacen énfasis en sus defectos, los cuales curiosamente encuentran como virtudes. Actualmente se conoce que la comedia tiene un tiempo para la carcajada, los tiempos de la risa deben de ser oportunos y no precisamente por el mito de que alguien puede morir de risa.

Haciendo una pausa en la expresión *morir de risa*, es que se conocen diversas leyendas de personas que literalmente murieron de risa. A continuación se narran algunas:

El primero que se reconoce fue un personaje de nombre Calcante, en el siglo XII a.C. Calcas o Calcante (en griego antiguo Κάλχας) fue un poderoso adivino de la mitología griega, uno de los más célebres, quien actuó como augur en la guerra de Troya. Nació en Megara o Micenas, era nieto del dios Apolo, por lo que tenía la misión de ser profeta.

Calcante profetizó, cuando tenía nueve años, que era necesaria la presencia de Aquiles y Filoctetes para obtener la victoria griega en la guerra de Troya. Aconsejó también la construcción del caballo de Troya, según algunas versiones, aunque otras lo atribuyen a Odiseo.

Predijo el azaroso regreso de los vencedores y no se embarcó con ellos. En vez de partir con la flota aquea, se trasladó a Colofón, ciudad ubicada en el Asia Menor, o al cercano santuario de Claros, donde tuvo una competencia contra otro adivino, llamado Mopso, nieto materno de Tiresias. Tras ser vencido por Mopso, Calcante murió de sufrimiento por haber hallado un adivino mejor que él, aunque otra versión acerca de su final dice que un adivino profetizó la fecha de su muerte. Cuando llegó el día señalado, Calcante vio que la predicción no se materializaba y le entró un severo ataque de risa que provocó que muriera asfixiado (Wikipedia, 2018 Recuperado de www.wikipedia.org).

La segunda anécdota pertenece Zeuxis. Se dice que el pintor griego Zeuxis también murió de risa en el año 398 a. C. mientras pintaba una escena cómica. Otra variante de la historia narra que murió de risa cuando una anciana le encargó una pintura de la diosa Afrodita, pidiendo al pintor que la usara a ella como modelo.

Por último, en el siglo III a. C. el filósofo griego Crisipo de Soli murió de risa después de darle de beber vino a su burro y ver cómo el animal intentaba alimentarse con unos arbustos. Crisipo fue un filósofo griego conocido por sus grandes aportes al estoicismo, una doctrina filosófica que busca alcanzar la felicidad y la sabiduría prescindiendo de los bienes materiales.

Fue un filósofo muy importante, un sabio muy admirado en la época, conocido por su excentricidad y su arrogancia, escribió más de 705 obras y se le considera el fundador de la ciudad de Stoa, también el impulsor de la gramática como disciplina en Grecia.

Dejando a un lado sus aportes al mundo de la filosofía y las ciencias, lo más llamativo de su trayectoria fue la forma en la que murió. Crisipo era un hombre muy serio, un intelectual muy respetado y la muerte le llegó cuando menos lo esperaba: riendo. Le dio tanta risa ver al burro borracho, que esto le provocó una risa mortal, según narra la leyenda.

Los argumentos de las historias aquí descritas tienen desenlaces absurdos, pero la estructura dramática del clown, es absurda, por antonomasia. Allí radica la riqueza e inventiva del payaso o payasa que lo interpreta.

En los registros de la obra *La Poética* de Aristóteles es posible reconocer que el conocimiento y la realidad son coexistentes desde su perspectiva. Los

seis grados del conocimiento para Aristóteles, son los siguientes: sensación, memoria, experiencia, concepto universal, arte y ciencia (Aristóteles, Poética, 1990). En el sujeto cómico se pueden identificar tres de ellas: sensación, memoria y arte.

La *sensación* al ser entendida como un movimiento cualitativo, de alteración del alma, por medio de la cual el sujeto asimilará la forma sensible del objeto, es decir, por el ánimo de las cosas y no por la materia. Las personas que se dedican a la comedia tienen una capacidad más amplia y particular para reconocerse sensiblemente en la audiencia (Aristóteles, Poética, 1990).

A partir de la sensación surge la *memoria*, que es una acumulación de recuerdos de una misma cosa producida en el ser humano como consolidación de las relaciones asociativas espacio-temporales. La memoria participa activamente en el hecho cómico. Para que la comedia surja es primordial que exista una referencia asociativa a algo en concreto de la audiencia.

El *arte* surge cuando, a partir de muchas experiencias, se produce un concepto universal único de las cosas semejantes. Así como de muchas sensaciones comparadas en la memoria nace la experiencia, de la misma manera, de muchas experiencias unificadas por el entendimiento nace el arte. La experiencia, por lo tanto, por más amplia que sea, no trasciende nunca lo singular, la experiencia es un hecho universal. La experiencia es superior al arte, ya que el arte siempre tiene un mínimo de experiencia en cuanto al concepto universal (Ídem).

El artista puede, en opinión de Aristóteles, representar la realidad tal como se le presenta, pero también como la presenta la tradición, la opinión pública, el mito, etc., y más aún, tal como ella debería ser, tal como lo exige la ética o la estética. Así lo anota:

Las tres modalidades fundamentales de la imitación son:

- 1) la realista: representa las cosas como son en el presente o fueron en el pasado;
- 2) la opinativa o fantástica: las representa como el individuo o la sociedad (la opinión pública, la tradición, la leyenda) creen que son;
- 3) la idealista: las representa cómo deben ser (Aristóteles, Poética, 1990, pág. 105).

La comedia concebida en la antigua Grecia, cuenta con los mismos medios que la tragedia, que son los siguientes: *ritmo, canto y verso*. Estos tres elementos se encuentran presentes en la obra de Aristófanes, considerado el mayor autor de comedias de la antigua Grecia, ya que se le atribuye haber escrito cuarenta comedias de las cuales se conservan once completas (Biografías y vidas, s.f. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/aristofanes.htm>).

El propio Aristófanes era consciente del lugar que ocupaba en la historia del nuevo género su obra *Los caballeros*, una de las pocas obras conservadas que fue representada en el 424 a.C.; en ella se hace una breve historia del género, dando los nombres de los primeros autores de comedias en Atenas. Así vemos cómo en la famosa *parábasis* de esta comedia, Aristófanes hace un elogio y una glosa, la cual escribe así:

[...]Pues son muchos los que han cortejado a la comedia, y pocos aquellos a los que ha concedido sus favores. También desde hace tiempo se había percatado de que sois inconstantes por naturaleza y de que ibais traicionando, tan pronto se hacían viejos, a los poetas que le precedieron (Aristófanes, 1995, págs. 280-281).

Así cita a sus predecesores: Magnes, Cratino, Crates y se olvidó, sin duda intencionadamente, de su gran rival y enemigo personal, Eupolis, cuya prematura muerte en una batalla le privó de ocupar el lugar principal en la historia de la comedia ática antigua. Sin duda, la principal conclusión que se extrae del nacimiento de la comedia en la Grecia Clásica es su papel político, como escarnio del poder en todas sus formas: política, sociedad y cultura. El blanco de los insultos y descalificaciones son personajes históricos, desde los políticos Pericles y Cleón, hasta los filósofos como Sócrates o los poetas como Eurípides.

La comedia floreció en Atenas en el siglo V a.C. Sócrates vivió probablemente entre los años 469 a.C. y 399 a.C., la primera obra de Aristófanes se representó en el año 427 a.C. y antes de su consagración como forma dramática independiente, la comedia formaba parte de las obras teatrales trágicas, por lo tanto, la comedia y la tragedia están sumamente vinculadas desde su origen.

La Doctora de la Universidad de Buenos Aires, María Jimena Schere, sostiene que la obra de Platón y Aristóteles están presentes en la obra de Aristófanes, así que resulta conveniente situar los principales postulados de Aristóteles. Schere explica a este respecto:

En particular, entendemos que estas dos formas de lo cómico están presentes en la obra de Aristófanes y que la manipulación de variables inofensivas y hostiles constituye un elemento central en la estrategia argumentativa de la comedia aristofánica (Schere, 2017, pág. 213).

Por otro lado, las ideas aristotélicas sobre la comedia alcanzarán gran difusión e influencia en el Renacimiento italiano: Francesco Robortello, Vincenzo Maggi, Piero Vettori, Ludovico Castelvetro, Alessandro Piccolomini o Antonio Riccoboni, entre otros. Todos ellos recogen primero lo dicho explícitamente por Aristóteles sobre este género en la *Poética* y en una segunda operación proponen una serie de ideas que resultan de la traslación a la comedia de los elementos establecidos para la tragedia en el tratado aristotélico.

Conceptos como *catarsis* o *ridiculum* se reconocían en la línea aristotélica como importantes para la definición del género. Estos dos elementos son empleados hasta la actualidad. Los payasos hacen del *ridiculum* su instrumento más recurrente para hacer reír. Rosana Llanos López explica lo siguiente al respecto:

Si lo risible es objeto de imitación de lo cómico y debe despertar la risa, de ningún modo puede entenderse que cuando Aristóteles define la comedia desde el objeto de imitación de los peores, se refiera a una interpretación moral (no serán los peores desde un punto de vista ético), sino estética (aquellos que puedan producir la risa y por tanto no despierten ni dolor ni ruina) (Llanos López, Historia de la teoría de la comedia, 2007, pág. 62).

Es posible sostener que los y las payasas en la actualidad utilizan la imitación de ciertas características humanas y sociales para generar risa. Su arte no pretende o no debería pretender generar un juicio o una valoración hacia lo correcto o incorrecto. En este entendido, el sujeto cómico simplemente hace de espejo de la sociedad.

De lo aquí expuesto es posible concluir que la comedia griega es una imitación de los defectos de la sociedad. Sin embargo no es de cualquier defecto de lo que se producirá el efecto cómico. Los defectos que provocan la risa son aquellos que permiten mostrar el lado más ridículo de la especie humana. Este tipo de comedia ha trascendido hasta nuestros días, en la actualidad lo risible es lo que aporta cierto sentido a la acción escénica en las payasas y los payasos.

Desde la perspectiva de Aristóteles:

Lo risible es, en efecto, un error o una torpeza que no provoca dolor ni resulta fatal, como se hace evidente en la máscara cómica, fea y contorsionada sin tormento (Aristóteles, Poética, 1990, pág. 5).

Aquello que no nos preocupa es lo que nos hará reír. De allí la perfección literaria en los griegos. Sus estilos son claros en las características que cada uno conlleva y sobre todo, la tragedia y la comedia en la antigua Grecia afrontan temas sensibles de la época, siempre a través de los mitos.

2.3.1. El final de la risa en Roma

En la antigua Roma se hicieron más populares las fiestas colectivas, las cuales eran rituales de inversión donde la autoridad de la República era puesta en cuestión. Se dividían en Saturnales (del 17 al 23 de diciembre) y Lupernales (15 de febrero).

Según explica el profesor en Ciencias de la Comunicación José María Perceval, en estas fiestas se escogía a un rey cómico, también conocido como El Rey del haba. Perceval expresa sobre este personaje lo siguiente:

Es a quien rinden pleitesía, al que permiten todos los excesos, y al que siguen para obedecer sus enloquecidas órdenes hasta que, finalmente, lo ejecutan ritualmente, dando fin al festejo (Perceval, El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?, 2015, pág. 84).

El autor griego Menandro (342 a.C. - 292 a.C.), principal representante de la denominada Comedia ática nueva, fue el principal impulsor de la comedia romana. Esta nueva comedia olvida la política, se centra en los vicios y en los excesos de los ciudadanos normales. Es por ello que la comedia romana perfecciona otro aspecto del humor que había comenzado con las máscaras: los estereotipos sociales. Sin duda, Menandro se inspiró en los famosos caracteres descritos por el filósofo Teofrasto, sucesor de Aristóteles al frente del Liceo ateniense. Los *caracteres* presentan treinta retratos de los principales tipos de personas que existían en la Atenas de finales del siglo IV a.C., contemplados desde la perspectiva del vicio y no de la virtud. Aparecen ante nuestros ojos los aduladores, avaros, charlatanes, entrometidos, guarros, hasta treinta caracteres morales que tanto poblarán las comedias posteriores. En el prólogo del libro que dedica a un tal Policles, personaje histórico que no se acierta a situar de manera exacta, describe la voluntad educativa que tienen estos breves retratos:

Tras una minuciosa comparación entre seres buenos y malos, he considerado un deber describir cuáles son sus respectivas conductas en la vida. Yo te voy a exponer de una manera ordenada, los diferentes tipos de caracteres que a éstos les corresponden y la manera que ellos tienen de regirse. Me atrevo a suponer, Policles, que nuestros hijos serán mejores, gracias a estos apuntes que yo les lego, pues, al disponer de modelos, escogerán convivir y tener relación con las personas más dignas de estima a fin de ser sus iguales (Teofrasto, *Caracteres*, 2000, pág. 46).

Es de mencionar tres de los treinta Caracteres que Teofrasto describe en su obra. Estos tienen cercanía con el trabajo cómico y particularmente con la figura del clown. Se trata de los siguientes: *De la Desvergüenza, del Gamberrismo y de la Torpeza*. A continuación se desarrollan en el mismo orden:

VI De la desvergüenza.- El desvergonzado es descrito como un individuo de baja calaña, quien realiza acciones poco apropiadas para la sociedad, entre ellas pueden encontrarse: jurar a la ligera o tener mala reputación e insulta a los potentados. De acuerdo con su comportamiento, el desvergonzado es un vago (el término griego refiere literalmente: «un individuo que se pasa el día en la plaza»), un exhibicionista y un personaje capaz de todo.

Teofrasto describe sobre la desvergüenza en cualquier sujeto lo siguiente:

Por descontado, no le importa bailar el córdace¹ sin estar bebido y sin llevar una máscara en un cortejo. En los espectáculos ambulantes recoge la calderilla, pasando ante cada uno de los asistentes, y discute con los que llevan un pase y quieren ver la representación gratis [...] no rechaza ninguna tarea por indigna que sea, sino que actúa de pregonero, sirve de cocinero [...], y juega a los dados (Teofrasto, Caracteres, 2007, pág. 59).

El desvergonzado da muestras de su poca o nula vergüenza en fiestas públicas, en este punto se asemeja a los y las payasas de todos los tiempos. También en la descripción que hace Teofrasto sobre su voz potente, aquella que hace resonar sus improperios en cualquier plaza pública, es pertinente relacionar al desvergonzado con algunas payasas y payasos que utilizan el recurso de la voz, por lo cual requieren potenciarla para ser escuchadas y escuchados en grandes escenarios. Principalmente los clowns que trabajan en la calle deben hacer uso de este recurso.

El segundo *Carácter* que encuentra semejanza con el clown es el siguiente:

XI Del Gamberismo.- Para Teofrasto el gamberro es el personaje capaz de hacer las cosas más inmorales en público. El gamberro es capaz de levantarse la ropa, desnudarse completamente y mostrarse así ante el público. En el texto Teofrasto lo describe de la siguiente forma:

En el teatro aplaude, cuando los demás dejan de hacerlo, y silba a los actores a los que la mayoría contemplan con gusto. En el momento en que el auditorio está en silencio, levantando la cabeza, eructa a fin de que el público se vuelva hacia atrás [...] Llama por su nombre a alguno de los presentes, aunque no sea un conocido suyo. A los que ve que se dirigen a prisa hacia algún sitio, les hace detenerse. Aborda y felicita al que sale de un tribunal, después de haber perdido un proceso importante (Teofrasto, Caracteres, 2007, pág. 71).

En la actualidad hay payasos y payasas que podrían reconocerse en la enunciación de Teofrasto, tal es el caso del payaso Jango Edwards, del cual puede decirse sin ofensa alguna que es un *gamberro*.

¹ Danza primitivamente religiosa y relacionada con los orígenes de la comedia. Se caracterizaba por sus movimientos violentos y su desenfreno, siendo considerada por muchos autores de la Antigüedad como licenciosa o indigna. Cf. *Infra*, ALCIFR., II 15 y III 10.

Finalmente es de mencionar el *Carácter* principal en el que es posible relacionar a las payasas y payasos con los postulados de Teofrasto, y es el siguiente:

XIV De la Torpeza.- En este *Carácter*, es posible observar a los individuos que suelen tener mala suerte. Los que propician con sus acciones accidentes variopintos y los que de tanta torpeza, provocan ternura o risa. Teofrasto escribe las siguientes ocurrencias:

En el teatro se queda solo por haberse dormido. A causa de una copiosa comida, por la noche, cuando se levanta para ir al retrete, es mordido por el perro de su vecino. Tras haber recibido y guardado algo, lo busca más tarde y no consigue encontrarlo. Si alguien le comunica que ha fallecido uno de sus amigos, para que acuda al entierro, él se entristece y entre lágrimas dice: "en buena hora" (Teofrasto, Caracteres, 2007, pág. 77).

Dentro de la comedia en Roma existe el personaje denominado: *Rey cómico*, quien tenía suma importancia en la parte oral. A partir del uso de la retórica aparece la ironía, que en Roma particularmente no era simplemente filosófica, pues vinculaba escenas de la vida cotidiana. En Roma también aparece la parodia, un elemento de suma importancia en el humor que ha trascendido en la comedia hasta nuestros días.

Cayo Lucilio (148 a.C. - 101 a.C.), escritor romano reconocido como fundador oficial de la sátira, denunciaba con este género las novedades de la clase dirigente.

Lucilio escribió 30 libros de *Saturae (Sátiras)* de las cuales han subsistido solamente 1300 fragmentos, más o menos extensos. Lo recogido basta para saber que fueron ordenadas por criterios métricos: los libros XXVI-XXX contenían septenarios trocaicos y senarios yámbicos y hacia el fin, hexámetros dactílicos; los libros I-XXI estaban en hexámetros, quizá su última y definitiva forma; en los libros XXII a XXV prevalece el verso elegíaco y han sido añadidos al corpus póstumo (Wikisource, 2017 Recuperado de www.wikisource.org).

Las sátiras de Lucilio se articulan en torno a tres temas principales:

- El autobiográfico, por ejemplo, cuando relata un viaje a Sicilia donde describe mil menudos incidentes, o un banquete en casa del bandido Granio, o el amor por una dama llamada Collyra.
- La polémica política, como aquella que se genera en contra del senador Lupo, considerado el principal responsable de la corrupción de Roma, o contra Tito Albucio, y también la polémica literaria, la cual va contra los que cultivan una literatura separada de la realidad, parodiando pasajes de Ennio o Nevio, o que analizan problemas de gramática y retórica. En estas piezas no desdeña la sátira personal.
- La condena de los vicios humanos, en particular hacia las costumbres degeneradas de la nobleza romana helenizada, contraponiendo el propio ideal estoico de virtud, aunque también puede considerarse otro tipo de polémica, moral y filosófica (Ídem).

No obstante su condena de algunas costumbres griegas, Lucilio estaba abierto a la influencia helénica, a pesar de que el periodo helenístico fue considerado como un periodo de transición entre el declive de la época clásica griega y el ascenso del poder romano.

Lucilio compartía en particular con los comediógrafos griegos y la filosofía estoica neacadémica. Su ideal era la *virtus* del Círculo de Escipión. Estilísticamente utiliza los más variados registros lingüísticos y llega hasta el dialectalismo. Escribe en el lenguaje normal de la calle (*sermo cotidianus*), alejándose de la típica selección de vocablos poéticos y marcando de esta forma distancias con la poesía épica. Hay términos groseros e incluso obscenos y Lucilio los utiliza con normalidad, su estilo fue criticado por Horacio, por ser descuidado y abandonado a la inspiración fácil (Wikisource, 2017 Recuperado de www.wikisource.org).

El Doctor en Ciencias Sociales, José María Perceval, reconoce que el estilo satírico ya se había desarrollado anteriormente en la propia práctica de las legiones. Así lo expresa: «Desde el siglo V a.C., las sátiras acompañan los triunfos. Los soldados se ríen de sus jefes» (Perceval, El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?, 2015, pág. 85).

La sátira conlleva una mofa a la autoridad, es el medio más directo al escarnio por las injusticias sociales de todos los tiempos. Es característico que

la sátira se encuentre fuertemente impregnada de ironía, sarcasmo, parodia, burla, exageración, comparaciones, yuxtaposiciones, analogía, entre otros elementos, que integran el discurso oral o escrito de la sátira.

El autor del libro *Clowns y Doctor en Drama* por la NYU, John H. Towsen, plantea que los antiguos romanos valoraban el entretenimiento mucho más que los griegos; sostiene en su investigación que durante el reinado de Constancio, más de cien días al año se dedicaron a festivales teatrales, llamados *ludi scenici*.²

² Los *ludi*, junto con los sacrificios, en tiempos antiguos, tuvieron el carácter de fiestas de propiciación o de acción de gracias en honor de las diversas deidades. Estaban por lo tanto en íntima conexión con el culto divino, e incluso cuando el sentimiento religioso se desvanecía, se preservaban, al menos en la forma exterior, el carácter sagrado, hasta la última época del imperio romano. No eran celebrados *ludi* si no eran precedidos por una ceremonia religiosa y un sacrificio. Del sagrado público *ludi*, en honor a los dioses, se distinguen los *ludi funebres* privados, celebrados en honor del difunto de alta posición social, es decir, de magistrados y optimizados.

Los juegos públicos se distinguían, dependiendo del lugar donde se celebraban: *circos*, si eran en el circo, *scaenici* o *teatrales*, en un establo o post-teatro, *compitalicii*, si se representaban en plazas públicas.

Los *ludi circenses*, los más antiguos de todos los *ludi* romanos, reconectaron su origen con las razas míticas de Enomao y Tantalos en el Elide, y con aquellos en los que participó Ercole. Ingresados en los usos de los pueblos latinos, habrían sido, según la tradición, establecidos por Romulus, inmediatamente después de la fundación de Roma, en honor de Neptuno, en la fiesta de la *Consualia*. Estos *ludi*, llamados *Consuales* o *Magni*, se celebraban solemnemente en el valle de Murcia, entre el Palatino y el Aventino, con carruajes y caballos. También fueron frecuentados por las poblaciones de los alrededores y fue durante uno de los espectáculos de circo que se llevaría a cabo la famosa violación de las mujeres sabinas. Luego fueron representados en el Circus Maximus, construido por Tarquinio Prisco. Se celebraban en solemnidades religiosas, en días fijos (*ludi ordinarii*), con motivo de dedicatorias de templos, inauguraciones de basílicas y otros edificios públicos, de victorias y otros eventos de cambio para el honor y la gloria del pueblo romano (*ludi extraordinarii*). La flor de la juventud romana participó en las competiciones. Los *ludi* fueron precedidos por una solemne procesión (*pompa*) que rodeaba el circo alrededor de la *espina*. Al final de los rituales procesionales, se hicieron sacrificios en honor a las deidades. El prelude fue dado por una compañía de *desultores* que entretenía al público con su práctica de saltos y acrobacias. Siguió las carreras de carruajes y caballos que formaban la parte esencial de *ludi* del circo, intercalados y seguidos por competiciones gimnásticas (*certamen gymnicum*), por el *ludus Troiae*, o por cacerías de ferias y animales (*venationes*), por luchas contra pies o a caballo (*pugna pedestris*, *equestris*). A veces el espectáculo cerraba con el simulacro de una batalla naval (*naumaquia*) en la arena inundada de agua. Para completar el programa largo también habían ejecuciones de mimo, jumpers, citaredi, istrioni, funambulistas. Si durante la celebración se producía una profanación, dado el carácter sagrado de los *ludi*, estos tenían que ser renovados (*ludi instaurativi*). Con el mismo procedimiento, aunque en proporciones naturalmente más modestas, los *ludi circenses* se celebraban también en las ciudades italianas, en las provincias y también en los grandes campamentos militares (*castra*). Fueron celebrados hasta el final del Imperio Romano y más allá.

Los *scudici ludi* se introdujeron en Roma por primera vez en 394 a. C., para apaciguar la ira de los dioses durante una plaga grave. Fueron representados por artistas de Etruria, el uso de la Toscana, con una serie de danzas mímicas en un improvisado teatro de madera. Con el tiempo, se introdujeron *éxodos* y *atolones*, y luego tragedias y comedias griegas y latinas, entre otras, las de Plauto y Terencio. Si la *Scuderia ludi* acompañaba a los *circos*, esos estaban representados previamente. Fuente: <http://www.treccani.it>

Towsen menciona que los mimos eran frecuentados por los emperadores e incluso narra que una actriz de mímica llamada Theodora se convirtió en amante y finalmente, esposa del emperador Justiniano, quien era una de las personalidades más importantes de la denominada antigüedad tardía, es decir, el periodo correspondiente a la Edad Antigua y la Edad Media. Justiniano fue uno de los dirigentes más ambiciosos, puesto que intentó recuperar el poder del Imperio Romano por todos los medios (Towsen, 1976).

Towsen explica que durante la Roma antigua los artistas gestuales estaban separados del circo, lo presenta de la siguiente manera:

Muchos escritores de mimo romanos aparecieron en el siglo I a. C. —Lutatius Catullus, Decimus Laberius, y Publius Syrus, entre otros— pero, nuevamente, los fragmentos textuales que estos escritores nos han dejado no necesariamente se pueden equiparar con lo que los payasos, y mimos hacían en la escena. Tampoco debe equipararse la tradición del mimo ni con la pantomima romana, ni con los circenses [...] los circos romanos (circenses) eran estructuras arquitectónicas diseñadas principalmente para carreras de cuadrigas. Los mimos, los vasos, los malabaristas y los bailarines de cuerda se solían exhibir en otros lugares y no se identificaban con los circenses (Towsen, 1976, pág. 45).

Para Towsen la caída del Imperio Romano en 476 d. C. fue la causa directa del colapso del teatro. Cuando los bárbaros cerraron formalmente todos los teatros, anfiteatros y circos en el siglo siguiente, los mimos (o aquellas personas que hacían pantomima) se vieron forzados a convertirse en artistas callejeros y a trabajar en un ambiente social hostil.

Diversos investigadores afirman que al final del Imperio Romano las ciudades se habían quedado vacías. La recesión vino previa a la invasión de los bárbaros. José María Perceval es uno de los que refiere que del siglo V al IX los Reinos Bárbaros se dividieron, por lo que la circulación monetaria desapareció y con ello, los artesanos, creadores de espectáculos y por supuesto, los artistas escénicos. Así describe Perceval este periodo:

Las élites se habían refugiado previamente en las villas romanas del campo y las ciudades habían quedado vacías. [...]La capacidad de leer y de escribir se redujo al mínimo y estaba dominada por los monasterios. Y, precisamente, es en esta nueva institución donde se condena fundamentalmente la risa. Si nos

atenemos a los textos, es una época de persecución del humor, pero es una visión engañosa. La realidad es más compleja (Perceval, El humor y sus límites ¿De qué se ha reído la humanidad?, 2015, pág. 89).

Es de reconocer finalmente que la risa pasó en este punto de la historia de la humanidad por un momento oscuro. No sería hasta la Edad Media que se retomarían ciertos rituales populares para el divertimento, otras explosiones y expresiones culturales.

2.4. La Edad Media y el carnaval

Dentro del fenómeno de la risa *el carnaval* contribuyó en el medioevo a las formas artísticas que la propiciaban. El investigador sénior de la Universidad de Boston, Peter Berger, reconoce en este periodo la aparición del denominado *cómico global* dentro del cual es posible ubicar manifestaciones actuales como podremos encontrar en este apartado. El *cómico global* se puede entender como aquel que integra en su arte gran parte de la dimensión humana, principalmente los errores y defectos para convertirlos en virtudes y expresiones artísticas. Por este motivo es posible asociarlo al clown de la actualidad.

Según reconoce el ensayista italiano Umberto Eco, los habitantes de las ciudades eran protagonistas de la parodia grotesca en los carnavales y en otras manifestaciones de tipo carnalesco. El escritor hace referencia a expresiones culturales como: *la fiesta del asno y los charivari*. La primera, llamada en latín *Festum Asinorum* o *asinaria festa* era una fiesta cristiana medieval que se celebraba el 14 de enero y conmemoraba la huida de Egipto. Se celebraba principalmente en Francia, derivada de la *fiesta de los locos*. Los *charivari* eran también llamados *Skimmington* y su registro data en Inglaterra durante la época medieval temprana. También en la América colonial desde alrededor de 1730 se tienen registros de una costumbre popular en la que se organizaba un simulacro de desfile en el que una comunidad numerosa se hacía acompañar por una discordante orquesta. La multitud pretendía hacer

tanto ruido como fuera posible golpeando en ollas, sartenes o cualquier cosa que viniera a la mano.

Eco reconoce dentro de las expresiones carnavalescas también a las procesiones realizadas en ocasión de las nuevas nupcias de un viudo, que eran caracterizadas por increpaciones, gestos obscenos y disfraces, en las que se producía un enorme estruendo con calderos, cacerolas y otros utensilios de cocina. Escribe lo siguiente:

En el carnaval dominaban las representaciones grotescas del cuerpo (de ahí las máscaras), las parodias de las cosas sagradas y una licencia total del lenguaje, incluido el blasfemo [...] En los carnavales se permitía subvertir el orden social y las jerarquías (se elegían incluso los reyes o los obispos de la fiesta), y emergían los rasgos bufonescos y «vergonzosos» de la vida popular (Eco, 2007, pág. 140).

El carnaval, desde sus orígenes ha constituido una manifestación y casi una necesidad humana por el descontrol. Representa un periodo de permisividad moral, donde el exceso es otro elemento de la fiesta. En este sentido, la risa carnavalesca trastoca a las y los participantes, les aparta del pudor religioso. Para el teólogo luterano vienés, Peter Berger, la risa construye un mundo propio con respecto al mundo entendido como oficial. Esto es lo que dice:

La risa construye su propia iglesia frente a la iglesia oficial, su propio estado frente al estado oficial. La risa celebra sus misas, profesa su fe, celebra matrimonios y funerales, escribe sus epitafios, designa reyes y obispos. Incluso la más modesta parodia medieval está construida siempre como parte integrante del mundo cómico global (Berger, 1999, p. 151).

El payaso y bufón de raíces italianas Leo Bassi, es actualmente uno de los personajes que ha erigido un espacio ritual en el que convive la risa y el dogma. En 2012 fundó en el barrio de Lavapiés en Madrid, un espacio al que llamó *El Paticano*, en honor a su objeto de adoración, es decir, el pato de goma.

La Gran Misa Patológica representa un hito en la carrera teatral de Leo Bassi pues no es una obra de teatro sino la adaptación al escenario de una verdadera misa bufonesca. Cada domingo en sus *misas patológicas*, el gran

bufón Bassi provoca carcajadas y aplausos de consensos con preguntas y reflexiones tales como la siguiente: «Si la ciencia y la tecnología son tan importantes para la Marca España, ¿cómo es posible que su Gobierno preste juramento sobre un libro donde las serpientes hablan?» (Bassi, 2017). Bassi puede reconocerse como uno de los más jóvenes herederos de las tradiciones carnalescas de la Edad Media. Su carácter humanista le otorga el mérito de denominarse bufón.

Uno de los más antiguos antecedentes del bufón data de la Dinastía V de Egipto (2500 a.C. - 2350 a.C.) durante la cual el faraón Dadkeri-Assi gozó con las muecas y actuaciones de un pigmeo. Por otro lado, la corte islámica de Harun al-Rashid (gobernante de la dinastía abasí en el periodo de 786 d.C. a 809 d.C.) contó con los servicios del bufón Balhul. Los bufones, como refiere el profesor en literatura medieval Guillermo Espinosa Estrada, fueron la figura principal de la risa en la Edad Media, formando parte de las cortes reales y marcando el antecedente de cómo les conocemos en la actualidad.

Uno de los primeros bufones áulicos en Europa fue Antoni Tallander, conocido como Mosén Borra, quien vivió de 1360 a 1446 y estuvo a los servicios de Martín el Humano, Fernando de Antequera y Alfonso el Magnánimo en la casa real catalano-aragonesa. Así lo demuestra Espinosa Estrada, quien escribe lo siguiente:

Tradicionalmente estos «locos por contrato» provenían de familias rurales pobres, nacían con algún defecto físico o mental y eran reclutados por miembros de la corte para ponerse al servicio del rey. Esto, lejos de representar una tragedia para la familia, significaba una gran alegría, pues de otro modo nunca encontrarían forma de sustento, volviéndose una carga que mantener (Estrada, 2018, pág. 85).

El *juglar* era otro artista de la Europa medieval. Se identifica principalmente por ser un artista ambulante y a pesar de que las noticias que se tienen sobre los *juglares* son abundantes, desgraciadamente resultan insuficientes para poder definirlos y diferenciarlos categóricamente de los trovadores y segreles a lo largo del periodo medieval.

Antonia Martínez y Ana Luis Baquero hacen un intento por definirlos, reconociendo lo siguiente:

Artífices de la lírica medieval europea fueron los trovadores, los juglares y, en el ámbito hispánico además, los segreles, es decir profesionales de origen nobiliario. (Martínez Pérez & Baquero Escudero, 2012, pág. 839)

Las primeras menciones de la voz *joculatoris* o *joculator* datan del siglo VII, aunque se desconoce su afinidad con los *mimi*, *histriones*, *thymelici*, términos que aunque propios del teatro romano se continuaban usando en esa época para designar a las personas cuyo oficio era divertir al público. Incluso en la actualidad se emplean las palabras: *mimo* e *histrión* para referir a los actores y actrices principalmente de teatro. Martínez y Baquero desarrollan más adelante la siguiente descripción:

La manera más habitual de vivir de los juglares era viajando, a la búsqueda de público variado de quien recibir dones. El juglar pobre viajaba a pie y en muchos casos su equipaje se reducía al mínimo imprescindible: la vihuela o el laúd, y el «libro», es decir, el manuscrito con las poesías que cantaba. Si se había entrampado demasiado jugando a los dados, o no había pagado debidamente su alojamiento, podían serles embargados (Ídem. Pág. 841).

Las noticias sobre la tradición de canciones populares relacionadas a actividades diversas de la vida cotidiana eran reconocidas en la Edad Media. La Iglesia muchas veces censuraba algunas expresiones, entendiéndolas como pecaminosas y provocadoras de lujuria.

La crítica literaria y medievalista española, Eukene Lacarra Lanz, detalla lo siguiente:

A partir del siglo IX las menciones a *joculatoris* se hacen más frecuentes y el término será el que adopten las lenguas románicas en sus diversas formas: *joglar*, *juglar*, *jongleur* (Lanz, 1999, págs. 405-418).

El *Carnaval* (*Carnelevare* en latín) entendido como la expresión más completa de la risa europea medieval ha ido incorporando elementos culturales muy diversos. Como relatan José María Rodríguez y Ana Echevarría, en su investigación en torno al medioevo, el *Carnaval* aparece por primera vez en Italia a mediados del siglo X, por lo tanto, en el siglo XII ya es algo de lo que se

tiene referencia en toda Europa. En la España del siglo XIII, por ejemplo, existe la fiesta denominada *Entroydo o antruejo* en Galicia, *Carnestolendas* en Castilla o *lñaute* en el País Vasco. Será en el siglo XVI, por la influencia italiana, cuando finalmente se homogeneice la denominación de *Carnaval* (Echevarría Arsuaga & Rodríguez García, s.f. Recuperado de <http://www2.uned.es/temple/carnaval.htm>).

La amplitud e importancia del *Carnaval* eran de considerarse en la Edad Media y en el Renacimiento, ya que en esta manifestación cultural encontraba cabida la risa popular, el mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa. *El Carnaval* se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época.

Según la Doctora Frances S. Connelly, miembro del Departamento de Historia de la Universidad de Missouri, Bajtin es de los teóricos que concebía el *Carnaval* como una segunda vida para sus participantes medievales, el *Carnaval* representaba una alternativa utópica donde podían vivir de forma que se les negaba en el mundo real. Connelly escribe lo siguiente:

Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el transcurso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad. La caracterización que hace Bajtin de la mayoría del pueblo en el mundo medieval y hasta qué punto podía llegar a desafiar realmente el status quo estaba sin duda, muy idealizada (Connelly, 2015, pág. 179).

El término *Carnaval* que literalmente significa *adiós a la carne*, se empleaba para designar las festividades del martes previo al miércoles de ceniza. Sin embargo, el uso genérico del término ha sido analizado por Bajtin, quien detecta un lenguaje desarrollado a lo largo de los siglos y que se remonta a los rituales cómicos de la antigüedad clásica. Es lo que Peter Ludwig Berger denomina *lenguaje de la risa carnavalesca*, que se caracterizaba por un profundo igualitarismo donde se ignoran las jerarquías oficiales o bien se invierten. Berger sostiene lo siguiente:

Era una risa festiva, no individual, sino la risa de todo el pueblo. Universal en su objetivo, ya que percibía el mundo entero

como una locura; ambivalente en el sentido de que era reprobadora, y triunfal a la vez (Berger, 1999, pág. 149).

El crítico literario y filósofo soviético, Mijail Mijailovich Bajtin, aclara que dentro de la cultura medieval existen diversas manifestaciones en las cuales interviene directamente la risa como una expresión de la comedia. Las tres grandes categorías a las cuales hace referencia el filósofo de la antigua Unión Soviética son las siguientes:

1. *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
2. *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
3. *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.) (Mijail Bajtin, como se cita en José, Diez-Borque, 1985).

Bajtin sostiene lo siguiente:

Estas tres categorías reflejan en su heterogeneidad un mismo aspecto cómico del mundo. Aparecen estrechamente relacionadas, y se combinan entre sí (Ídem, pág. 23).

Los actos y ritos cómicos que contienen los festejos del *Carnaval* ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. El *Carnaval* se reconocía como un ejercicio que protagonizaba toda la población haciendo mofa y burla de todos los valores actuales, provocando la risa, la locura y seguramente, el escarnio. Peter Berger alude a Mijail Bajtin de la siguiente manera:

La risa tiene un significado filosófico profundo, es una de las formas esenciales –de expresión- de la verdad sobre el mundo en su conjunto, sobre la historia y el hombre, es un punto de vista particular en relación con el mundo; el mundo se ve de una nueva manera, no menos (y quizás más) profunda que cuando se contempla desde una perspectiva seria. Por lo tanto, la risa es tan admisible como la seriedad en la buena literatura, la cual plantea problemas universales. Algunos aspectos esenciales del mundo, sólo son accesibles para la risa (Mijail Bajtín, como se citó en Berger, 1999, pág. 150).

Concluyendo, Frances S. Connelly realiza un análisis sobre la risa insolente que genera el Carnaval y sus diversas manifestaciones. Centra dicho análisis en el cuerpo y sus propios procesos. Reconoce que la improvisación escénica parte de una convención artística. El pueblo produce una risa estridente, a menudo procaz, la cual se burla de las jerarquías. Así lo señala: «La risa [...] baja lo que es alto y lo revitaliza apropiándose de lo bajo. Opera en el ámbito público y tiene lazos estrechos con el ritual popular, el teatro callejero y la protesta pública» (Connelly, 2015, pág. 169).

De esta manera, Connelly recuerda que el cuerpo en el *Carnaval*, o bien lo que podría llamarse el *cuerpo carnavalesco* emerge de la sátira, como un agente de cambio, tan poderoso y transgresor como es una buena carcajada popular.

2.4.1. La risa expansiva de Bergson

El filósofo y escritor francés Henri-Louis Bergson aporta elementos importantes para el estudio de la comedia y del sujeto cómico, en la actualidad clown o payaso.

El clown que nos interesa es aquel que impregna en su trabajo su propia naturaleza, por lo que su trabajo muchas veces resulta casi sensitivo, no obstante, hay ciertos elementos que activan el efecto cómico, tales como el juego del absurdo, la utilización de figuras retóricas, la naturaleza humana como mecanismo de empatía universal, entre otros. Dichos conceptos son analizados por Bergson, por lo que se considera importante identificarlos.

Para Bergson, lo cómico es meramente humano. La comicidad parte de la humanidad y se relaciona con ella. Los objetos, animales e ideas tienen una estrecha vinculación con el ser humano y el efecto cómico se genera a partir de la absurdidad, exageración, repetición y otros factores que aparecen para provocar la risa. Bergson sostiene que para tener ganas de reír, es necesario localizar la causa. Dicha causa está ubicada en el alma, de allí que no pueda

pertenecer a ningún objeto inanimado, ni de naturaleza animal. Según reconoce Bergson sobre este proceso:

El método y el objeto, son aquí de la misma naturaleza que en las ciencias inductivas, en el sentido de que la observación es exterior y el resultado es generalizable (Bergson, 2008, pág. 120).

La afirmación de Bergson remite al entendimiento de que los objetos y animales e incluso las personas que evocan algún objeto o animal pueden provocar risa, pero el efecto cómico sólo aparecerá entre semejantes, es decir, una persona sólo se podrá reír de una persona, aunque ésta evoque a un animal y, hasta ahora, no se tiene conocimiento de que un animal sea capaz de reírse de actitudes cómicas provocadas por seres humanos.

La risa viene mientras la explicación que damos a la situación cómica sea más natural posible. Para que ocurra la comedia, la persona que dirige el acto cómico debe contar con ciertas características en las que la persona que observa pueda identificarse con confianza. En una primera síntesis, se puede deducir que: a mayor empatía entre el público y el sujeto cómico, mayor efecto cómico.

Un personaje cómico como lo es un payaso o clown, trabaja bajo sus propios estándares, haciendo uso de su propio ingenio. Se reconoce el ingenio, de la manera que Bergson lo remite y es la siguiente:

Cierta disposición para esbozar al paso escenas cómicas, pero para esbozarlas de un modo tan discreto, tan sutil y tan rápido, que todo haya terminado cuando comenzamos a percibirlo (Bergson, 2008, pág. 79).

El ingenio de un payaso y payasa aparece de una manera sutil, que resulta imperceptible. Reconocemos su efecto, pues es lo que nos sorprende y nos provoca risa, sin embargo, el mecanismo que lo provoca es exclusivo del sujeto cómico.

Para Bergson, el personaje cómico es un *tipo*, en el sentido que es alguien o algo que se puede considerar como un factor externo provocador de la risa.

El profesor francés Patrice Pavis menciona el concepto de *tipo*, a un personaje convencional, que usualmente cuenta con características físicas o psicológicas conocidas con antelación por el público. Los *tipos* a los que hace referencia Pavis son algunos como: la sirvienta, el ladrón y el fanfarrón, entre otros. Es posible reconocer en ellos a personajes pertenecientes a la *Commedia dell'Arte*, por ejemplo: Colombina, Briguela, Arlequino, Pantalone, etc.

Para Pavis, el *tipo* difiere del *estereotipo*, así lo explica:

El tipo representa, si no un individuo, sí al menos un papel característico de un estado, o de un defecto [...] si bien no está individualizado, posee algunos rasgos humanos e históricamente comprobados (Pavis, 1998, pág. 481).

Es posible deducir, a partir del entendimiento del *tipo* y el *estereotipo*, que en la actualidad, el trabajo de los payasos y las payasas surge de sí mismos, por lo que cuenta con la individualidad a la que hace alusión Pavis. Por otro lado y a pesar de que podría encajar en algunos *estereotipos*, el trabajo preparatorio conlleva su propio proceso histórico y rasgos humanos, definiéndolo más como un *tipo*, que como un *estereotipo*.

El payaso o el *personaje cómico*, como Bergson lo llama, debe tomar en cuenta que lo cómico es inconsciente. Por lo tanto, para lograr que la gente ría es necesario que ignore su propia comicidad, esto debido a que el efecto ridículo tiende a modificarse cuando se asume ridículo. Son los defectos ajenos los que nos hacen reír y es allí donde se produce el efecto empático. Bergson escribe lo siguiente:

Es el personaje cómico un personaje con el que comenzamos simpatizando materialmente, ya que, por un instante nos ponemos en su lugar, adoptamos sus palabras, sus gestos, sus actos, y si nos divierte lo que hay en él de risible, lo invitamos, con la imaginación, a divertirse con nosotros (Bergson, 2008, pág. 135).

Otro elemento reconocido por Bergson que tiene cabida analizar en el clown de la actualidad, son las figuras retóricas oxímoron e hipérbole, las cuales se hacen presentes en el fenómeno de la risa. La hipérbole, por un lado

es un factor periódico en la comedia. Los personajes cómicos recurrentemente emplean esta figura, tal y como lo relaciona Bergson:

Hablar de las cosas pequeñas como si fueran grandes es, de un modo general, exagerar. La exageración resulta cómica cuando es prolongada y sobre todo cuando es sistemática. Entonces, es, en efecto, cuando aparece como un proceso de transposición (Bergson, 2008, pág. 91).

El empleo del oxímoron en el efecto cómico está vinculado a la hipérbole. El sentido de la comicidad surge cuando a las cosas cotidianas se les da un sentido contrario y exagerado. Actualmente, los clowns de la Compañía *Litsede*³ ejemplificaban dicho efecto cómico a través de sus vestuarios y en sus números.

Bergson retoma también la importancia que existe para la comedia en los elementos de caracterización y su conexión con la risa. Reconoce que toda la moda es risible en algún aspecto, basta con que exista una diferencia evidente entre lo que se usa y quién lo usa. Así lo anota:

Lo cómico queda aquí en estado latente. A lo sumo conseguirá aparecer cuando la incompatibilidad natural entre lo envolvente y lo envuelto fuese tan profunda que ningún acercamiento, por mucho que durase, conseguiría consolidar su unión (Henri Bergson como se citó en Berger, 1999, pág. 35).

El vestuario y la caracterización comunican comicidad, la cual se origina por el proceso cerebral en el que asumimos que dichas características físicas son embarazosas y sobre todo artificiales.

En todo el fenómeno cómico juega un papel preponderante el público. Bergson lo advierte y admite que su integración requiere de un acuerdo de complicidad con otros sujetos, reales o imaginarios, que también ríen. La risa por lo tanto es un fenómeno grupal.

El payaso italiano Daniel Finzi Pasca describe de manera poética este acto de complicidad identificado por Bergson, subrayando lo siguiente: «Un clown es aquel que danza un cortejo enfrente de la humanidad» (Finzi Pasca, 2009, pág. 26). El cortejo al que hace referencia Finzi es un acto colaborativo,

³ Compañía de payasos de San Petersburgo (Rusia) fundada por Slava Polunin, en la cual dirigió y actuó durante 25 años.

donde las personas involucradas consensuan inconscientemente participar en un viaje emocional juntos mientras dura el acto o espectáculo.

El payaso francés Alain Vigneau, explica este fenómeno como una acción envolvente, en la que los seres humanos sentimos empatía a partir de las emociones que provocan la risa. A través de su experiencia es que narra lo siguiente:

Progresivamente, y de forma natural, me fui dando cuenta de que, básicamente y en todos los rincones del planeta, lo mismo nos duele y nos hace sufrir, así como lo mismo nos hace sentir felicidad y bienestar. Más allá de nuestras evidentes diferencias culturales, los mismos dolores y las mismas alegrías marcan rostros y corazones de igual forma (Vigneau, 2016, pág. 16).

Concluyendo, la risa, entendida como Bergson sugiere, surge de la lógica de la imaginación y difiere de la lógica de la razón. Para Bergson, la filosofía es un área primordial para el entendimiento de lo cómico y de gran parte de las investigaciones del mismo género. Los estudios de Bergson encuentran cabida en la actualidad, en distintas expresiones del género clown, desde la interpretación hasta la relación casi sensorial con la audiencia.

2.4.2. La risa invisible de Bajtin

El lingüista Mijaíl Bajtin, como otros pensadores del periodo soviético, fue enviado al exilio durante el gobierno de Josef Stalin. Sobrevivió como deportado en una cooperativa rural de un pueblo ruso, de allí su constante interés por las clases populares, así como sus expresiones culturales y humanas.

El enfoque y análisis de la risa bajtiniana se puede considerar hasta cierto punto como una lucha de clases o incluso puede denominarse *una revolución carnavalesca*. Nos interesa el estudio de Bajtin, por las manifestaciones del carnaval, las cuales, mantienen una gran cercanía con el fenómeno de la risa en todas sus manifestaciones.

El objeto de interés y de la interpretación científica para Bajtin son las formas estéticas de la risa de ciertas épocas pre modernas, principalmente de la antigüedad clásica y de la Edad Media. Las formas estéticas en general y en particular, las formas festivas burlescas son visiones participativas.

Una de las formas más puras e inmortales de la risa en la vida y la literatura es el humor, de ahí la atención que presta Bajtin al humor en todas las etapas de su creación.

El periodista y literario David Patterson, quien ha estudiado la relación entre la risa, la libertad y la locura, comparando los planteamientos bajtinianos y los foucaultianos concede que la risa es una especie de explosión al silencio. Identifica a lo largo de su estudio algo de demencia en este acto creativo. Reconoce que en este lenguaje demencial surge la risa (Patterson, 1990).

La risa para Bajtin es un rasgo del proceso de liberación, según confirma el filólogo y erudito Sergey Sergeyevich Averintsev; para Bajtin la risa presupone una falta de libertad, tanto por el sentido que tiene su punto de partida, como por su condición.

Averintsev, como estudioso de Mijail Bajtin, menciona el hecho de que Bajtin reconoce que una persona libre no necesita liberación, por lo tanto da por entendido que no necesitaría la risa. Así lo indica: «Es mucho más difícil hacer reír a un sabio que a un simple, y esto sucede porque el sabio ya pasó la frontera de la liberación» (S. Averintsev, 2000, pág. 17).

Para Bajtin la risa es una ambivalencia. Retoma la idea del *carnaval* y desarrolla dos posturas: la risa como un hecho catártico que destrona y al mismo tiempo, renueva. La risa, por lo tanto, es concebida como «la maldición que bendice» (Ídem, pág. 93).

Los estudios de Bajtin generaron polémica y escándalo por las diversas opiniones, entre las cuales había una constante: incluir las formas de risa carnalesca en un cuadro de un mundo global, científico y serio durante la sociedad soviética.

La risa para Bajtin es atemporal, pues en ella se propone un encuentro con las raíces humanas, con la expresión más primitiva del placer de reír, para Bajtin: «La risa no es la libertad, sino la liberación» (Ídem, pág. 16).

Al retomar la risa carnalesca, de la misma forma que el gran director soviético Vsevolod Meyerhold retoma el género del grotesco y el *barracón*,

Bajtín supone una apropiación social del derecho de reír. La sociedad reconoce en sus formas más populares un espacio libertario y bello. Es a través de la refundación de estos conceptos que surge una lucha entre la forma y el contenido. Se reconoce el movimiento corporal, la expresión del artista y su comunión con el público.

El grotresco como base estilística, el *barracón* como forma teatral son conceptos que precisan un actor de tipo nuevo, el cual parece proponer especialmente el trabajo de Meyerhold. Esto podría ser un punto de partida para comprender en la actualidad muchos principios del actor-clown.

En el entendimiento artístico de Bajtín se parece visualizar la escena contemporánea también. La integración de elementos escénicos del *Carnaval* y el *barracón* permiten vincular el Circo, el teatro de calle e incluso, la *Performance*.

Meyerhold manifiesta sobre la *eternidad del barracón*, sus principios contemplados en un aparente teatro de feria, los cuales han evolucionado en los *cabarets* franceses y alemanes, los espectáculos de *music-hall* ingleses y, en general, todos los que se pueden englobar dentro del género *varietés*. El director soviético propone abolir las candilejas, para poner la escena al nivel de la platea. Con este movimiento, apoya definitivamente el trabajo de los actores con respecto a la dicción, el movimiento y, principalmente, el ritmo.

Meyerhold habla sobre la risa de este modo:

No es verdad que no sepamos reír, pero es verdad que ya no existe entre nosotros la obtusa, amorfa risotada del cretino. Conocemos en su lugar, la risa breve y armoniosa del hombre cultivado que ha aprendido a mirar las cosas desde arriba y en profundidad (Meyerhold & Hormigón, 2008, pág. 193).

En este punto su visión comulga con Bajtín cuando su discurso sostiene que la risa sincera es aquella que proviene del contexto popular. Bajtín se interesa por una risa alegre. Para él sólo esta clase de risa es auténticamente popular, es decir, propiamente humana, positiva y justificadamente utópica.

En sus apuntes de los años setenta Bajtín regresa a la figura más seria, desde el punto de vista de la risa, para la conciencia cultural rusa, desarrolla un estudio sobre el dramaturgo de origen ucraniano Nikolai Gógol, asumiendo que

sus obras componen el fenómeno más importante de la literatura cómica en lengua rusa. Así lo escribía:

Gógol sentía profundamente el carácter cosmovisional y universalista de su risa, y al mismo tiempo, no pudo encontrar ni lugar correspondiente, ni fundamentación o enfoque teórico de esta risa, en medio de la cultura seria del siglo XIX (Bajtín, 1985, pág. 21).

Bajtín sostiene que en la obra de Gógol se pueden reconocer casi todos los elementos de la cultura festiva popular. Gógol se caracterizaba por su visión carnavalesca del mundo, que, no obstante, en la mayoría de los casos, adquiere un matiz romántico.

Frances S. Connelly descubre lo *grotesco* como género artístico en el trabajo de Bajtín, mencionando que lo *carnavalesco* toma su imaginaria de la anatomía corporal, haciendo mención de las partes más bajas del cuerpo. Acepta que en lo grotesco se enfatizan los procesos físicos corporales. La especialista en estudios de Bajtín, menciona también el hecho de que el carnaval hace partícipe al cuerpo más bajo de la sociedad, esto es al campesinado, siendo fuente y tema primordial de lo carnavalesco. Al prosperar en la ruptura de los límites entre alto y bajo, el vehículo fundamental para esta subversión satírica es el cuerpo carnavalesco. Así lo describe Connelly:

Bajtín se esfuerza sobremanera en subrayar que la risa carnavalesca es muy diferente de nuestras ideas modernas de lo cómico. La risa carnavalesca es festiva, «la risa de todo el pueblo», de alcance universal, dirigida absolutamente a todos. Al contrario que Baudelaire, que concebía la risa como expresión individual de superioridad, Bajtín afirma que la risa festiva no es egoísta, sino inclusiva, reconociendo que todos son estúpidos, aquellos que se burlan y los que son burlados (Connelly, 2015, pág. 74).

Para concluir, Sergei Averintsev, especialista en la cultura bizantina y en gran medida seguidor de las enseñanzas de Bajtín, distingue la risa como un acontecimiento doblemente dinámico, en el cual el movimiento del intelecto y el movimiento muscular se producen al mismo tiempo. Para Averintsev la risa es un estallido que abarca el lado espiritual y el lado físico de nuestro ser, según escribe lo siguiente: «No se trata de un estado permanente, sino de una

transición, cuyo encanto, pero cuyo sentido también, consiste a la vez en su carácter momentáneo» (S. Averintsev, 2000, pág. 15).

En este punto de la fenomenología de la risa podemos observar que la risa pertenece a una reacción neuromuscular, que según explica Bajtin «ha sido despertada por un pensamiento [...] acabamos por reírnos porque encontramos ridículo un pensamiento y viceversa, encontramos ridículo otro pensamiento porque seguimos riendo» (Ídem, pág. 22).

La risa que propone Bajtin pretende ser invisible a la realidad, la risa de Bajtin sin embargo, es fiesta, es carnaval, surge del pueblo y sus realidades, la risa de Bajtin es la risa de Gógol, una risa positiva, alegre, radiante, poco comprendida en su época y en muchos aspectos poco comprendida en la actualidad.

La risa para Bajtin no conoce de deontología, ni de moral y así lo hace saber al escribir lo siguiente: «Se puede decir que su naturaleza le incitaba a reír como los dioses, pero él consideró necesario justificar su risa mediante la limitada moral contemporánea de los hombres» (Bajtin, 1985, pág. 22).

Bajtin por lo tanto sustenta que la risa es un hecho humano, en todos sentidos, con vicios, descaros y arrebatos. Una risa absoluta, en el entender de Averintsev que señala de manera bucólica lo siguiente:

Bajtín le dio carácter de lo absoluto a la risa, de igual manera que los existencialistas, sus coetáneos, convirtieron en absoluto el *acte gratuit*, y por la misma razón: cuando la defensa de la libertad se lleva a cabo en el último límite, surge la tentación de llevar consigo un talismán, sea la risa, sea el acto gratuito, surge la necesidad de aferrarse a él –cuando alguien se ahoga, se aferra, según el proverbio ruso, a una paja-, y de creer que, mientras uno lo tiene en su mano, la libertad no está perdida (S.S. Averintsev, 2000, pág. 32).

Capítulo III

PERSPECTIVAS DEL HUMOR Y LA COMEDIA

«A través del humor, busco la belleza y el amor».

Slava Polunin

3.1. El humor, la ciencia antigua de la comicidad

El escritor Ramón Gómez de la Serna describe como parte de una realidad divagada y basándose en experiencias que no son posibles identificar como verdaderas o inventadas, lo siguiente sobre el humorismo:

Este pueblo puro, que sólo vive su humanidad y su rectitud como si se hubiese encerrado en sus fronteras sólo para eso y para bien morir, propugna su humorismo como una solución verdadera del ánimo, como un consuelo de lo problemático invariable, como una salida de las más profundas congojas (Serna, 2014, pág. 79).

La palabra humor se deriva de la lengua inglesa empleada durante el siglo XVIII. Es de considerar que su etimología parte de la palabra francesa *humour*, la cual proviene de la traducción *humeur*, que significa fluido corporal. De allí que, en la actualidad sea posible emplear la palabra humor para describir el aroma de un fluido corporal, o bien como expresión del humorismo.

Desde la antigüedad griega hay humores corporales a los que se les atribuye la perturbación de las funciones cerebrales y también las facultades del espíritu. Esto se denomina: *bilis negra*.

Noelia López Huertas desarrolla que en la cultura griega antigua se asumía que todas las enfermedades y los cambios de temperamento o de *humor* ocurrían a partir de la influencia de cuatro líquidos corporales denominados *humores*. Éstos eran los siguientes: *sangre*, *flema*, *bilis negra* y *bilis amarilla*. Hipócrates es quien desarrolló esta teoría y, paulatinamente, la *bilis negra* o *μελαγχολία* en griego (melancolía, *μελαγ*: melán, negro; *χολη*: jole,

hiel, bilis) llegó a su adquirir su significado actual, es decir, un sinónimo de tristeza.

En Roma también existía en latín una manera para hablar de la *bilis negra*, la cual era *atra bilis* o bilis oscura, de allí se deriva la palabra en castellano: atrabiliario. López Huertas elabora lo siguiente:

Teofrasto y demás discípulos de la escuela Peripatética, elaboraron un estudio donde relacionaban dichos humores con el carácter de las personas. De este modo y según cuentan en sus escritos aparecen los cuatro temperamentos: aquellos individuos con mucha sangre eran sociables; aquellos otros con mucha flema eran calmados; aquellos con mucha bilis eran coléricos y aquellos con mucha bilis negra eran melancólicos (Huerta, 2016, Gomeres).

El médico de la antigua Grecia, Hipócrates explicaba no sólo el comportamiento sino la presencia o ausencia de la salud y enfermedad de las personas, mediante el equilibrio de estos humores en el cuerpo. Denominaba *crasis* al equilibrio entre ellos y llamaba *crisis* a la expulsión de los humores mediante procesos fisiológicos como sudor, vómito, expectoración, orina y heces. El médico debía averiguar cuál era el momento llamado *crítico* para facilitar la expulsión de los malos humores y aportar el tratamiento adecuado. (Ídem)

Según menciona el investigador francés y especialista en humor, Jonathan Pollock diversos autores como Aristóteles, Hipócrates y Robert Burton, entre otros, han reconocido a la *bilis negra* como potencia que actúa sobre el sistema nervioso central.

Pollock explica que fue a mediados del siglo XVIII cuando se tomó prestado el vocablo *humour* del inglés. Admite que la lengua francesa adopta el término por metonimia y posteriormente designa el órgano del *bazo* como espacio para la melancolía. Así lo sustenta Pollock: «Pues si la *bilis negra* es el fluido humoral por excelencia, es también el resorte secreto del humor» (Pollock, 2003, pág. 14).

Según se afirma en la tesis del psicólogo español Hugo Carreto Dios, investigador de la Universidad de Granada, fue a partir el siglo XVII que los planteamientos humanistas fundaron los antecedentes de lo que más adelante se conocería como *buen humor* y *mal humor*. Dichos conceptos están

vinculados en este periodo a las clases sociales y su capacidad de ironizar sobre sus propios defectos. La iglesia y las estructuras de poder también están vinculadas a esta jerarquización.

En este periodo se comenzó a entender que el buen humor era un valor reconocido socialmente, por lo que se convirtió en un talento definitorio de las clases altas y cultas. Carreto Dios señala lo siguiente:

El humor se utilizaba como herramienta de castigo, ante el incumplimiento de reglas sociales. Esto hizo que el hecho de exponerse al humor de los demás y salir airoso, a la vez que el reírse de un mismo y de sus deslices sociales, denotara distinción social, a lo que se asociaba la expresión: tener buen humor (Carreto Dios, 2005, pág. 36).

El concepto humor comienza históricamente a relacionarse con la risa y son diversos los estudios que han investigado sobre este proceso. Cabe mencionar los trabajos hechos por: Jan Bremmer y Herman Roodenburg (1997), Dove Cameron (1993), John Morreall (1983) y Rowckelin (2002), entre otros. Sus estudios van encaminados a analizar situaciones que provocan la risa como manifestación del humor.

Al considerar como una posible patología la *bilis negra*, la cual se convenía como productora de *humores*, se sienta un precedente para relacionar a la risa y, específicamente, los ataques de risa con algo de locura. Las reacciones humorales que provocan un acto cómico no tienen control alguno. Son en ese sentido, muy similares a los *humores* provocados por la *bilis negra*. El sujeto que la padece por breves periodos, se transforma, no sólo emocionalmente, también sufre una transformación fisiológica.

Para Jonathan Pollock la *bilis negra* genera una serie de movimientos que llevan al ser humano a realizar actos catárticos. Según Pollock:

Las perturbaciones que provoca la *bilis negra*, así como los actos desviados que se desencadenan por su causa, resultan ser, o bien patéticos y criminales (y corresponden al ámbito de la tragedia), o bien, ridículos (y corresponden al ámbito de la comedia). Están sometidos a la condena moral o a un proceso de aniquilamiento cómico (Pollock, 2003, pág. 27).

Por otra parte, *wit* es una palabra inglesa cuya traducción castellana sería: *ingenio*⁴. El escritor y clérigo inglés Thomas Walkington enumera nueve formas de *wit* en función de la mezcla de los humores, las cuales son las siguientes:

- simian or arbish wit (la gracia del mono o imitador);
- arcadian wit (acto poético, con alguna especie de ingenio paradisiaco);
- roscian wit (concerniente a la gracia gestual, lo que sería un ingenio envolvente);
- scurril wit (el ingenio pícaro, incluso lujurioso, grosero);
- enigmatical wit (algo que resulta difícil de comprender);
- obscene wit (ingenio obsceno);
- autolical or embezel'd wit (la gracia del plagiaro);
- chance medley wit (la gracia del que se ríe de sus propias bromas y se jacta de ellas en público), y
- smirke, quickie, & dexterical wit (el ingenio rápido, diestro) (Walkington, 1621).

La aportación de Walkington, a partir del sentido cómico de la palabra ingenio, genera un dato importante del concepto moderno de la palabra humor. Sin embargo, como se ha visto, humor es una palabra con una larga historia.

Pollock hace mención en este sentido a Diógenes, relatando que era un personaje que hacía humor de sus humores. Diógenes el cínico, para Jonathan Pollock, encarnaba perfectamente las dos vertientes de la acepción *humor*. Lo mismo lanzaba un escupitajo a la cara de otra persona, se masturbaba frente a alguna audiencia o hasta orinaba su propia comida. De acuerdo con Pollock:

El juego de los *humores* persiste hasta en su manera de morir, si es cierto, como afirma Diógenes Laercio, que «se asfixió voluntariamente reteniendo la respiración» [...] Diógenes pide que su cuerpo quede sin sepultura, «para que los perros puedan tomar su pedazo» [...] los corintios levantaron sobre la tumba de Diógenes, una columna coronada con un perro de mármol de Paros (Pollock, 2003, pág. 37).

⁴ Véase también apartado de Bergson, pág. 16

El humor en la actualidad resulta un elemento necesario para la vida humana, permite relacionarse socialmente en un entorno y propicia mecanismos humorísticos como la risa, reacción que sin lugar a dudas genera relaciones empáticas o de mejor entendimiento. El humor es un comentario de la realidad con una mirada particular, misma que permite reconocer que todas las cosas tienen su lado cómico.

Diversas anécdotas permiten validar lo expuesto. A continuación se narra la relatada por el crítico periodístico Baruc Mayen Arroyo, que relata lo siguiente:

Hacia el año 221 a.C., Qin Shi Huang, primer emperador de la China unificada, ordenó la agrupación de varias murallas locales en una sola, para defender al país de los pueblos del norte que se habían resistido a la conquista. Esta obra implicó el transporte y manejo de enormes bloques de piedra. Alrededor de diez millones de trabajadores fallecieron durante el proyecto debido al cansancio y a las extremas condiciones bajo las cuales laboraron. Posteriormente, el emperador planeó que la muralla fuera pintada (Arroyo, 2018, pág. 87).

Mayen Arroyo pretende demostrar con el principio de su historia que hasta los personajes más perversos serán capaces de transformarse a través del humor. Así completa su relato:

El bufón Yu Sze fue el único que se atrevió a expresar su crítica a la idea del soberano, convenciéndolo con bromas y burlas para que desechara tal proyecto, evitando la posible muerte de miles de obreros (Ídem).

Se concluye este apartado recordando nuevamente al escritor y periodista español Ramón Gómez de la Serna, que, a partir de su ensayo sobre el humorismo registra lo siguiente:

El humor vence al miedo, y, a la par, es una suerte de ideología ante la vida [...] El humor es anti didáctico como consecuencia de sus connotaciones de amargura; también se evade al espectacularizar la vida. Su mayor dificultad para quien lo practica consiste en evitar que se sobrepongan los dos polos de comicidad y amargura; es decir, su acierto está en la medida (Serna, 2014, págs. 44-45).

El humor es una ciencia antigua, un rasgo social que nos ha permitido y lo seguirá haciendo, identificarnos en otros humores de nuestros semejantes (en sus dos acepciones).

3.1.1. La mecánica del humor

El principal artífice del surrealismo, André Breton, distingue que el humor es una parte de la humanidad que integra distintos elementos, que permiten al ser humano ser liberado, ingenioso y cómico. Así lo expresa:

El humor [...] también tiene algo de sublime y elevado, características que no se encuentran en otros dos órdenes de adquisición del placer por una actividad intelectual (Breton, 1991, pág. 12).

Breton confiere la capacidad humana para revelar en el humor de cada persona su diverso bagaje intelectual. Breton es quien rescata el humor cargado de ironía y absurdidad para llamarlo *humor negro*.

Según el psicoanálisis freudiano, la maquinaria de la comicidad parte del reconocimiento, aceptación y apropiación de aquello que resulta conocido o desconocido para la persona riendo. El musicólogo Benet Casablancas desarrolla el argumento de Freud defendiendo que la broma genera un desconcierto por su apariencia irracional. Lo considera de la siguiente manera: «La mente profunda es capaz de comprender el simbolismo de un chiste, atrae la inútil carga energética de la mente superficial y descarga esa energía en la risa» (Freud S. como se citó en Casablancas, 2014, pág. 5). Para Casablancas, el psicoanálisis encuentra relación en el funcionamiento de la música y el humor. El compositor catalán ubica la comedia, concretamente el humor, desde la perspectiva musical, descubriendo en ello que así como la música es un lenguaje que responde con una especial inmediatez a las emociones humanas, el humor en sus diversos registros forma parte de nuestra condición humana también.

Para Casablancas, en la música como en la literatura y la pintura, hay motivos claramente humorísticos que están presentes, explica lo siguiente: «La presencia del humor es una condición necesaria para dar cuenta de la grandeza de una obra» (Casablancas, 2015. Minuto 20:13 Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IDEzhBezzbk>).

Aristóteles apreció que el ser vivo, es decir, tanto hombres, como mujeres y animales, por naturaleza son *animales sociales*, pero sólo el ser humano se puede llamar *animal político*: *Zoon politikón* (del griego antiguo ζῷον, zōion, «animal» y πολιτικόν, politikón, «político (de la polis)», «cívico») Más adelante en su obra, añadiría también al ser humano como *el animal que ríe*.

El profesor de literatura Javier Rodríguez Pequeño desarrolla su investigación en el sentido de la mirada de Aristóteles y su percepción sobre la risa como particular elemento humano. Según escribe:

Sorprende que no haya merecido más atención por parte de los filósofos, psicólogos, antropólogos o etólogos. Es curioso también que el gremio que más se ha acercado al estudio de la risa sea el de los clérigos, obispos, sacerdotes, padres de la Iglesia... (Pequeño, 2008 Recuperado de <https://www.um.es/tonos>).

El humor ha desempeñado una importante función dentro de las producciones artísticas, ya sea como opositor a ciertos órdenes sociales o para enriquecer las diversas huellas humanas.

Platón y Aristóteles dan a conocer que, dentro de los géneros dramáticos y pese a la absoluta primacía que tenía la tragedia en la antigüedad, la comedia entendida como aquello que integra lo ridículo y risible, pertenece a la transformación de los pueblos jóvenes.

Como se ha desarrollado en el apartado anterior del presente capítulo, la palabra *humor* consiguió dar un giro semántico radical por medio de las intervenciones sociales, un ejemplo de esto ocurrió en el teatro inglés. Sergei Sergueievich Averintsev expresa lo siguiente: «Si el éxtasis de la risa corresponde a la liberación, el humor corresponde al uso soberano de la libertad» (S.S. Averintsev, 2000, pág. 18). Con esta afirmación queda claro que la risa es un elemento partícipe del humor, por lo que es importante su manifestación para identificarlo. Sin embargo, el humor es un concepto tan rico

y variado que deja conocer el universo particular de cada individuo y principalmente, sus posibilidades libertarias.

En el habla isabelina, *humour* comienza a expresar un sentido distinto a *fluido*, acercándose más a la *disposición del ánimo*. Los dramaturgos pronto se apropiarán de esta conceptualización para emplearla en el teatro.

El prolífico escritor André Breton, desarrolla un subgénero que llamaría *humor negro*, que cita de la siguiente manera:

El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado [...] de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía (Breton, 1991, pág. 13).

Octavio Paz, que conoció a Breton cuando llegó a París en 1946, cuenta que el fundador del surrealismo tenía dos caras. Por un lado era una persona tremendamente vitalista, honesta y de gran simpatía personal, por el otro, muy intransigente, incluso se narra que tenía como apodo: *el papa del surrealismo*, debido a la obcecación con la que defendía los principios del movimiento y castigaba con la expulsión a aquellos que se desviaban de sus principios morales o artísticos. (Wikipedia, s.f.).

El profesor francés Jonathan Pollock sustenta que toda investigación sobre el humor debe comenzar con la cultura isabelina, apunta lo siguiente: «Los *humours* no sólo excitan lo ridículo sino que además se encargan de mofarse de esa misma ridiculez» (Pollock, 2003, pág. 45).

El escritor y periodista español Ramón Gómez de la Serna menciona al filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel y desarrolla lo siguiente:

Hegel situará en el humorismo el final del arte romántico y del arte. Pero posteriormente, el humor quedaría integrado en el nuevo dispositivo del que podemos denominar código antirromántico-simbolista, es decir reelaborado como destranscendentalización del Idealismo para ser entregado a la instrascendencia lúdica vanguardista (Serna, 2014, pág. 42).

Gómez de la Serna explica que el pensamiento clasicista no alcanzó en ningún momento a elaborar propiamente una teoría estética del humor fuera de

los límites que había impuesto el *ingenio barroco*. Los principios que rigen este periodo estaban dirigidos por la *agudeza y el arte del ingenio*, como pueden recogerse en el tratado de retórica barroca escrito por Baltasar Gracián en Huesca, durante 1648. Gómez de la Serna en su ensayo sobre Humorismo, refleja lo siguiente:

El humor mantuvo un punto de vista relativamente ambiguo, desde nuestra perspectiva, en cuanto a las relaciones de comicidad respecto del sufrimiento, el placer, lo feo y lo ridículo. Seguramente no podía ser de otro modo dentro de una cosmovisión dominante en la cual la indesglosable asociación estético-ética de lo Bello y lo Bueno como el primero de los bienes cancelaba el espacio artístico para una posible representación de la fealdad en la gran poesía (Serna, 2014, pág. 40).

El crítico académico francés Louis François Cazamian encuentra que Ben Jonson fue el dramaturgo que hizo posible el empleo del significante *humour* para designar y guiarlo hacia la comedia. (Cazamian, 1952) Ben Jonson escribió una de sus mejores obras utilizando como tema central el concepto *humour*. *Every Man in his Humour* (Cada cual con su humor), estrenada en 1598 con William Shakespeare en el reparto original.

La obra de Jonson se basa fielmente en la teoría de los *humores* y con este dato, es posible reafirmar la postura teórica de Jonathan Pollock sobre la importancia del concepto en el pensamiento británico del periodo isabelino.

Ben Jonson escribió dos versiones de la obra, una centrada en Italia, concretamente en Florencia, la cual se ha continuado editando y representando, otra ambientada en Londres, este hecho permite comprobar la enorme distancia en la concepción del humor en ambas culturas. Debido a la aceptación de esta obra, Jonson compuso una segunda parte titulada *Every Man Out of his humour*, una pieza sin una trama central que presentaba diversos caracteres psicológicos, siempre con la sátira como elemento central.

Desde fines del siglo XVII, momento en el que el público cultivado de la Gran Bretaña toma conciencia del desdoblamiento conceptual de la palabra es fácil establecer la distinción entre los tipos de humores.

Para el crítico y dramaturgo inglés John Dryden el humor cuenta con extravagancias en sus expresiones. Para Dryden, el sujeto que se distingue del

resto de la humanidad por su rareza, es aquel que provoca humor, reseñando con esto el tema de la comicidad (John, 1668).

Por su parte, el Doctor Juan Horacio de Freitas, remite al filósofo germano G.F.W. Hegel cuando comenta que en lo que respecta al humor, antes que ser un repertorio de procedimientos retóricos, el humor es una postura de la existencia. De Freitas comenta lo siguiente:

En el humor, la persona del artista se manifiesta por entero en lo que tiene de superficial y en lo que tiene de profundo a la vez, de suerte tal que se trata esencialmente del valor espiritual de esa personalidad (George Hegel como se citó en De Freitas, 2012, pág.23).

Sigmund Freud explica el proceso humorístico a partir del juego de relaciones entre el *yo* y el *superyó*. Para el neurólogo, el *yo* se inclina ante la superioridad del *superyó*, que lo juzga tomando sus sentimientos y preocupaciones como una cosa de poco valor e incluso detestable.

Freud explica que cuando el *superyó* priva al *yo* es cuando las personas no son capaces de recibir la actitud humorística. Así habla sobre la incapacidad de percibir esto: «Es un regalo precioso, y muchas personas, carecen de la capacidad de disfrutar del placer cómico que se les presenta» (Freud, 1927, pág. 166).

En el psicoanálisis freudiano, la forma en la que tiene lugar el proceso gracioso se da, cuando una sola persona adopta una actitud humorística, mientras que una segunda persona desempeña el papel del espectador que obtiene el disfrute de ella, este proceso no ocurre si entre las dos personas una no toma parte en absoluto del proceso humorístico, sino que se convierte en objeto de contemplación humorística por parte del otro.

Freud sostiene que el humor tiene algo de liberador al respecto, pero también tiene algo de grandeza y elevación. En palabras de André Breton: «El humor confiere un singular poder de dominio sobre uno mismo y sobre los demás» (Breton, 1984, pág. 263).

La grandeza para Freud radica en el triunfo del narcisismo, la victoria de la invulnerabilidad del *ego*. El *ego*, para Freud, se rehúsa a angustiarse por las provocaciones de la realidad y a dejarse vencer por el sufrimiento. Explica que cuando el *ego* insiste en que no puede ser afectado por los traumas del mundo

externo, muestra, de hecho, que tales traumas no son más que ocasiones para que gane placer (Freud, 1927).

En el terreno social-político, Jonathan Pollock sostiene que los y las humoristas no pueden ser personas que tomen partido sobre algo político. Defiende que la ironía y la sátira son géneros que no permiten arrepentirse de lo expresado, por lo tanto no juegan con el humor de forma natural. Escribe al respecto: «el humor, mancilla a todo el mundo [...] el humorista puede ser cualquier cosa, menos un hombre de partido» (Pollock, 2003, pág. 82).

Ramón Gómez de la Serna defiende una idea similar al reconocer que el humorismo y la capacidad para identificar la realidad que aporta la sátira, el sarcasmo y la ironía son disímiles así como opuestos. El escritor desarrolla lo siguiente:

Lo satírico es una «crítica reflexiva y didáctica» sin el lado de libre inspiración que hay en lo humorístico y es en los mejores casos la oposición del poeta a la realidad (Serna, 2014, pág. 62).

De la Serna establece que el humorismo permite que la realidad haga oposición a la misma realidad, como en el caso de la ironía, donde se genera una especie de contienda de realidades: una supuesta y una cotidiana, esto origina que destaque sólo una, la cual se amplifica en un solo sentido. Apunta:

Esa moraleja latente que hay en la sátira no debe concurrir en el humorismo. La ironía es una intervención un tanto procaz. La ironía es una paradoja artificial y petimetra, mientras que el humorismo es una paradoja vital y solemne (Ídem pág. 62-63).

De la Serna reconoce a algunas personalidades de la vanguardia como ejemplos del humorismo que defiende y le interesa. Así lo elabora:

En cuanto a la Vanguardia histórica, concluiré que el humorismo se halla originariamente inserto en la generalidad de sus actividades y expresiones, en la coherente y optimista violencia programática del Futurismo italiano, en la corrosiva actitud dadaísta o en el concepto del humor negro de André Bretón (Ídem, pág. 43).

Los bufones son los personajes históricos más cercanos a oponerse a la idea de Pollock y de la Serna. Estos cómicos han logrado combinar dos

conceptos, como la política y humor a lo largo de la historia. Su comedia es mayoritariamente política, en el siguiente capítulo de la investigación se profundizará en su existencia.

El humor también es en gran parte visual. Esto se puede comprobar en las viñetas, los dibujos animados y, para efectos de la presente investigación, en el *slapstick*⁵. Sin embargo, como se ha desarrollado en este apartado, la mecánica del humor no responde únicamente al objeto, ni a la situación, es de primordial importancia la actitud del sujeto cómico. En dicha actitud resulta útil el *ingenio* del personaje cómico. En palabras de André Breton, incluso es necesario tener un poco de genialidad. «Los hombres de humor, siempre son, en algún grado, hombres de genio» (Breton, 1984, pág. 10).

Para Freud, Pollock y Breton, sin el ejercicio de la razón no hay comicidad. Sin embargo, como se ha ido desarrollando a lo largo del presente capítulo, el humor provoca infaliblemente una reacción fisiológica, un sentimiento de placer y, en el caso de la risa, un espasmo muscular de rara complejidad que como consecuencia, provoca que la razón desaparezca en cuanto aparece el placer provocado por el humor.

El dramaturgo francés Antonin Artaud sostiene que existe una estrategia desarrollada por él mismo para precaverse de las expectativas no únicamente del mundo exterior, es decir, de las instituciones familiares, médicas y religiosas, también aquellas provenientes del mundo interior, como pueden ser las perturbaciones psicofísicas. Dicha estrategia está basada en el *humor* o en los *humores*, con las dos acepciones de las cuales hemos hablado a lo largo del presente capítulo.

Para Artaud el aspecto seductor del humor es parte de la sinceridad que se requiere en el cine. Los personajes del cine cómico logran la disposición primitiva de las cosas ya que juegan con la repetición, la insistencia, la redundancia sobre la misma cosa. El cine, para Artaud, exige rapidez y escribe lo siguiente:

La superioridad de este arte y la potencia de sus leyes residen en el hecho de que su ritmo, su velocidad, su alejamiento de la vida, su aspecto ilusorio, exigen la rigurosa criba y la esencialización [sic] de todos sus elementos (Artaud, Guiones y selección de ensayo

⁵ Género cómico, mejor conocido en lengua castellana como “golpe y porrazo” ver pág. 38

sobre cine, 1982 Recuperado de <http://fpschool.es/doc/sm-arrels-3-primaria.pdf>).

Por ello, para Artaud el cine se dirige concretamente al aspecto cerebral de la vida. En este sentido, Artaud reafirma su visión sobre la superioridad del cine sobre el teatro. Admite que el teatro se vuelve una convención tradicional, en cambio, en el cine «el actor es un signo viviente» (Ídem).

Artaud menciona más adelante el ejemplo de Charles Chaplin, Marie Pickford y Douglas Fairbanks, como personajes referentes a su análisis sobre el cine, concretamente el cine cómico. Confirma que el pensamiento del autor está presente en la secuencia de acontecimientos. Para Artaud, Charlot interpreta a Charlot. Pickford interpreta a Pickford, Fairbanks interpreta a Fairbanks, es decir, los personajes son la película en sí, ya que no podríamos imaginarla sin ellos.

El cine de Charlot, Buster Keaton, Laurel y Hardy, Los Hermanos Marx y otros sujetos cómicos tienen como peculiaridad que el personaje que interpretan surge de sus propios rasgos de personalidad. Lo cómico por lo tanto, radica en el *timing*⁶, el *ritmo* y las peripecias por las que se enfrentan.

Tienen como característica la extrema violencia de la acción casi caricaturesca. Son ejemplos de películas que priorizan la mecánica del humor sobre los valores oficiales de patriotismo, diplomacia y heroísmo guerrero. Estos personajes encajan en la definición que hace Pollock sobre los humoristas, en la que elabora lo siguiente:

El humorista no es un mero ingenuo, como el infante o el tonto del pueblo; no es un falso ingenuo (eiron), ni siquiera a la manera irónica de Sócrates. Es un ingenuo auténtico, pero lúcido, consciente de los efectos que produce su ingenuidad en el espíritu de los demás, y capaz de hacer uso de ella en el momento oportuno (Pollock, 2003, pág. 42).

El ensayista y poeta francés Charles Baudelaire sugiere una tipología de lo cómico, lo divide en dos: Lo *cómico significativo*, que corresponde a una imitación con cierta capacidad creadora y lo *cómico absoluto*, también llamado

⁶ El *timing* (anglicismo; del inglés time, "tiempo", a veces traducido como tempística) es el uso del ritmo, de la velocidad y de las pausas en ramas artísticas como la música, el teatro y la literatura para lograr un efecto dramático.

grotesco, que corresponde a una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza.

Baudelaire también propone categorizar la risa en dos, la primera, concerniente a la alegría y la otra, la risa de los niños. Desarrolla conceptos sobre el humor, la comicidad y sobre la causa material de la risa, siendo esto último lo que encuentra cercanía con lo que se desarrolla en el presente apartado, es decir, la mecánica del humor. Escribe lo siguiente:

La risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo, que se aproxima más a la vida inocente y a la alegría absoluta que la risa originada por la comicidad de las costumbres (Baudelaire, 1988, pág. 34).

Se considera pertinente integrar en esta afirmación lo expuesto por Henri Bergson, quien sostiene que el efecto cómico se logra trasponiendo la expresión natural de una idea en un tono diferente. De aquí que surja la parodia, la sátira o ironía. Para Bergson la situación se torna cómica cuando dos cosas corresponden a acontecimientos absolutamente independientes y pueden interpretarse en dos sentidos completamente distintos. Para demostrarlo explica lo siguiente:

En una repetición cómica de frases se enfrentan generalmente dos términos: un sentimiento reprimido, que se dispara como un resorte y una idea, que se divierte en reprimir de nuevo el sentimiento (Bergson, 2008, pág. 57).

El humorista, personaje cómico, payaso o clown no se coloca la máscara de otros, lleva la suya propia, es la manera que tiene de hacerse cargo de su propio destino. La puesta en escena es una manera también de poner distancia, la exageración de las reacciones y la caracterización son maneras de dominar al público, en cierto sentido.

Los *lazzi* constituían el espacio principal del juego interpretativo de la *Commedia dell'Arte*. En un libreto común de este género, el momento más interesante es aquel en el que no hay nada escrito pero en el que en una acotación está indicada como *lazzi*. Sólo el actor, a través de su interpretación y su presencia cómica, puede hacer que esta parte del texto exista.

El maestro de actuación francés y una de las principales referencias de la investigación Jacques Lecoq, fue un estudioso de la *Commedia dell'Arte*. Lecoq aprueba que la aparente pobreza de los guiones en este género escénico se debió a la dificultad de escribir sobre el papel qué es lo que había que hacer para interpretar ciertos calificativos, tales como: gracioso, conmovedor, convincente. Esto sólo se obtenía con el actor en acción. Así lo escribe:

La gran diferencia entre los gags y los lazzi es que estos últimos tienen siempre una referencia humana. El gag puede ser puramente mecánico o absurdo, salirse de una lógica para proponer otra; los lazzi siempre muestran algún aspecto de la humanidad de los personajes (Lecoq, 2007, pág. 171).

La mecánica del humor es parecida en todas las expresiones donde tenga cabida el humor, que bien puede ser en el arte en su totalidad. Sin embargo, cada expresión artística tiene sus propias reglas y sus propias peculiaridades humorísticas.

El payaso y director de escena, Daniel Finzi Pasca, consiente que, en la actualidad el payaso en acción descubre también elementos que no es posible definirlos previamente. De forma poética explica este proceso así:

Mi abuela decía que para hacer los ñoquis iguales tienes que hacerlo cada vez un poco distintos. Esto se aplica al escenario cuando intentas hacer una acción idéntica a la vez anterior. Es una experiencia de cualquier acto. Yo la viví mucho en Ícaro, acciones que generaban risa durante un cierto tiempo de repente, una noche ya no producían la misma reacción. Funcionó una vez, la otra también y de repente deja de funcionar, algo pasó, hay que reafinar [sic] el gesto, hay que reafinarse [sic] para poder revivir el efecto (Finzi Pasca, 2009, pág. 92).

Lo que explica Finzi Pasca es posible observarlo en la actualidad, pero también en otras épocas. Lecoq explica que, cuando se interpretan formas de *Commedia dell'Arte* o lo que él llama *Comedia humana*, el estilo interpretativo es diferente a una interpretación realista o de otro formato. Esto se debe a que, las situaciones son llevadas al límite. En sus palabras:

El actor alcanza un alto nivel de actuación y el público puede observar el resultado de un comportamiento... llevado incluso hasta la muerte. Falsa, en este caso (Lecoq, 2007, pág. 166).

Para Lecoq existe un diálogo entendido como: *botta e risposta*, lo cual significa que a toda acción, ya sea física o verbal, habrá una respuesta, un comentario o una reacción. Las réplicas en este tipo de diálogo son rápidas, muchas veces irónicas y, principalmente, burlonas, así que el humor hace su aparición en estos sketches.

Para concluir, Henri Bergson desarrolla que la mecánica del humor y de la comedia tiene una característica principal: *la inconsciencia*. Las personas nos reímos de algo que nos parece gracioso porque nos sorprende, pero en el sujeto cómico debe haber una especie de *inconsciencia* (real o fingida) sobre la acción que hará reír. Para ejemplificar esto Bergson describe la siguiente escena:

Un hombre que corría por la calle tropieza y cae. Los transeúntes se ríen [...] No se reirían de él si pudiesen suponer que de pronto tuvo el capricho de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado sin proponérselo. Lo que causa risa no es el cambio brusco en su actitud, sino lo que ese cambio tiene de involuntario; lo que hace reír es la torpeza del que cae (Bergson, 2008, pág. 16).

La mecánica del humor es aquello que ha permitido en la antigüedad como en la actualidad, que como espectadores nos identifiquemos con el sujeto cómico. La mecánica del humor apunta a elementos técnicos, pero también filosóficos para entender que el hecho cómico es una serie de eventos que permiten comunicar una idea aparentemente sin sentido.

3.2. El humor en el texto oral y escrito

En la antigua Roma se daba vital importancia a la expresión oral y escrita. De allí surge la parodia, la cual según el profesor de Comunicación, José María Perceval es «un espejo deformante de la autoridad o de las costumbres» (Perceval, 2015, pág. 94). Puede deducirse que el humor a través de la historia, ha encontrado como una posibilidad de proyección social, el texto.

La pedagoga Isabel M^a Sardón reconoce cinco elementos de la expresión oral, los cuales se conjugan en la comedia antigua. En estos elementos se desarrolla el humor concebido en la antigüedad. Sin embargo, algunos son identificados en la comedia actual. A continuación se desarrollan brevemente:

- El tema del mundo al revés y la parodia de la vida ordinaria: es una vida festiva, basada en la risa y en la burla a las instituciones establecidas. Es una segunda vida que nos presenta un mundo invertido en el que subyace una crítica hacia las desigualdades sociales, las diferencias entre los sexos y, en definitiva, la decadencia de una sociedad.
- Las referencias constantes al cuerpo y a elementos relacionados con el erotismo y la sexualidad: estas imágenes tienen un carácter universal, propio del ambiente festivo. En el desenlace de la comedia, o en el desarrollo de la misma, son continuas las alusiones a los órganos sexuales.
- El tema de la abundancia en la comida y en la bebida, aisladamente, o en forma de sacrificio, que siempre acompaña al triunfo del héroe: simboliza el disfrute y la felicidad de la fiesta final, de la que está privado el antihéroe.
- La parodia dramática y la parodia verbal que se manifiesta con ataques, injurias e insultos entre los personajes o entre grupos opuestos: nadie está exento de esta burla, los dioses, los mitos y los ritos son caracterizados con rasgos exagerados o deformados, con la finalidad de provocar la risa y la burla grotesca.
- Un lenguaje cargado de groserías, blasfemias y juramentos: es un lenguaje rico y expresivo que provoca la risa y la burla (Sardón, 2001).

El Doctor en teatro por la Universidad de Nueva York, John Townsen, en su investigación sobre los principios del clown considera que los dramaturgos atenienses de alto nivel tomaron prestados varios dispositivos cómicos utilizados en la ciudad doria de Megara, despreciando con esto el humor vulgar en el teatro cómico (Townsen, 1976).

Existe evidencia de una antología romana de chistes del siglo IV o V, escrita en griego con alusiones a las distintas culturas que cohabitaban en el Mediterráneo durante el final de la República y el inicio del Imperio, dichos chistes fueron escritos por Philogelos, conocido como *el amante de la risa*.

En este tipo de expresiones humorísticas podemos identificar que el lenguaje oral o escrito delimita notoriamente la relación de la audiencia con el hecho cómico. Los chistes, juegos de palabras, etc., para que funcionen tienen que ser entendidos por el público al que va dirigido, a diferencia de la comedia física, que es universal.

A continuación se reproducen algunos chistes de dicha antología, con la finalidad de ejemplificar el registro en la dramaturgia corta de la comedia antigua:

- En Abdera, la ciudadanía solía dividirse en dos partes: los que vivían en el este y los que vivían en el oeste. Cuando los enemigos descendieron repentinamente de la ciudad y todos estaban aterrorizados, los que vivían en el lado este se decían unos a otros: «no nos asustemos, después de todo, el enemigo entra por las puertas occidentales».
- Un tonto escucha que los juicios justos se hacen en Hades. Como tiene un caso en la corte, se ahorca.
- Un abderita observa a un corredor que ha sido crucificado, y exclama: «¡Por todos los dioses, ya no está corriendo, está volando!» (Philogelos, 2008 Recuperado de <http://publishing.yudu.com/Library/Au7bv/PhilogelosTheLaughAd/resources/index.htm>).

En la actualidad el texto permite ser analizado desde distintas perspectivas. Jonathan Pollock determina que el personaje de Don Quijote le sirve al escritor italiano y Premio Nobel de Literatura en 1934, Luigi Pirandello como ejemplo para explicar el fenómeno que ocurre al leer un texto dramático con tintes de comedia. Pollock señala a Pirandello de la siguiente forma:

Al leer la historia de un personaje socialmente desequilibrado, nos gustaría reírnos de todo lo que le acontece, sin embargo,

sentimos algo que se opone a esa gracia, y es el sentimiento de tristeza, conmiseración, e incluso admiración por el héroe cómico (Luigi Pirandello, como se cita en Pollock, 2003, pág. 97).

En el ensayo *L'Umorismo*, presentado en 1908 por Pirandello, se aborda en los primeros tres capítulos el término *humorismo* relacionado con la comedia. Establece una postura en el siguiente capítulo sobre la reflexión libre del humorismo. En las últimas páginas Pirandello aborda el caso de Don Quijote y lo rememora como uno de los textos más importantes para la historia del humorismo y la comedia (Pirandello, 2008).

Según Pirandello, las obras surgen como una necesidad del espíritu del artista. En el caso de la creación de una obra humorística, la reflexión anula el sentimiento. El autor cómico manifiesta el sentimiento de manera contraria, con cierta distancia de lo que podría ser un problema para el héroe o heroína de la obra. Sólo de esta manera surge el efecto cómico.

Lo cómico y lo trágico designan diferentes situaciones, personajes, acciones y sentimientos. El humor como lo concibe José María Perceval, no depende de ninguna serie de hechos particulares, para él, la dramaturgia genera en su obra un humorismo que surge de las antípodas, es decir, de sentimientos contrarios en diversos sucesos de la vida cotidiana. Para Perceval sólo de esta manera el yo narrador se identifica del yo lector (Perceval, *El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?*, 2015).

El vanguardista español Ramón Gómez de la Serna creó un género literario al que llamó *greguería*.

Las *greguerías* son textos breves semejantes a aforismos que generalmente constan de una sola oración escrita en una sola línea y que expresan, de forma aguda y original, pensamientos filosóficos, humorísticos, pragmáticos, líricos o de cualquier otra índole.

La caracterización básica del género reside, según el autor, en que es metáfora o como él lo entiende: una especie de multiplicadora del mundo. Gómez de la Serna propone la siguiente fórmula: «Humorismo + metáfora = greguería» (Serna, 2014, pág. 34).

El efecto sorpresivo en la *greguería* se obtiene a través de los siguientes puntos:

1. La asociación visual de dos imágenes

2. La inversión de una relación lógica
3. La asociación libre de conceptos ligados
4. La asociación libre de conceptos contrapuestos

Algunos ejemplos de greguerías son los siguientes:

1. El vapor es el fantasma del agua
2. La escalera de caracol es el ascensor a pie
3. La leche es el agua vestida de novia
4. El etc., etc., etc., es la trenza de lo escrito
5. Lo más importante de la vida es no haber muerto

(Wikipedia, s.f.).

Gómez de la Serna registra como antecedentes de la *greguería* las obras de autores como Shakespeare, Horacio, Lope de Vega, Quevedo, Jules Renard y Luciano de Samostana, entre otros, admite también que la *greguería* es un género principalmente cómico. Así lo expone:

Una aproximación técnico descriptiva ha de empezar por señalar que la greguería es una especie de versículo de caracteres centralmente humorísticos en el que suele abundar la metaforización (Serna, 2014, pág. 32).

Continuando en la línea del texto escrito como expresión humorística, Jonathan Pollock aporta su concepción del judaísmo en los textos bíblicos, sosteniendo que, en ello hay una característica que une al chiste y este texto sagrado. Para Pollock el chascarrillo en este texto es anónimo, aparece de manera breve y aporta un momento de realidad a los pasajes descritos (Pollock, 2003).

José María Perceval por su parte menciona al psicoanalista marroquí Daniel Sibony quien sostiene lo siguiente:

El chiste es una invención eclesiástica, de especialistas de la palabra. Una ambigua manera de mostrar la palabra engañosa, como la palabra agradable (Sibony, 2010, como se citó en Perceval, 2015, pág. 63).

Según Perceval el chiste realiza una operación mental que cambia el mundo civilizado ya que el relato humorístico sirve para canalizar la carcajada

convirtiéndola en sonrisa de satisfacción. Para Perceval es una parte de autocontrol de las élites. Así como los textos escritos permanecen a través de la historia, la tradición oral tiende a desaparecer, tal es el caso de los sketches de la *Commedia dell'Arte*, que en su gran mayoría, no podrán ser recuperados nunca.

Para Perceval, la biblia es un texto ambiguo y como todos los textos religiosos sugiere que la risa de los dioses ha desaparecido. El dios monoteísta, para Perceval no ríe, pues es un dios burlón y cínico ya que propone bromas que sólo comprenden los elegidos. Estas teorías llegan a que Perceval retome la hipótesis hecha por los críticos literarios Harold Bloom y David Rosenberg en 1995, en la que sostienen que la Biblia es un texto escrito por un grupo de mujeres de la corte de Israel (Bloom & Rosenberg, 1995).

El profesor francés, Fernand Baldensperger en su obra sobre el humor enumera cuatro características que pueden existir en el texto humorístico escrito, las cuales son:

- la perturbación de la organización lógica de un texto;
- la oposición entre las ideas del humorista y las de su medio;
- la disparidad instintiva o consciente, entre el pensamiento y sus procedimientos de expresión;
- la inadecuación entre la actitud del humorista y el objeto de su inspiración (Baldensperger, *Les definitions de l'humour*, 1900).

Ubú rey es una de las obras más emblemáticas sobre el humor en el texto escrito. Fue estrenada en 1896 en el Théâtre de L'Oeuvre. Sin duda, su estreno fue un suceso escandaloso para la sociedad.

El tono de la obra es satírico y representa un referente para entender el texto dramático en tono de humor. Jonathan Pollock revela esta obra como un ejemplo del humor en el texto escrito, también menciona los manifiestos del Teatro de la Crueldad propuestos por Antonin Artaud, los cuales concluyen con una elaboración de la idea de humor.

Pollock cita lo siguiente sobre dichos documentos:

EL HUMOR-DESTRUCCIÓN son las únicas palabras escritas en mayúsculas, a excepción de los subtítulos, y debería [...] conciliar la razón con el lenguaje del objetivo concreto del teatro, el cual, se dirige directamente a la sensibilidad orgánica del espectador (Pollock, 2003, pág. 118).

El humor en el texto, como se ha visto, requiere de ciertas características, las cuales, convergen con el humor sin palabras. El profesor de la Universidad de Cambridge, Eric Weitz, explica que el estilo de comedia tradicional escrita suele requerir que un personaje tenga conciencia de hacer una broma a expensas de otro o a expensas de la sociedad, cultura o naturaleza humana. Los personajes convienen que han hecho una broma o que ha ocurrido algo ridículo. El conflicto está en esto mismo, en que son conscientes, con lo cual se proporciona un combustible universal para el drama y el conflicto o la competencia siguen siendo una premisa común para la promulgación de la comedia (Weitz, 2009). En ese sentido, es posible mencionar el trabajo que hacen las payasas y payasos cuando juegan una broma o realizan un *gag*. Como actores y actrices están conscientes de lo que hacen, pero el personaje no. Esta es parte de la sorpresa que recibirá el público y el propio *clown*.

Debido a que los estudios sobre clown hechos por Jacques Lecoq son una de las fuentes principales de la investigación, se considera importante mencionar que dentro de su pedagogía se abordan autores como Molière, Ruzante, Gozzi, Goldoni, Shakespeare y Goethe. Esto se debe en una primera instancia a la cantidad mínima de textos auténticos de la *Commedia dell'Arte* que se han rescatado y por otro lado a la capacidad dramaturgica que tienen estos textos para explorar la comedia.

Lecoq sostiene:

Es impresionante ver cuántos autores fueron influenciados en sus obras poéticas por aquellos comediantes italianos que recorrían Europa. Pedagógicamente tengo preferencia por los inicios de la *Commedia dell'Arte* con Ruzante (Lecoq, 2007, pág. 172).

El humor en el texto escrito se observa de la misma forma cuando aparecen personajes bufonescos como cuando la propia obra propone un argumento irónico y paródico. Sin embargo, John Townsen en su fascinación por

el lenguaje del clown, apunta lo siguiente: «La palabra impresa nunca reemplazará la experiencia de ver un buen acto de payaso» (Towsen, 1976, pág. 56).

Peter Berger analiza las características de la comedia y la tragedia en el texto escrito. Para Berger la tragedia siempre se basa en las circunstancias reales de la condición humana. Por consiguiente, la necesaria suspensión de la duda (lo que los fenomenólogos denominan *epoché*⁷) tiene que ser más radical en el caso de la comedia.

El héroe trágico incurre en una culpa, sus esfuerzos por eludir su destino están condenados al fracaso, las consecuencias de sus acciones son irónicamente perversas y, al final, lo habitual es que su destino lo lleve a la muerte física o espiritual. El drama trágico condensa y estiliza estos sucesos de una manera que exige una cierta *epoché*, pero todos esos componentes de la trayectoria trágica se encuentran presentes de hecho, en las realidades empíricas de la vida humana.

El héroe cómico, en cambio para Berger, es eternamente inocente, triunfa sobre todas las adversidades, las consecuencias irónicas de sus acciones redundan en su favor y al final suele casarse o triunfar en el amor. Berger presenta lo siguiente:

Para adentrarse en este mundo, se necesita una *epoché* más radical. El autor cómico y el actor cómico tienen que seducir al público para que acepte esta *epoché* (Berger, 1999, pág. 145).

Henri Bergson también hace un análisis sobre la comedia en el texto escrito distinguiendo entre la comicidad que el lenguaje expresa (que puede incluso traducirse) y la comicidad creada por el lenguaje (este tipo de humor es intraducible, por la estructura de la frase y la selección de las palabras). En la segunda se juega con el sentido de las palabras, para lo cual es primordial que se exprese en el idioma original. En cambio, en la primera, la comicidad surge por las costumbres de la sociedad, en general por el contexto que rodea dicho

⁷ Del griego ἐποχή «suspensión», transliterado a veces también como *epoché* o *epokhe*, es un concepto originado en la filosofía griega, utilizado principalmente por la corriente escéptica. En los tiempos modernos fue revitalizado por la fenomenología de Edmund Husserl, si bien no en su acepción inicial. Originariamente, según la definición dada por Sexto Empírico significa un estado mental de «suspensión del juicio», un estado de la conciencia en el cual ni se niega ni se afirma nada.

lenguaje. Bergson menciona ciertas frases ingeniosas y recuerda que son los elementos más simples los que permiten ubicarla en una categoría cómica.

Concluyendo, la comicidad del lenguaje para Bergson debe corresponder punto por punto a la comicidad de las acciones y de las situaciones, es también una proyección en el plano de las frases. Para Bergson, la construcción de las frases cómicas consiste en hacer variaciones a través del ingenio, esto es a lo que se refiere cuando escribe: «Se obtendrá una frase cómica insertando una idea absurda en un molde de frase consagrada» (Bergson, 2008, pág. 82).

Gómez de la Serna añade en su análisis sobre el humorismo una especie de anécdota respecto al humor en las frases habladas, así lo expone:

Los toreros han tenido muchas veces rasgos de humor ante la muerte; y conocida es la frase de aquel matador que al ir a matar a un negro y bravo cornúpeto, dijo al espada, que iba de luto por una tía: -¿Quiere usted algo para su señora tía?...- (Serna, 2014, pág. 77).

Bergson sostiene que, en el lenguaje oral o escrito, la mayor parte de las palabras ofrecen un sentido físico y otro metafórico, y llama la atención a lo siguiente: «En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resulta cómica» (Bergson, 2008, pág. 84).

Con esto Bergson aporta la idea de que cuando la imaginación del espectador genera una convención material el texto en la comedia cae en tiempo correcto.

La actriz inglesa Athene Seyler y el investigador Stephen Haggard hacen especial énfasis en la musicalidad en el texto cómico. Siendo el ritmo cómico parte fundamental de la presente investigación, consideramos pertinente concluir con su reflexión este apartado. Para la expresidenta de la Royal Academy of Dramatic Art y el profesor Haggard:

El buen diálogo de comedia necesita la palabra correcta y el ritmo correcto [...] En Shakespeare, por ejemplo, uno está naturalmente obligado a hacerlo por el estricto ritmo del verso; sin embargo, cualquier buen diálogo tiene su propio ritmo, que es tan importante como el ritmo de una pieza musical y como actriz, se debe estar firmemente adherida a él (Seyler & Haggard, 2013, pág. 73).

3.3. El cuerpo humano, una herramienta para recrear el humor

El cuerpo humano ha participado activamente en la construcción del efecto cómico. Las actrices y actores cómicos han utilizado la mímica a lo largo de la historia para reproducir la hipérbole, el oxímoron y las metáforas del objeto humorístico, ya sea humano o no. Sin embargo, el cuerpo humano no sugiere únicamente una herramienta en el humor visualizado desde la comedia. Como se ha visto a lo largo de este capítulo, el cuerpo humano define un territorio, por el cual habitan los *humores* del ser que lo habita. El cuerpo humano se convierte por consiguiente, en una herramienta eficaz que permite comunicar y transmitir adecuadamente todo lo relacionado con el humor.

El principal paladín del surrealismo, André Breton manifestaba el siguiente fragmento al ensayo titulado «La Ciencia del amor», dicho ensayo estaba integrado en el compendio sobre Humor negro publicado por primera vez en 1940. Allí anotaba lo siguiente:

No poseo un físico completamente desagradable, no soy ni demasiado grande, ni demasiado pequeño, y nadie ha podido decir nunca que fuera moreno o rubio. Tengo solamente los ojos un poco pequeños, no muy brillantes, lo que me confiere un aspecto de embotamiento útil en las sociedades científicas, pero perjudicial en el mundo (Breton, 1991, pág. 139).

Breton, haciendo alarde de su humor, acepta que el físico también puede ser un catalizador de la comedia.

El mimo, dentro de las especialidades teatrales, es el género que se aproxima más al clown. El investigador y pedagogo del género clown, John Townsen, sostiene que hoy en día el mimo generalmente se equipara con la pantomima o lo que él denomina: *el arte de la actuación silenciosa*.

Originalmente la palabra *mimar* significaba *imitar* y se asociaba al talento del artista para la caricatura pues según Townsen, los antiguos mimos hablaban. De acuerdo con las investigaciones de este autor, poco de la historia temprana de los mimos se ha conservado, porque a pesar de su atractiva presencia para un gran segmento de la población, su marca de humor no era bienvenida en los

festivales de teatro oficiales que honraban a Dioniso hasta aproximadamente el año 300 a.C. Además, según muestra Townsen, la mayoría de las obras de teatro fueron pequeños sketches creados por los propios artistas y no por dramaturgos, esto significó que gran parte del diálogo fuera improvisado y como los actores vieron poca necesidad de preservar por escrito lo que se decía en el escenario, estas comedias nunca se convirtieron en literatura dramática (Townsen, 1976).

Charles Baudelaire distingue a la pantomima como el principal género teatral para transmitir la comedia. Hace especial énfasis en la primera pantomima inglesa que vio en un teatro de variedades, asentando lo siguiente:

Me pareció que el rasgo distintivo de ese género dramático era la violencia [...] todas las cosas se manifestaban así, en esta singular pieza, con arrebatos, era el vértigo de la hipérbole. [...] era realmente una borrachera de risa, algo terrible e irresistible (Baudelaire, 1988, pág. 40).

Baudelaire reconoce que la pantomima es lo que él llama «la depuración de la comedia» (Ídem). Para el ensayista francés la pantomima es el elemento cómico concentrado, la quintaesencia del humor.

Jacques Lecoq fue un significativo maestro francés que creó y divulgó una técnica escénica concreta para transmitir la comicidad a través del cuerpo. Debido a que en los siguientes capítulos se profundizará en su trabajo se encuentra pertinente focalizar en este apartado el trabajo realizado por el director, actor y teórico ruso, Vsevolod Meyerhold, quien postula la ley fundamental del área de conocimiento interdisciplinaria, creada por él mismo, la cual denominó: *biomecánica*. Dicha ley expresa a grandes rasgos lo siguiente: «Todo cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos» (A. Gladkov, como se citó en Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008). En esta simple premisa se determina que el cuerpo es el artífice de toda creación artística, incluyendo, como se demuestra en esta investigación, el trabajo del clown.

Los payasos y payasas más eficientes tienen un particular entendimiento del cuerpo en su trabajo. Ya sea por medio de la acrobacia, la danza o el mimo. La mayoría de payasas y payasos de gran trayectoria hacen uso del arte del silencio para expresar, por medio de su gesticulación los diversos mensajes que quieren dar. Usualmente se apoyan con algún instrumento musical. No

obstante, es la ritmicidad que manejan en sus movimientos lo que aporta particularidades a su labor.

Las creaciones del actor y la actriz en la escena son formas plásticas en el espacio que se adaptan a los distintos impulsos que contribuyen en su entorno y en él o ella misma. Para Meyerhold, de ahí se deriva la importancia por crear formas plásticas en el espacio escénico. Indirectamente Meyerhold aporta con sus investigaciones sobre biomecánica un análisis amplio sobre el fenómeno del cuerpo en la comedia.

Meyerhold considera que el juego biomecánico es una combinación de los siguientes elementos: ritmo, toda la gama mecánica circense, dislocación del movimiento deportivo, danza, music-hall, cabriola, salto, equilibrio y distorsión. Estos elementos se conjugan armónicamente pero no al azar sino con base en una formulación rigurosa, obedeciendo a las leyes escénicas racionales y sirviendo al actor de medio de expresión de un personaje, como lo puede ser el clown contemporáneo (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008).

El actor soviético S. Mokulski explica sobre esta técnica lo siguiente:

El actor biomecánico perfecciona su capacidad de reacción ante los fenómenos exteriores, orienta y canaliza sus reflejos ante los impulsos del medio ambiente a través de ejercicios basados en la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov, de quien Meyerhold era amigo, y admirador (S Mokulski, como se citó en Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 84).

Los principios al condicionamiento pavloviano reconocidos como *estímulo-respuesta* se ubican también en el trabajo del clown. Lecoq rescatará de la *Commedia dell'Arte* lo llamado: *botta e risposta* (llamada y respuesta), que en esencia es muy similar. Así continúa Mokulski:

La Biomecánica ignora la diferenciación de funciones del actor, lo quiere a la vez comediante, acróbata, juglar, clown, prestidigitador, chansonnier, poseyendo una técnica universal fundada en un dominio total, en un sentido innato del ritmo, y en la economía de movimientos, siempre racionales (Ídem).

Por lo tanto, Meyerhold propone en el denominado entrenamiento biomecánico actores y actrices con conocimientos musicales y especial

atención al cuerpo. Un actor o actriz cercana a la idea del clown en la actualidad.

Pierre Etaix, con base en su prestigiosa carrera de payaso, director y dramaturgo explica que el trabajo del clown cuenta con el respeto y consentimiento del público por conocer su arte de manera precisa.

Las payasas y payasos, según Etaix, deben formarse en distintas áreas y menciona lo siguiente:

Tantos oficios constituyen un bagaje indispensable para el cumplimiento de su arte, puesto que el repertorio tradicional de las «entradas de payasos» (números), precisa del conocimiento de diferentes disciplinas (Etaix, 2006, pág. 22).

El Doctor y profesor de estética y narrativa audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra, Manuel Garin, hace especial énfasis en el gag como un elemento recurrente en la risa, principalmente identifica al gag como la traducción visual y física de los distintos elementos que contienen la comedia y el humor. Elabora lo siguiente:

El gag ha sido y continúa siendo una de las formas de resistencia propiamente visuales de la imagen en movimiento, frente a la marcada tendencia a la verbalización de los medios audiovisuales (Garin, 2014, pág. 17).

El gag es la forma más recurrente en el género clown. Allí es posible identificar la calidad de movimiento en la figura humana y, principalmente, la musicalidad física que lleva cada intérprete. Un gag es un elemento común para hacer reír pues no necesita otro lenguaje que no sea el del cuerpo.

El compositor y apasionado por el entendimiento del humor en la música Benet Casablanca comprueba lo siguiente: «Lo que tienen en común todas las expresiones humorísticas, es la percepción de algo incongruente» (24:10) (Casablanca, 2015 Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IDEzhBezzbk>).

El gag precisa de la incongruencia para que funcione. Las payasas y payasos hacen una acción física inesperada y, muchas veces, ilógica. El humor aparece por lo tanto, cuando la audiencia se percata de que la payasa o el payaso está rompiendo con todos los estándares establecidos en su mente.

Henri Bergson manifiesta la cómica combinación de sensaciones que evocan una disposición mecánica del cuerpo, sobre esta búsqueda de sensaciones es que Lecoq diseña su pedagogía, que se compromete con la exactitud del movimiento y la precisión del gesto.

Dentro de la pedagogía de Lecoq la palabra no es la protagonista, ya que considera que el verbo, comprendido como acción, nace del silencio. Incluso llega a proponer que el movimiento surge de la inmovilidad. Escribe lo siguiente: «Calla, actúa y el teatro llegará» éste podría ser nuestro lema (Lecoq, 2007, pág. 60). Lecoq sostiene que para que el cuerpo hable, su proceso de articulación debe ser perfecto.

Hasta este punto podemos entender que el clown que nos interesa cuenta con un especial énfasis en el gesto. El cuerpo es su primordial medio de comunicación.

Existe una coincidencia del clown actual con la apreciación meyerholdiana, en la cual se acuerda lo siguiente:

El teatro no debe ser psicológico, y menos aún un teatro de ideas, su tarea principal consiste en ser una forma de brillante divertimento, de «juego» alegre, mitad circo, mitad cinematógrafo (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 85).

De todos los *tipos* de payaso que existen, el payaso de *tipo excéntrico* es aquel que juega con el cuerpo como medio de comunicación. Este tipo de clown forja su carrera en dominar artes que le permitan comunicar sin el uso de la palabra. Son payasos y payasas que usualmente no hablan, lo cual no significa que no comuniquen con precisión lo que quieren decir.

Daniel Finzi en su experiencia como clown, sostiene que un actor es semejante a un instrumento musical. Esto significa que es capaz de afinarse, de cambiar de registro y, si lo encuentra pertinente, de cambiar su frecuencia, dependiendo de la audiencia frente a la que se encuentre. De manera poética lo escribe así:

Un actor sobre el escenario es para mí, un pensamiento en movimiento, hay que entrenar el cuerpo, pero sobre todo, entrenar la mente (Finzi Pasca, 2009, pág. 113).

Podemos concluir que el cuerpo humano es la herramienta infalible para propiciar la risa. El código del cine nos permite comprobarlo, pues hasta antes de la integración del sonido, la acción cómica principalmente estaba basada en el cuerpo. De allí que se primen en el trabajo de ciertos clowns, como los de tipo excéntrico, la visualización y algún acompañamiento musical, muchas veces, ejecutado por él o ella misma.

El cuerpo humano en la comedia nos recuerda la fragilidad de la que estamos hechos y hechas. A través de ver cómo el cuerpo se transforma, surge la absurdidad de nuestros conflictos. Las secuencias basadas en el físico por otro lado, son armónicas. Por todo ello es que nos confirmamos en la formulación que hace Manuel Garin al exponer lo siguiente:

Es indudable que el elemento común es siempre la risa, pero en lugar de saber por qué reímos, nos interesa entender cómo se provoca (Garin, 2014, pág. 11).

A partir de esta premisa que compartimos con Garin centraremos la investigación en identificar los elementos que desatan el humor en la comedia.

3.4. La aparición de la figura del payaso

El investigador estadounidense y pedagogo del género clown, John Towsen, remite que en diversas culturas, especialmente en Norteamérica, existen payasos sociales a lo largo de su historia. Towsen distingue por lo menos cuarenta culturas con esta figura.

Los payasos han existido desde que se tiene memoria en la humanidad. Sin embargo y debido a que el tema de investigación busca centrarse en una parte muy concreta del trabajo de los payasos, en este apartado se mencionará la evolución más relevante para el objeto de estudio.

Según Towsen la tradición occidental del teatro comienza con farsas cortas creadas y representadas por grupos de sujetos cómicos itinerantes y acróbatas en los estados dóricos de la antigua Grecia. Estos actores cómicos se vieron en Esparta desde el siglo VII a. C. y fueron llamados *delikelistai*

(aquellos que juegan). Desde el principio fueron asociados con malabaristas, acróbatas y bailarines de cuerda, de quienes sin duda derivó el concepto del payaso profesional. Y aunque estos actores ambulantes fueron los primeros cuya existencia se puede rastrear con cierta certeza, Towsen explica que no es difícil imaginar formas similares de comedia popular que se disfrutaban hace miles de años en otras partes del mundo. Towsen relata la aparición de los payasos de la siguiente manera:

La tradición de la payasada engendrada por los mimos dóricos persistió en Europa durante al menos mil años. En el siglo III a. C., reapareció en la comedia phlyakes⁸ del sur de Italia, aparentemente traída a esa área por colonos griegos. Esto a su vez parece haber inspirado una forma nativa de mimo en Italia, la farsa de Atellan (fábula Atellana), que tardíamente se convirtió en mimo romano, y floreció hasta la caída del Imperio, en 476 d. C. (Towsen, 1976, pág. 40).

Towsen desarrolla a lo largo de su investigación que las tramas sueltas de estas farsas mímicas se tejieron en torno a escenas de la vida cotidiana y *burlesques* de la mitología griega. Las disputas domésticas demostraron ser especialmente populares para ser interpretadas, al igual que el robo, la pelea, las explotaciones sexuales y todo tipo de desenfrenos humanos.

Los personajes eran tipos comunes, por ejemplo: soldados bravucones, doctores y filósofos pomposos, esclavos y sirvientes rebeldes, ancianas brujas, personas tontas, con particularidades físicas, como ser calvos, viejos o barbudos e incluso animales. Mezclados con esta selección de la sociedad estaban los poderosos dioses griegos: Zeus, Hércules, Apolo y Dioniso, los cuales en la trama eran lanzados a la tierra y sometidos al mismo tipo de abuso cómico (Towsen, 1976).

A juzgar por lo que explica Towsen, en estas tramas se consideraba particularmente graciosa la confusión de estatus sociales, por ejemplo: un

⁸ (Griego antiguo: φλύαξ, también phlyakes), también conocido como hilarotragedy, era una forma dramática burlesca que se desarrolló en las colonias griegas de Magna Graecia en el 4to siglo BCE. Su nombre deriva de los Phlyakes o "Gossip Players" en dórico griego. De los títulos que sobreviven de las obras de teatro, parecen haber sido una forma de burlesque mitológico, que mezclaba figuras del panteón griego con los personajes comunes y las situaciones de Attic New Comedy. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Phlyax_play

campesino se encontraba con el heroico Odiseo y lo trataba ingenuamente como a un igual.

Los actores italianos utilizaban accesorios realistas y se combinaban con algunos extraordinarios. El estilo era exagerado: los mimos usaban máscaras y grandes falos, acolchaban el estómago y las nalgas. Su actuación, a pesar de estas falsedades estéticas, se consideraba más realista que la de los trágicos griegos. Dentro de las peculiaridades se encontraba que estas compañías de mimos usaban mujeres para retratar a las mujeres, cosa que no ocurría ni en la antigua Grecia, ni más adelante ocurriría en la Inglaterra Isabelina (Ídem).

Dentro de esta evolución de la figura del sujeto cómico se llega a la Edad Media. La historiadora e investigadora teatral María del Socorro Merlín Cruz, explica que algunos personajes cómicos, con mayor suerte, lograban penetrar en castillos medievales e integrarse en las altas esferas sociales. Merlín Cruz expresa lo siguiente:

Allí estos juglares, enanos y contrahechos, distraen el ocio de reyes y señores, se vuelven bufones de corte; son «sabandijas de palacio». Divierten a los reyes con sus verdades. Algunos quedaron plasmados en los cuadros de pintores famosos. A otros cómicos los harán participar en los entreactos de las obras de teatro en los palacios [...] estos serán los futuros clowns (Merlín, 2012, págs. 5-6).

Merlín Cruz desarrolla que estos personajes eran los llamados *farceurs* o *joculatori*, es decir, los juglares de la Edad Media. Así los describe: «Unos cómicos que fingían la locura para poder sobrevivir en un medio totalmente hostil» (Ídem).

La moralidad impuesta en la Edad Media condenaba sistemáticamente a juglares y juglaresas. La escolástica como parte de la filosofía grecolatina, fue la corriente teológico-filosófica dominante del pensamiento medieval en la Antigüedad tardía. Se basaba en la combinación de fe y razón, aunque normalmente suponía una clara subordinación de la razón a la fe. En este periodo, en sus escritos y hasta el siglo XIII fueron proscritos y excomulgados de la Iglesia tanto los juglares como las prostitutas. Para los eclesiásticos, estos personajes eran hombres y mujeres de vida disipada que entretenían a las gentes en plazas, caminos y hasta en las cortes de la nobleza, dando un

espectáculo vil de su cuerpo con movimientos y contorsiones lascivas y gestos obscenos.

Se les criticaba porque se decía que divertían a su público fingiendo todo tipo de locuras, utilizando disfraces grotescos, recurriendo a la nigromancia o riendo y llorando desmesuradamente. También se les describe como prestidigitadores, contorsionistas, titiriteros, imitadores del canto de las aves o domadores de animales, cuando no se limitaban simplemente a pasear osos o jugar con monos. Además de condenar sus espectáculos, a los juglares se les censuraban también sus fines lucrativos. Se alegaba que mal ganaban su paga con trucos y engaños, misma que la dilapidaban de inmediato en costumbres licenciosas, especialmente en las visitas a las tabernas donde además de emborracharse y jugarse las ganancias, hacían tratos con prostitutas. En ese sentido, Towsen señala que sólo se libraban de las condenas los que cantaban las gestas de los príncipes y las vidas de los santos (Ídem).

Como se ha relatado, los juglares que se libraban de tremendas condenas eran aquellos que honraban las vidas de los santos y la de Jesús u otros héroes, narrándola en sus interpretaciones. Algunos de estos artistas cantaban lo denominado *fechos de armas*, los cuales eran obras de la literatura caballeresca que contaban sus grandes historias, un ejemplo derivado de este género es la obra *El Primaleón*, de Francisco Velázquez, publicada por primera vez en Salamanca en 1512. La obra relata la vida y aventuras caballerescas de Primaleón, hijo primogénito de Palmerín de Oliva y la Emperatriz Polinarda. Narra las aventuras que se viven por el amor de Primaleón hacia la esquiua Gridonia, hija del Duque de Ormedes, así como los hechos de su medio hermano Polendos, hijo de Palmerín y de la Reina de Tarsi. También cuenta los amores de su hermana Flérida con Don Duardos, Príncipe de Inglaterra, quien la corteja disfrazado de hortelano. La acción concluye con las bodas de Primaleón con Gridonia y de Don Duardos con Flérida, además de la muerte del ya anciano Palmerín de Oliva, su padre.

Los fechos de armas eran un componente importante en la educación militar de los caballeros, por lo que se los hacían escuchar durante la comida, con el fin de aprender de aquellas historias sobre las victorias de los otros y emularlas. El especialista en literatura medieval Ernst Peter Michael Dronke, explica lo siguiente: «Es posible que tales juglares formaran parte estable de la

corte, pues algunos recibían un mecenazgo prolongado y se documentan como menestrales» (Dronke, 1978, pág. 22).

El público de estos juglares honrados era variado y en general les recompensaba generosamente. En las cortes participaban en todos los festejos ante los caballeros y las damas. Estaban presentes en sus comidas cotidianas y en sus banquetes extraordinarios donde además había danzas y otros entretenimientos. Formaban parte de sus séquitos cuando estaban de viaje y también actuaban en los encuentros entre los reyes.

Los juglares eran indispensables en la hueste cuando iban a la guerra y no sólo para tocar instrumentos musicales como cítaras, trompetas y tambores, sino también porque eran personajes primordiales para cantar las hazañas de los príncipes y de los héroes, de este modo hacían llegar las historias a todo el pueblo.

El filólogo e historiador medieval Ramón Menéndez Pidal explica que los prelados tenían juglares en su nómina, como los reyes y nobles, esto debido a que no podían faltar los juglares en actos religiosos, bodas y bautizos. Menéndez Pidal expone que los juglares estaban presentes en las ciudades de forma constante, incluso declara que en Madrid, durante el año de 1202, el Fuero legisla el pago que se debía dar a cualquier cedrero o citarista que visitara la ciudad a caballo y cantara en el concejo. Esto demuestra el intento en la Edad Media por controlar los gastos municipales dirigidos a estas actividades (Pidal, 1944).

La función de los juglares, como se ha visto no sólo era divertir y alegrar a sus mecenas. La investigadora Eukene Lakarra Lanz sostiene lo siguiente:

Los juglares tenían una labor educativa, singularmente en su recitación de los cantares [...] y una labor propagandística, tanto de la figura de sus mecenas, como de las ideas políticas que éstos querían promocionar (Lanz, 1999, págs. 405-418).

Como se puede observar, la figura del juglar antecede de forma evidente a la imagen del payaso actual, su evolución ha permitido nombrarle de distintas maneras, entre las cuales también destaca la de bufón. En palabras de John Townsen:

El personaje de payaso a menudo se encarnaba, en el de un embaucador astuto, a diferencia del bufón tonto. Éste iba a desempeñar un papel importante en lo que sería el futuro del payaso de circo (Towsen J. H., 1976, pág. 205).

María del Socorro Merlín Cruz menciona que la evolución de los juglares en la figura del payaso da pie a la definición de clown al mismo tiempo que se hace una división entre clowns y bufones. Para Merlín, la diferencia surge debido a que el vocablo *claune* se empleaba para referirse al clown; mientras que *fou* es una palabra que en francés significa loco. Por lo tanto, *clown* se queda para definir a payasos y payasas y *bufón* para definir a bufones. Así los describe Merlín Cruz:

El clown es atractivo por su inocencia tierna o cruel, solitario y generoso, pintada su cara de blanco pertenece al mundo de la poesía y del humor, sea por el brillo de su imaginación o por la tristeza de no poder volar más alto, está más emparentado con Polichinela que con Brighella o Arlequín. El loco, el bufón, contrariamente al payaso blanco, es muy humano, denuncia, transgrede y engloba todo lo cómico (Merlín, 2012, pág. 6).

La *Commedia dell'Arte*, entendida como el género escénico surgido en el siglo XVI y conservado hasta principios del siglo XIX fue la reapropiación más completa del elemento dionisiaco y de su magia dentro del teatro moderno. En ella existe una vinculación muy estrecha entre la palabra y la acción, peculiaridad que como se ha visto en el apartado sobre el humor y el texto escrito no se puede reproducir, excepto por medio del cuerpo de los intérpretes.

La *Commedia dell'Arte* según el investigador vienés Peter Ludwig Berger se estructuró a partir de tres fuentes, las cuales son: *la comedia erudita* del Renacimiento (comedia formal), los dramas populares y las tradiciones del Carnaval (Berger, Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana, 1999).

Berger desarrolla que la *Commedia dell'Arte* era un drama con reglas estrictas en el que se incluían personajes y movimientos estereotipados, escenas estructuradas y los personajes principales resultaban una especie de figuras mítico-poéticas atemporales. Así describe Berger al personaje de Arlequín:

Arlequín (Arlechino en la versión original), es el prototipo de bufón, que inició su carrera como un trastabillante pueblerino, y que en Francia fue transformado en el personaje de Pierrot, un filósofo ingenioso. Desde entonces, los bufones y los payasos han encarnado alternadamente estos dos personajes prototípicos (Berger, 1999, pág. 146).

La figura cómica ha evolucionado y continúa haciéndolo. La explicación a ello encuentra relación en lo que desarrolla el filósofo francés Henri Bergson, quien menciona que dentro de la comedia como un acto social prioritario, siempre han existido personajes cómicos. Sostiene lo siguiente:

La comedia ocupa una posición intermedia entre el arte, y la vida [...] al organizar la risa, acepta la vida social como un medio natural; incluso obedece a uno de los impulsos de la vida social (Bergson, 2008, pág. 121).

La risa y el humor son elementos que han empleado los personajes cómicos para liberar, dirigir y reconocer una sociedad con sus propios ecos culturales por ello la importancia en la sociedad de los personajes que se encargan de producir dichas risas. En palabras del erudito ruso y eslavo Sergei Sergeyeovich Averintsev:

La risa es el espejo para el otro en el cual yo puedo ver y reconocer mi propio aislamiento, mi «subterráneo» en cuanto un estado falso de una conciencia que ya no es comunitaria, pero que tampoco ha llegado a convertirse en persona (S. Averintsev, 2000, pág. 92).

Este fenómeno de reconocimiento es el que busca el clown al pararse frente al espectador. Las payasas y payasos aparentemente surgen como una necesidad social por distinguir las desgracias humanas en otra persona.

Sin embargo el origen de la figura del *payaso* (palabra que viene del italiano *pagliaccio*) tal y como lo conocemos ahora, resulta incierto.

El payaso y apasionado por la historia de los clowns, Alex Navarro menciona que el payaso inglés Joseph Grimaldi (1778–1837) podría considerarse el pionero del clown actual. Según Navarro, Grimaldi fue el artista que elevó como protagonista al clown de tipo *augusto* ya que Grimaldi creció

en el teatro. Sobresalió en el diseño y elaboración de trucos además de efectos especiales mismos que serían utilizados muchas veces para la comedia (Navarro, s.f.).

Joseph Grimaldi fue un payaso y mimo inglés del siglo XIX que trabajó en la Royal Opera House destacando por sus *arlequinadas* en el Reino Británico, es decir, por sus actos escénicos presentados para la monarquía inglesa. Este payaso desarrolló su trabajo en salas teatrales, no en carpas de circo.

Dentro de las primeras apariciones de los payasos tal y como los conocemos en la actualidad en el circo se encuentra una pareja clásica, conformada por dos tipos de payasos que sobreviven hasta nuestros días, los cuales son: *el Cara blanca* y *el Augusto*. Esta pareja permitirá jugar con el estatus y sus escenas cómicas refieren constantemente a cómo el *Augusto* se las ingenia para sacar de sus casillas al *Cara blanca*.

El crítico de arte Sebastià Gasch i Carreras describe a esta pareja haciendo énfasis en que el payaso *Cara blanca* está vestido con lentejuelas y es un hablador imparable, mientras que el *Augusto* viste de una manera extravagante y muchas veces no habla o habla poco. Para Gasch, también conocido a lo largo de su trabajo con el pseudónimo de *Mylos*, hay un par de payasos de estos tipos que considera los mejores representantes de este arte. Así los describe:

Antonet ha sido el payaso cara blanca más personal y el mejor del circo contemporáneo, en tanto que Grock ha llevado el arte del agosto a un alto grado de perfección (Gasch, 1947, pág. 181).

Henri Bergson nos aleja de la identificación de los tipos de payasos y nos lleva a reconocer que de manera general, el personaje cómico es un obstinado o distraído. Para Bergson este tipo de personajes hacen las cosas sin pensar ni mirar nada más, como en una línea recta. Admite que este *modus operandi* es lo que propicia el efecto cómico pues los deseos de los personajes se anteponen a cualquier lógica, privación u obstáculo existente.

Bergson, de manera filosófica expresa lo siguiente: «el espíritu que se obstina acabará por doblegar las cosas a su idea, en lugar de ajustar su pensamiento a las cosas» (Bergson, 2008, pág. 130). Los sujetos cómicos,

cualquiera que sea su tipología, se pueden hallar en la afirmación de Bergson. Cuando un payaso o payasa pisa el escenario lleva una lógica, muchas veces ilógica, que les invita a realizar las acciones más inverosímiles, las cuales provocan risa.

Los payasos en el circo marcan un antecedente a la risa como manifestación de divertimento, es allí donde los espectadores vuelven a ser niños, donde los niños encuentran la inmensidad de una carpa para soltar una buena carcajada.

El investigador inglés Jon Davison menciona que la segunda mitad del siglo XVI es importante porque acuñó la palabra *payaso* como un término para un nuevo tipo social y de escenario. Davison considera a Richard Tarlton como uno de los primeros actores cómicos y payasos.

Tarlton fue un actor inglés y el más famoso actor cómico o payaso de la época isabelina. Fue el primer actor cómico o clown que estudió a los locos y tontos para añadir autenticidad a sus personajes. Al final de las representaciones solía bromear con el público. Trabajó con los Queen Elizabeth's Men, en el Teatro Curtain, una troupe de actores formada en 1583 a mando expreso de la Reina Isabel. En dicha compañía Tarlton comenzó su carrera de manera oficial.

La fama de Richard Tarlton rebasó los límites sociales que consideraban a los actores poco menos que vagabundos. Se narra que el famoso escritor y una de las figuras más importantes de la época isabelina, Sir Phillip Sidney fue padrino de uno de los hijos de Tarlton. Esta es una prueba de la estrecha relación que se generaba entre la corte y ciertos artistas escénicos. Se menciona también que Tarlton fue el payaso favorito de la reina Isabel I. Al retirarse Tarlton recomendó a Robert Armin como su sucesor.

A Tarlton se le atribuyen muchos dichos ingeniosos, bromas y chistes en gran parte recogidos en el libro *Tarlton's Jestes*. Incluso se ha llegado a sugerir que la evocación de Yorick en *Hamlet* fue compuesto en memoria de Tarlton. Cuando Hamlet levanta el cráneo exhumado de Yorick, éste es de un bufón de la corte que Hamlet conocía y apreciaba cuando era niño. En la escena, Hamlet mira directamente la cara de la muerte y nos da una observación sobre la melancolía y su idea de la moralidad. El cráneo en ese momento, se convierte

en un recordatorio físico de lo definitivo de la muerte. Resulta curioso que este mensaje lo evoque el cráneo de un bufón.

El investigador francés Victor Bourgy desarrolla en su obra sobre el primer clown que durante 1585 y 1595, los actores comenzaron a reproducir juegos escénicos de gran valor para el lenguaje del payaso. Así lo escribe:

Se valoró la figura del payaso, ya sea aquel que utiliza el lenguaje (exclamaciones o interjecciones obscenas, fallas de habla, etc.) o el que usa las payasadas gestuales (muecas, alardes, imitaciones y otros lazzi) (Bourgy, 1999, pág. 17).

En este periodo Tarlton desarrolló su arte, por lo que resulta apropiado integrarlo en la descripción que hace Bourgy, quien concluye con lo siguiente:

Aparte de algunas variantes individuales por las cuales algunos actores buscaron destacarse, hay en las piezas de esta década tanta homogeneidad en el carácter del payaso y semejanzas en los roles en los que lo vemos trabajar, que puede inferir la existencia de un repertorio coherente y autónomo, que escapa en gran medida a los dramaturgos (Ídem).

María Socorro Merlín Cruz delinea a Tarlton de una manera más específica:

Tenía una figura peculiar, era chato y bizco. Usaba un vestido tosco, gorra con botones, botas bajas de los aldeanos de la época y una bolsa de cuero pendiente del cinturón. Además de hacer comicidad, tocaba una flauta y un tamboril (Merlín, 2012, pág. 21).

Merlín Cruz expone que Tarlton, al igual que otros artistas de la época realizaba pequeñas rutinas de entretenimiento. Revela que dentro de sus representaciones utilizaba la música y la danza, también apunta lo siguiente:

Hay que recordar que la comicidad de estos histriones hacía burla, como toda la sociedad de ese tiempo, de los campesinos considerados bobos, tontos y no dignos de completa razón, en tanto que las clases en el poder suponían esgrimir la verdad, la belleza y todos los sentimientos considerados «altos» e «ilustrados» (Ídem).

Merlín Cruz nombra a Grimaldi y Dubois como otros antecesores de la figura del payaso actual y pioneros en la imagen del clown contemporáneo.

Joseph Grimaldi nació en 1778 y según menciona el crítico teatral y biógrafo inglés Richard Findlater fue un artista que vivió en el teatro, donde no solamente aprendió a ver, sino a escuchar a la audiencia. Actuó en el mítico teatro de *Sadler's Wells*, ubicado en el municipio londinense de Islington. A Grimaldi se le reconocen enormes méritos para la figura del clown en la actualidad, Findlater, en este sentido, registra lo siguiente:

Estudió el arte del ritmo -el secreto de toda comedia- al ver cómo una risa era perdida por la amplitud de una cabellera o duplicada por una pausa de un segundo. Aprendió, por la experiencia, lo que la audiencia en Wells consideraba graciosa y lo que la hacía estallar en protestas desenfundadas y sagaces, debido a su susceptibilidad moral (Findlater, 1978, pág. 53).

John Baptist Dubois, nacido en 1762, es otro artista inspeccionado por Findlater como un acróbata francés y bailarín, quien desde 1780 entrega su vida a la pista de circo. Así lo narra Findlater:

En 1787, estuvo trabajando por un periodo corto en el East End Circus- Jones's Equestrian Amphitheatre in Whitechapel, como clown de equitación. (El nombre grandilocuente de este tipo de payasos ha desaparecido, pero la función de éste, sobrevive en el mundo del circo de hoy). Cuando el negocio cerró antes de la metamorfosis en el Metodismo; Dubois abandonó el circo para irse al teatro, así es cómo llegó al teatro de *Sadler's Wells* (Findlater, 1978, pág. 54).

El historiador inglés y pedagogo del género clown Jon Davison, consiente que la aparición del clown en Inglaterra es de gran importancia para la concepción del clown de la actualidad. Indica lo siguiente: «Un nuevo tipo de payaso o tonto, el cual, creció en prominencia, sobre todo, en las últimas obras de Shakespeare» (C.1563-1615) (Davison, 2013, pág. 18). Davison aprueba, en este sentido, que el dramaturgo inglés intervino de manera importante en la promulgación de la figura del payaso en el Reino Unido.

A mediados del siglo XX y según explica Davison, surge una tendencia en los payasos, particularmente en los españoles, por utilizar el habla como recurso principal para su trabajo. Davison distingue que posterior a este fenómeno surgió un periodo de mutismo, el cual atribuye al crecimiento de circos estadounidenses alrededor del mundo. Para Davison, la popularidad de

los payasos que hablan invade también a París para culminar a fines de la década de 1880.

La figura del payaso ha mutado a lo largo de la historia, muchas veces, retrocediendo en técnicas e incluso repertorios cómicos. Los sujetos cómicos evolucionan o involucionan de la mano de la sociedad.

Para concluir, los y las payasas nos representan en nuestras más sinceras acepciones, sin embargo, es de asumir la reflexión a la que llega el crítico y periodista Sebastià Gasch, la cual se reproduce a continuación:

Se puede afirmar, sin temor a equivocarse que, de todos los espectadores, los niños son los que conocen mejor a los payasos. Descubren en ellos algo que nada tiene que ver con ese falso romanticismo con que una absurda literatura ha rodeado sus figuras. Los clowns existen para hacernos reír (Gasch, 1947, pág. 175).

Los payasos y las payasas surgen como una reproducción viva del humor en una sociedad determinada, el humor, entendido como una característica valiosa e identificable o como Jonathan Pollock acepta: «El humor, es ante todo una sensación» (Pollock, 2003, pág. 111). En esta capacidad de sentir y de sensibilizarnos es que reconocemos las posibilidades con las que juega la comedia.

El humor, según reconoce Pollock, además de ser un juicio estético, propicia una relación entre las personas participantes en el hecho cómico. Escribe lo siguiente:

Un juicio estético plantea la necesidad de una adhesión universal, necesidad ciertamente subjetiva pero que se presenta como objetiva cuando se supone la existencia de un sentido común (Ídem).

Pollock confirma que el sentido común, alimentado por las creencias sociales, es lo que permite universalizar el humor, entre otras cosas. Concluye con lo siguiente:

Asimismo, esta «condicionalidad subjetiva» que determina la aprehensión del humor puede aspirar a la universalidad, al menos en un contexto occidental, que es el contexto al que nos limitamos aquí (Ídem).

Los payasos y las payasas como figuras representativas del humor en la actualidad, juegan a hacer tonterías, sin juicios y en el mejor de los casos, sin prejuicios. Las payasas y los payasos juegan en la delgada línea de la locura y la cordura, incluso hay quienes piensan que su locura es un exceso de cordura. El caso del cantautor español Albert Pla puede servir para identificar esta esperpéntica presencia a la que hacemos referencia.

Albert Pla dota a sus canciones (que son en castellano y catalán) de una particular personalidad extremada, a veces de cierto contenido polémico y en otras ocasiones las dota de un toque infantil, en las que rechaza todo tipo de poder. Pla es uno de los personajes cómicos en la actualidad de mayor visibilidad en la sociedad española. Su presencia en los escenarios como en la vida, siempre genera particulares y memorables encuentros.

Resulta pertinente mencionar la reflexión a la que llega la payasa y pedagoga Caroline Dream sobre la presencia de los payasos y las payasas, en la cual declara lo siguiente: «Los payasos hacen y dicen cosas estúpidas, pero con mucha sabiduría» (Dream, 2012, pág. 98).

Las payasas y los payasos significan una síntesis de todo aquello que confronta y transgrede, se oponen al poder por medio de su arte. La risa que provocan los payasos pertenece a las clases populares, sin embargo, es posible determinarla en otros grupos sociales, sin distinción.

Los y las clowns son capaces de utilizar el lenguaje o enfatizar en el gesto para llevar a la audiencia por un viaje que recorre lo cómico y lo sublime de manera inesperada. Esta figura surge como una provocación, sostiene el desafío de sensibilizar a la sociedad con su arte.

El profesor Manuel Garin habla de lo que él nombra: *temple cómico*. Garin lo identifica como la disposición de los personajes para producir la comicidad. Explica que no es la acción en sí misma, sino la disposición a hacerla, es decir, «el cómo se hace» de las cosas. Considera lo siguiente:

El temple es una manera determinada, un registro y un tono anímico, una manifestación apriorística del carácter del personaje, que antecede la acción y la orienta cualitativamente (Garin, 2014, pág. 253).

El temple al que se refiere Garin, se ha localizado desde la antigüedad y permanece hasta nuestros días. Es de distinguir que en el teatro de la antigua Grecia se presentaban personajes cómicos, cuyas características trascienden hasta nuestros días.

A continuación se reseñan estas tipologías, a partir del estudio hecho por el teórico y crítico literario canadiense Northrop Frye:

- Bômolochus (griego antiguo: βωμολόχος) fue uno de los tres personajes de la comedia, el cual tiene mayor semejanza con el bufón. El bômolochus tiene como características: ingenio, crudeza de lenguaje y su frecuente discurso no ilusorio de la audiencia. No es de extrañar, por lo tanto, que en el griego moderno, la palabra se refiere a una persona de boca sucia.
- El agroikos. Un personaje opuesto al bômolochus. El agroikos hace que el humor rebote en él, por solemnidad o por incapacidad de expresarse, es un cascarrabias recalcitrante. Este personaje, a diferencia del bômolochus, que expande e incrementa el festejo, lo intenta reprimir.
- Alazon. La palabra significa impostor. Este personaje suele ser hipócrita o simplemente ignorante. Tiende a verse a sí mismo como más importante de lo que realmente es. En la comedia, se pueden encontrar estas características en personajes comunes como el padre enojado o el soldado honesto. En romance, el alazon es cualquier personaje que se interponga en el camino del héroe. Eso significa que los villanos son todos ejemplos de alazon.
- Eiron es un personaje que entra en contraste con alazon, pues se autocritica. Es un personaje inferior, probablemente como alazon, pero sabe que es inferior y hace bromas de ello. Es un personaje a menudo sarcástico, un astuto y tramposo. En las historias de aventuras, ayuda a la búsqueda en lugar de obstaculizarla (Frye, 1999-2019 Recuperado de <https://www.gradesaver.com/anatomy-of-criticism/study-guide/character-list>).

Las características de estos personajes trascienden en gran parte de la literatura occidental, por lo que es del todo razonable encontrarlas en las figuras del clown contemporáneo.

Esta tipología expone los opuestos que presentan por ejemplo, conviene que *Eiron* y *Agroikos* no son personajes anti-festividades, sino que son pro-realidad. Para Frye estos personajes ven el mundo como es y llaman la atención sobre el peligro y el temor que realmente contiene el mundo real. Este carácter pesimista puede tomar la forma de enanos de mal humor y mercenarios abstinentes. Frye descubre que el personaje de *bômolochus* es un

poco bufón, lo asemeja con Falstaff de Shakespeare en sus características de ser festivo, vanidoso y pendenciero.

Frye concluye que los cuatro personajes descritos no son exclusivos de la comedia, ya que es posible encontrarlos en la tragedia, el romance y la sátira.

Las payasas y payasos han sobrepasado toda dimensión estética, cultural e incluso política, por lo tanto se consideran personajes prioritarios en todas las dimensiones.

Queremos cerrar con las palabras del investigador Jon Davison, quien desarrolla lo siguiente:

Los payasos han sido vistos como revolucionarios, reaccionarios, vanguardistas, universales, marginales, irrelevantes, fundamentales, peligrosos, inofensivos, inmorales, ejemplares, hábiles, caóticos, ricos, pobres, inocentes, crueles, alegres, melancólicos o tan numerosos. Funciones sociales, artísticas, culturales o políticas que se puedan imaginar. Hoy, por hoy, para algunos, el payaso es una figura que ha sobrevivido del pasado, pre-tecnológica, pre-moderna y pre-literatura, incluso (Davison, 2013, pág. 2).

La risa y el humor son dos elementos de gran utilidad para el entendimiento de la humanidad, de allí que se encuentre necesario el análisis de las personas que los provoquen. El cambio de condición social de los sujetos cómicos desde sus orígenes ha hecho que adquieran ciertas habilidades e incluso vanidades. Los antepasados de las y los clowns de la actualidad sentaron un camino de conciencia hacia la radicalización de la risa y el humor.

Las palabras de Ramón Gómez de la Serna con respecto al humorismo encuentran cabida en esta conclusión. Gómez de la Serna escribe lo siguiente:

El humorista es un propugnador de nuevas libertades, el primer heraldo de nuevas revanchas, de nuevos géneros desenlazados, en mayor libertad de acción (Serna, 2014, pág. 56).

No hay ninguna razón para decir que el payaso y la payasa representan únicamente un medio de sátira o denuncia. Los payasos y las payasas al identificarse como tales pertenecen al fenómeno humorístico, en sus diversas dimensiones.

Los y las clowns son seres profundamente humanos, la gran mayoría vanidosos y vanidosas, también inmensamente entrañables por la libertad psicofísica que transmiten a la audiencia que les observa.

Capítulo IV

DESDE LOS SALTIMBANQUIS HASTA LOS Y LAS CLOWNS. RECORRIDO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO DE ESTOS PERSONAJES CÓMICOS

4.1. Saltos y piruetas de bufones, payasos y clowns

En el presente capítulo se indagará en las circunstancias históricas que antecedieron la figura del payaso actual. Este capítulo aporta una síntesis de la historia del payaso o clown como figura emblemática para la comedia, pero también como personaje provocador y generador de emociones, sentimientos y pensamientos humanos a lo largo de la historia.

Como se ha visto hasta este punto de la investigación, es muy probable que la comicidad y el humor, en la percepción actual, pertenezcan a elementos intrínsecos a la humanidad e incluso, en cuanto a la risa se refiere a reacciones naturales por parte de primates y primeros homínidos.

Según afirma la investigadora teatral, María del Socorro Merlín:

La comedia, es parte fundamental en el arte escénico como expresión de la vida, y los acontecimientos diarios. Es la comedia el género que distorsiona la realidad para exaltar el ridículo, en expresiones verbales o físicas (Merlín, 2012, pág. 16).

Las actrices y actores cómicos como sostiene Merlín, han necesitado echar mano de técnicas concretas para compartir el arte de la comicidad. Según sus palabras:

Ha sido por lo tanto una inquietud natural por parte de los personajes cómicos obtener las herramientas necesarias en búsqueda de una mejor interpretación de la misma (Ídem).

A lo largo de la historia se ha nombrado de distintas maneras a los sujetos cómicos. El Doctor en Drama por la Universidad de Nueva York, John Townsen,

señala que la terminología generalmente refleja un intento de clasificarlos según su posición social y no por lo que realmente hicieron en el escenario. Los cambios frecuentes en la nomenclatura indican el estado incierto del payaso, es decir, a través de la palabra con la cual eran identificados era posible reconocer a alguien que podría estar pasando el sombrero en la plaza pública o bien, a alguien cenando con el Rey, que bien podrían ser la misma persona (Towsen, 1976).

Dichos cambios, según explica Towsen, demuestran una inclinación de los artistas menos respetados socialmente a aferrarse a los títulos otorgados, es decir, a encontrar una manera de definirse en un momento concreto dentro de la historia de la humanidad.

Hasta el siglo XIII el término más común para esta clase de animadores era *juglar* e incluso muchos *bufones* de la corte eran extraídos de las filas de los *juglares*. Towsen explica que a menudo los *juglares* eran especialistas en música y poesía, las cuales eran artes consideradas más refinadas que los malabares, la magia o la bufonería. Towsen relata lo siguiente:

Como poeta, compositor o músico, el juglar se conoció más específicamente como scop (poeta), más tarde se le llamó minnesinger (poeta trovadoresco itinerante) en Alemania, como gleeman en Inglaterra, como troubadour en el sur de Francia, y como trouvère en el norte de Francia (Towsen J. H., 1976, pág. 45).

En el presente capítulo podremos reconocer la comedia como acto ritual para diversas culturas, llegaremos en este recorrido a la figura del payaso o clown contemporáneo con la visión que Socorro Merlín aporta, donde plantea que las sociedades siempre han otorgado un importante papel a los personajes cómicos, como guías espirituales, sujetos vinculados a catarsis individuales o colectivas, etc.

El fenómeno al cual hace referencia Merlín, ocurre por la participación de estos personajes en la ritualidad colectiva, muchas veces debido a la necesidad de distender una situación mediante el divertimento. En México por ejemplo, las festividades en las que ocurre un sincretismo religioso han contado con la figura cómica de un personaje que lleva la risa y la fiesta. Merlín apunta lo siguiente:

En la cultura Tzotzil se percibe cuando los participantes (personas disfrazadas de monos o negros) caminan sobre el fuego, en la cultura huichola con el desfile de los diablos, y en la mixteca con la danza del tigre, en la danza llamada de los negritos (Merlín, 2012, pág. 2).

En estas danzas la cosmovisión de los pueblos y los contrastes entre lo divino y lo humano, es decir, entre el cielo y la tierra, se despliegan en el baile y el canto.

En distintos pueblos del mundo se identifica la fiesta en las expresiones colectivas antiguas, en las cuales existían elementos lúdicos-simbólicos, algunas veces sin reglas, ni límites, lo cual reforzaba los lazos empáticos y las relaciones interpersonales. El antropólogo Constantin Von Barloewen menciona lo siguiente: «El pícaro como figura mítica se convierte en un personaje colectivo en el que se refleja la parte oculta, por así decirlo, secreta de la conciencia humana» (Von Barloewen, 2016, pág. 28).

Los Saltimbanquis, bufones, payasos, clowns, chamanes, sujetos cómicos, chiflados del pueblo son personajes que históricamente oscilan entre el humano y la deidad. Su papel en la sociedad es, como menciona Erasmo de Rotterdam, el de transgredir, denunciar y exaltar todo lo que conlleva tonterías, que rigen el mundo desde tiempos remotos (De Rotterdam, 2016).

En este encuentro con los sujetos cómicos ocurre una conjunción psicofísica entre el actor y el espectador. El riente observa que la payasada ha generado en su cuerpo reacciones provocadas por las imágenes que transcurren ante sus ojos, ambos sujetos simpatizan y se genera un vínculo inmediato.

El elemento común de este fenómeno es la risa, pero a efectos de la presente investigación, es la efectividad de este proceso lo que nos interesa, en el sentido de la reacción que provoca el sujeto cómico en el espectador, esto es: cómo se provoca la risa.

En la última parte del presente capítulo podremos indagar en las principales técnicas escénicas que sostienen este arte, para lo cual coincidimos con Merlín, quien expone lo siguiente:

El encuentro del cuerpo y el espíritu es uno de los motivadores de lo cómico [...] si lo cómico reside en la confrontación de dos

lógicas distintas, esto se efectúa, necesariamente, por la actualización de las contradicciones. Desde luego que se trata de dos lógicas: la del mundo llamado «normal» de la vida cotidiana, y el del mundo al revés de lo cómico (Merlín, 2012, pág. 1).

Finalmente, resulta necesario recordar la postura que plantea el sociólogo y filósofo Antonio Escohotado, quien concuerda con el leitmotiv de su obra: la libertad. Escohotado sustenta lo siguiente:

Pero nada hay más cómico que alguien convencido de salirse con la suya cuando está siendo embaucado. Reírse de él nos ayuda a saber perder, una virtud imprescindible para no perder irremediabilmente (Escohotado, 1991, págs. 20-21).

La comedia, según defiende Escohotado, es un género tan intemporal como la tragedia, dedicado el primero al lado ridículo de los asuntos humanos y el segundo al lado noble o terrible. En un país tan terriblemente cómico como España, resulta pertinente recordarlo, aunque ese sería otro tema de investigación.

4.2. La importancia del sujeto cómico en la sociedad

El arrebató psíquico producido en las ceremonias realizadas por culturas antiguas, provocado mayormente por la ingesta común de sustancias alucinógenas, llevaba a estados de excesos, en los cuales cohabitaban la comicidad y la risa como factores comunes. La risa, en su estado más primitivo, conlleva importantes dosis de *euforia*⁹.

La especialista en historia del teatro mexicano Socorro Merlín explica lo siguiente:

Los pueblos prehispánicos, como muchas comunidades indígenas actuales, conservaban un equilibrio entre lo terrible y lo amable, lo grandioso y lo pequeño, el cielo y la tierra, el espíritu y la

⁹ La palabra *euforia* la tomamos del latín renacentista *euphoria*, en que es préstamo del griego εὐφορία, palabra que en griego era algo así como cualidad de soportar bien, y significaba sobre todo fuerza y brío para soportar, y a veces también buena capacidad de producir fecundidad y abundancia. (Fuente: <http://etimologias.dechile.net/?euforia>)

carne en ceremonias rituales y en lo cómico. Con la evangelización los bailes y pantomimas fueron prohibidos por la Iglesia. Su uso se restringió a las fechas marcadas por el calendario eclesiástico. De tal modo que, los taqui (acrobacias y bailes realizados en los netoliztli) o mitotes de los mexicas, fueron considerados como demoniacos (Merlín, 2012, pág. 23).

El investigador de la Universidad de Nueva York, John Townsen admite que aunque es más frecuente en la Europa medieval y renacentista, el *tonto* de la Corte ha sido una institución muy popular a lo largo de la historia. Según asegura, cuando Hernán Cortés y sus tropas invadieron América en 1520 descubrieron tontos, enanos y bufones jorobados en la corte de Moctezuma II, algunos de los cuales fueron llevados como regalo para el Papa Clemente VII. Unos siglos más tarde, el Zar Pedro El Grande de Rusia, tenía más de cien tontos. Los tontos de la corte también eran conocidos tanto en el Cercano como en el Lejano Oriente, mucho antes de que se volvieran comunes en Europa; los antiguos emperadores chinos de igual manera tenían tontos en la corte, asimismo muchos potentados africanos. Diversas leyendas se han tejido a partir de las aventuras del tonto, Bulhul el Loco, en la corte islámica de Haroun-ar-Rashid del siglo IX. Nasr-ed-Din, el tonto de Tamburlaine el Grande, el poderoso gobernante mongol del siglo XIV, se creía que era un médium para invocar las voces de los espíritus; después de su muerte su vida tomó las proporciones de un mito y las historias sobre él todavía se cuentan hoy en el mundo islámico (Townsen J., 1976).

Los poetas griegos identificaron en el inconsciente de la sociedad personajes que participaban de sus más bajos deseos e infortunios. A partir de esto es que desarrollaron el *verso yámbico*, que es antecedente de la sátira latina.

El mito de Deméter tiene implícita la relación entre el mundo ctónico dionisiaco¹⁰ y la superficie, entre ésta y los dioses, una relación que definirá el trabajo de los actores de las sátiras griegas ante la *tímele* (o altar a Dionisio). Más adelante también se relaciona con los mimos en las comedias y plazas. Socorro Merlín, desarrolla lo siguiente:

¹⁰ Las divinidades *ctónicas* y los cultos *ctónicos* son de gran antigüedad en el Mediterráneo y remontan probablemente al Neolítico. Tienen que ver con la regeneración de la vida y la agricultura y se vinculan también en buena medida a la ultratumba y al *mundo* subterráneo del más allá. Fuente: <http://etimologias.dechile.net/?cto.nico>

En el siglo III d.C. la cultura romana reconoció oficialmente el género cómico y satírico de los griegos con el nombre de farsas y atelanas, en las que la desmesura, desproporción o exageración rivalizaban en la imitación de personajes conocidos (Merlín, 2012, pág. 18).

La música también formaba parte de esta ritualidad cómico/grotesca. Las representaciones fársicas tenían acompañamiento de música de varios instrumentos, en las que lo *obscene*, lo ridículo, lo chistoso y lo exagerado tomaban forma de diálogo improvisado en lenguaje popular. Se mezclaba el latín con ciertos dialectos presentes en los sempiternos tipos de las Farsas Atelanas, es decir: el jorobado, el viejo, el tonto y el avaro, identificados con los nombres de *Dosennus*, *Bucco*, *Maccus* y *Pappus*, entre otros. Según Towsen, todos ellos fueron precedentes de los mimos, juglares, saltimbanquis y clowns, antecedentes de la *Commedia dell'Arte* (Towsen, 1976).

En el siglo III a. C., en la Magna Grecia y concretamente en Tarento floreció una farsa que se derivaba de los argumentos de las tragedias clásicas, su creador mítico fue Ritón, quien dio nombre a lo que se conoce como *hilarotragedia*, en cierta medida, derivada de los mimos helénicos. La *farsa flíaca*, *farsa fliácica*, *farsa fliax*, *farsa phlyax* (del griego φλύαξ), o *hilarotragedia*, fue una comedia dramática burlesca que se desarrolló en las colonias dóricas de la Magna Grecia en el periodo helenístico, entre los siglos IV y III a. C. Su nombre puede derivar del griego antiguo φλύακες, phlyakes o «chismosos», del verbo φλυαρέω, «charlar» en dialecto dórico, que indicaba los actores o mimos que protagonizaban estas representaciones o del verbo *phlein*, «hincharse» por las prendas que vestían abultadas mediante relleno (Antiguo, s.f.).

Los payasos y bufones han sido recordados por ser los personajes que entretenían a la corte con juegos malabares, magia y bufonerías. Estos payasos fueron llamados *mimos* hasta el siglo IX cuando la palabra *juglar* se puso en boga. Según explica Towsen:

El juglar era en la mayoría de los casos un animador integral que combinaba el talento cómico del payaso con el arte de magia del mago y la destreza física del acróbata, malabarista y el funámbulo (Towsen J. H., 1976, pág. 47).

Towsen expone que muchos *troubadours* y *trouvères* eran compositores, algunas veces ellos contrataban a otros *juglares* como asistentes para proporcionar alivio cómico o para proporcionar un acompañamiento musical, incluso para cantar las baladas que habían compuesto.

La figura del tonto, payaso o bufón tuvo gran relevancia en la sociedad antigua y la continúa teniendo en la actualidad. Estos personajes se integran fácilmente en la sociedad debido a la empatía que propician. El payaso y director de escena, Daniele Finzi, a partir de su experiencia sustenta lo siguiente:

Un clown sobre el escenario se transforma en un espejo. El trabajo es lograr convertirse en una materia capaz de reflejar precisamente las emociones, las vidas, los pensamientos mágicos de los espectadores (Finzi Pasca, 2009, pág. 114).

Los sujetos cómicos en su paso por la sociedad se han reconocido como extranjeros dentro de su propio entorno. Algunos han sido conscientes de sus peculiaridades y las han exagerado para obtener el gusto de la audiencia, no obstante, existe un fenómeno que Henri Bergson desarrolla en su ensayo sobre la risa. Bergson confirma que el sujeto cómico ha sido aceptado como tal y sigue siéndolo en la actualidad, debido a la exacta medida en que lo ignora él mismo. Para Bergson, lo cómico es inconsciente. Así lo explica:

Como si usara el anillo de Giges, al revés. Se hace invisible a sí mismo, haciéndose visible a todo el mundo. Un personaje de tragedia no cambiaría nada en su conducta porque sepa cómo la juzgamos; podrá preservar en ella, incluso con la plena conciencia de lo que es [...] Pero un defecto ridículo, desde el momento en que se siente ridículo, intenta modificarse, al menos exteriormente (Bergson, 2008, pág. 21).

Bergson expresa su teoría afirmando que en la consciencia por estar haciendo el ridículo las personas necesariamente modificarían su actuar, por vanidad o por vergüenza. Así lo presenta:

La risa castiga las costumbres. Hace que en seguida procuremos parecer lo que deberíamos ser, lo que sin duda un día acabaremos por ser de verdad (Idem).

Sin embargo, Bergson también aprueba la idea que todos tenemos algo de mimo, clown, payaso o saltimbanqui, de alguna u otra manera. Por eso es que nos relacionamos de maneras semejantes, por ello es que la risa envuelve a todo mundo. Así lo revela: «Los desequilibrados de la misma especie son inducidos, por una secreta atracción, a buscarse unos a otros» (Bergson, 2008, pág. 117).

Existe un refrán popular que versa de la siguiente manera: «de músicos, poetas y locos, todos tenemos un poco». En este apotegma se suscribe la teoría de Bergson y en parte, la del director soviético Vsevolod Meyerhold, quien reconoce al sujeto cómico como un poeta.

El célebre director soviético toma como ejemplo paradigmático a Charles Chaplin, quien, según sostiene él mismo, nos muestra indudablemente la poesía cotidiana:

La característica más importante de Chaplin es la de que crea, en primer lugar como poeta. Segundo, crea con un sentido social, una actitud que permanece constante a través de toda su obra. Chaplin siempre toma el partido de los oprimidos. El poeta se revela en él, pues, en cada momento de carcajada, de horror y de piedad en sus películas, reconocemos la apoteosis del arte realista (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 344).

El sujeto cómico es parte fundamental de la sociedad. Su trabajo atesora el cotidiano y sincero sentir de todo un pueblo, de ahí su importancia y en ello radica su peculiar belleza. El sujeto cómico aporta un efecto armónico al mundo, así como menciona Umberto Eco en su Tratado sobre la belleza:

Para los primeros pitagóricos la armonía no consiste solamente en la oposición par/impar, sino también en la oposición entre límite e ilimitado, unidad y multiplicidad, derecha e izquierda, masculino y femenino, cuadrado y rectángulo, recta y curva, etc. [...] en la oposición de contrarios sólo uno representa la perfección (Eco, 2002, pág. 72).

4.2.1. La fuerza expansiva de lo cómico. Lo cómico como arma

El personaje cómico a lo largo de la historia ha sido un constante provocador. Provocador de emociones, pero también de reacciones humanas. Una característica del personaje cómico es su oposición a la tiranía.

La investigadora Socorro Merlín, declara lo siguiente:

Como heredero de una larga tradición de funámbulos y chocarreros, el payaso transgrede la norma y es diferente. Aquí no hablamos del payaso que hace comicidad blanca en fiestas de niños, sino del espíritu del payaso, el que deberían tener todos los payasos y que los invade a decir verdades (Merlín, 2012, pág. 28).

Constantin Von Barloewen sostiene que los clowns lideran una especie de rebelión encubierta. Para este autor, dichos personajes simbolizan la anarquía, ya que son adversarios a lo estipulado socialmente. Según explica:

Los clowns gustan de desconcentrar mediante paradojas pre lógicas y dejarnos confusos. La risa que brota justificadamente caracteriza la lucha contra la intensa flema del hombre bien alimentado (Von Barloewen, 2016, pág. 130).

Barloewen considera los decretos de orden público de la legislación sajona del siglo XIII donde se estipulaba que los sepultureros, verdugos, juglares, rameras y mendigos entraban todos en una misma categoría. Von Barloewen explica que a las personas ambulantes les estaba prohibido el desempeño de profesiones respetables. Las leyes básicas bávaras de 1555 y de 1616 establecían explícitamente que el niño que procedía de una familia de prestidigitadores podía ser desheredado. En el siglo XVIII, aún multaban a aquellos que daban de comer y beber o incluso hospedaban a personas ambulantes.

Desde la Edad Media, la situación legal de los clowns y demás integrantes del circo en los países de habla alemana estuvo directamente relacionada con el concepto del honor (Von Barloewen, 2016, pág. 128).

Von Barloewen explica que a todas las personas excluidas socialmente las declararon: *de jure* (fuera de la ley), igual que a los verdugos y criados de los verdugos con los que se equiparaban jurídicamente, incluso podían ser matados a golpes sin tener que temer represalias.

Con el tiempo los grupos de cómicos se disgregaron y practicaron la trashumancia porque no los dejaban asentarse en ningún lugar, los consideraban peligrosos porque podían decir cosas que a los demás les estaban prohibidas. Como detalle curioso narra el historiador francés Gaston Escudier que dichos personajes se hacían acompañar de un oso, mono o perro al cual amaestaban para bailar en la plaza principal de los pueblos. En el centro de estas plazas medievales había un banco o banca de madera, donde se hacían intercambios monetarios (de allí surgió la palabra *banco* para denominar las transacciones de dinero). Como los bufones y los cómicos no tenían con qué pagar, realizaban diversos números con sus animales. A este pago se le llamó moneda de mono, en francés: *monnai de singe* (Escudier, 1875).

Estos saltimbanquis jugaban con su físico, para lo cual magnificaban algún defecto o se lo adherían al vestuario. Eran personajes que narraban la cotidianeidad del pueblo a través de llevar los chismes en sus versos, prosas o canciones. Una expresión carnavalesca, sin lugar a dudas.

Socorro Merlín explica que en lugares como México, estos artistas vendían toda clase de objetos, voceaban y llamaban la atención, para que cuando la gente estuviera reunida pudieran actuar ante ella. Merlín relaciona estas actividades con el circo contemporáneo. Distingue incluso que este tipo de espectáculos plantaba unas plataformas elevadas para hacerse ver por la gente que gustaba de sus bromas y los seguía a los lugares por donde recorrían la legua con otros compañeros como hacían las carpas trashumantes en México desde el siglo XIX (Merlín, Vida y milagros de las carpas: la carpa en México, 1930-1950, 1995).

A pesar de este status de persona al margen de la sociedad, el sujeto cómico que tratamos de demostrar a lo largo de la presente investigación, es aquella figura con la que todas las personas se identifican, sin distinción. Ya sea a través de la risa o de una empatía casi poética.

El novelista y poeta inglés de la época victoriana, George Meredith, nos acerca a este fenómeno presentándolo de la siguiente forma:

La risa de la sátira es un golpe en la espalda o en el rostro. La risa de la comedia es impersonal y de una cortesía sin rival, más

cerca de la sonrisa; a menudo no es más que una sonrisa. Se ríe mentalmente, pues la dirige la mente, y podríamos llamarla el humor mental. Considero que una prueba excelente de civilización de un país, como he dicho, es el florecimiento de la idea cómica y de la comedia (Meredith, 2017, pág. 69).

La comedia es un instrumento para reconocer nuestros vicios como sociedad y en el caso del clown este instrumento nos ayuda a confirmar nuestros vicios individuales. Aquellos de los que algunas veces sólo seremos conscientes cuando los veamos materializarse en otra persona. El pedagogo del género clown John Towsen describe que en las obras de Shakespeare ocurre esta situación. Towsen identifica en la dramaturgia shakesperiana lo siguiente: «El clown era un importante vínculo entre el actor y el público. La risa del payaso, era la risa del público también [...] a menudo la presencia del payaso en el escenario tenía poco que ver con la trama» (Towsen J., 1976, pág. 58-59). Con esto Towsen pone de manifiesto el acto empático que concierne a la presente investigación y provoca que nos realicemos lo siguientes cuestionamientos: ¿es la risa una actividad envolvente que demuestra la capacidad empática del personaje cómico con las circunstancias del público?; ¿es posible definir al personaje cómico como «arma»? Tal y como sostiene el cómico norteamericano Jango Edwards: «La risa, es un arma de construcción masiva» (Edwards, 2008). Por lo tanto, podemos deducir que el personaje cómico propicia una risa que nos permite defender nuestra propia existencia y nuestro propio derecho a equivocarnos.

Von Barloewen defiende el instinto contestatario de la figura cómica desarrollando lo siguiente:

Los clowns son figuras deficientes. Han sido expulsados del mundo de valores que pueden poseerse. Le dan deliberadamente la espalda al abrigo protector del mundo burgués y demuestran la soledad en la vorágine pública (Von Barloewen, 2016, pág. 129).

En el drama asiático contemporáneo, la libertad del payaso para improvisar dentro de la estructura de la obra lo ha convertido en un importante instrumento de sátira política. John Towsen dice al respecto que, en muchos casos, los textos dramáticos deben ser aprobados por el censor gubernamental antes de la producción y precisa lo siguiente: «...por lo tanto los comentarios

espontáneos del payaso pueden representar la única oportunidad para la libre expresión» (Towsen J., 1976, pág. 37).

Volviendo a Occidente, a lo largo del siglo XVIII los teatros populares que trabajaban para públicos no aristocráticos estaban sujetos a frecuentes hostigamientos de carácter político. Muchos se vieron obligados a cerrar, mientras que a otros se les negó el permiso a realizar representaciones con el argumento de que ciertos teatros carecían de licencia frente al monopolio del drama (*La Comedia francesa*, por ejemplo). Los actores de las ferias recurrieron a toda clase de astucias para sortear estas restricciones. Así lo cita Towsen:

Como los monólogos no se consideraban oficialmente obras de teatro, un actor podía hablar por el resto, o cada actor podía abandonar el escenario después del discurso, lo que permitía la entrada de otro monologuista (Towsen J., 1976, pág. 79).

Towsen alude un típico informe de la policía durante esa época, el cual decía lo siguiente:

Sr. Comisario, hemos notado que estos espectáculos contienen dos tipos de monólogos: uno en el que dos personas se dirigen y responden entre sí por medio de los otros actores detrás de la escena (Ídem).

El público en este periodo entendió la evidente represión política involucrada, los actores ganaron en simpatía y popularidad como resultado.

En la década de 1840, una década muy importante en lo relativo a los movimientos sociales y a las frecuentes revueltas populares, especialmente en Europa y en los Estados Unidos donde se inicia la Revolución Industrial y las luchas por la igualdad social, se dieron grandes novedades en la presencia del payaso en la esfera pública.

En ese periodo, la actuación del *dark clown*, es decir una persona negra, había tomado la forma del show juglar, una variedad de entretenimiento que rivalizó en popularidad con el circo durante el siguiente cuarto de siglo. A pesar de que había algunas compañías de trovadores negros, la mayoría de las compañías consistían en artistas blancos que se ganaban la vida haciéndose pasar por negros. Esto es lo que se llamaba: *Comedia de Minstrel*, que se

benefició en gran medida del afán del blanco por reírse del negro, visto como bufón. El show de *Minstrel* o *Minstrelsy* fue una forma estadounidense de entretenimiento desarrollada a principios del siglo XIX. Cada espectáculo consistía en parodias cómicas, actos de variedades, bailes y actuaciones musicales que se burlaban específicamente de personas de ascendencia africana. Los espectáculos fueron interpretados por gente blanca con maquillaje o cara negra, con el propósito de desempeñar el papel de personas negras. También hubo algunos artistas afroamericanos y grupos de juglares negros que se formaron y viajaron bajo la dirección de gente blanca. *Minstrel* muestra a los negros como tontos, perezosos, bufones, supersticiosos, felices y despreocupados (Wikipedia, 2018).

La adopción de estos sketches racistas y estereotipados en el *Minstrel Comic* permite que hasta nuestros días se conserven algunas rutinas adaptadas o personajes de ese género por ejemplo, el payaso *Cara Blanca*. Una pareja clásica de payasos que hace uso de un vocabulario excéntrico o interpretaciones equivocadas.

Al igual que el circo el espectáculo juglar se destacó por su físico y alto nivel de energía. Towsen relata lo siguiente:

La mayoría de las parodias de trovadores producidas después de 1850 eran farsas de payasadas cuyos intérpretes confiaban en dispositivos tan consagrados como golpearse el uno al otro con vejigas infladas, o arrojar pasteles de crema en las caras del otro [...] Una canción podría ser interpretada, mientras estaba parado de cabeza. Cada broma era una señal para una acción física correspondiente (Towsen J. H., 1976, pág. 122).

Hasta comienzos del siglo XIX el comediante recurría a la pantomima, al usar pocas palabras, esto debido a que las leyes de concesión de licencias estipulaban que los comediantes podían cantar pero no hablar. La acción básica se explicaba mediante un sistema de carteles, muy parecido a los títulos de las películas sin sonido. Cuando necesitaban hablar podían salirse con la suya cantando sus líneas al acompañamiento musical. Según narra Towsen: «La primera apertura oral se dio en 1814, pero, aun así, el diálogo no se hizo común en la pantomima hasta mucho más tarde» (Towsen J. H., 1976, pág. 157).

Como puede observarse en distintas épocas, han sido los gestores del poder político los que han indicado lo que está permitido para ser risible y lo que no. Con esta afirmación es posible sugerir que en la historia de la humanidad, el poder del Estado es quien ha dirigido el camino de la risa.

El profesor José María Perceval reconoce que el humor se modifica de manera natural, es decir, que la población se ríe de lo que se determina socialmente. Por ello que en cada época las personas se ríen de cosas diferentes. Así lo manifiesta:

No se trata de aculturación, no se trata de resistencia. Es más bien un acuerdo para regular el cachondeo que, a veces, se rompe, y entonces, la carcajada se convierte en aterradora o anárquica, lo que era juerga y francachela se transforma en alboroto y barullo, un desbarajuste que es la imagen perturbada del caos, el pandemónium. Entonces viene la sonrisa confusa y desconcertada, la contracción de los músculos que se transforma en un rictus, una mueca, y la represión de la fiesta que ahora es sólo fárrado y follón, preludeo del tumulto asesino. Lo más elevado, y lo más bajo se unen en el humor (Perceval, *El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?*, 2015, pág. 31).

Los bufones ayudan a propiciar la risa del pueblo, muchas veces son el espejo deformado o magnificado de la sociedad. Históricamente eran personajes presentes en todas las cortes. Su presencia oscilaba entre la intervención decisiva en la corte y el superfluo entretenimiento. Von Barloewen admite que la relación entre el bufón y la corte contenía rasgos peculiares y característicos de mutua necesidad, relata la siguiente anécdota para demostrarlo:

El bufón Johann Dominicus Caijesius gozó de unas extraordinarias libertades en la corte de Fernando I; se había doctorado en Derecho, en Pisa. Con su gorro de visión, Brusquet, uno de los bufones más célebres en Francia, puede decirse que adquirió incluso derechos de sucesión: sirvió a Enrique II, Francisco II y también Carlos IX. El bufón poseía la cualidad de la reflexión y la glosa. Como institución que era, estaba arraigado en la sociedad cortesana, hasta cierto punto al servicio ajeno, pero era a su vez la persona de confianza que hacía callar a su señor (Von Barloewen, 2016, pág. 66).

La característica distintiva del bufón fue su posición privilegiada en las esferas de poder a través de la figura del *loco*, lo cual le permitió participar en

actividades políticas en defensa de un espacio anárquico. Actualmente son todavía los bufones, mejor conocidos como payasos, quienes tienen permitido transmitir la realidad sin filtros, muchas veces a través de la sátira y de la falsa o real locura.

Von Barloewen relata otra anécdota sobre estos personajes:

Eduardo IV tuvo al bufón Scogan, famoso por su ironía cáustica y satírica, que a cualquier otro miembro de la corte le habría costado la cabeza. También hubo un bufón italiano. Bertholde, al que su rey exilió por arbitrio y que comparó obstinadamente su situación con las moscas que volvían con un enjambre mayor cuanto más duradero era el destierro (Von Barloewen, 2016, pág. 66).

Leo Bassi es actualmente uno de los autodenominados bufones. El payaso nacido en Nueva York, de familia italiana, protagoniza una cruzada en contra de la Iglesia Católica. Bufón de herencia circense que se permite dirigir constantes provocaciones a través de la delgada línea existente entre la cordura y la locura. Como escribió el periodista José de Segovia Barrón: «Leo Bassi es un bufón actual que lleva bien el *negocio de la blasfemia*» (Segovia, 2006 Recuperado de <https://www.entrelneas.org/revista/leo-bassi>).

Bassi explica los principios básicos de su concepción del humor, en ellos defiende que el humor ha sido el mejor trasmisor para las ideas nuevas, porque de acuerdo con su experiencia el humor abre las mentes y los corazones, anula el miedo al cambio. Defiende lo siguiente: «Por la misma razón, todos los totalitarismos han sido y son sus enemigos naturales, y sólo la distancia y la inaccesibilidad cargada de tabús encuentran la manera de preservar su poder» (Bassi, 2007, pág. 16).

Bassi, al explicar el mecanismo que provoca el efecto cómico y sus efectos en el público, manifiesta que el payaso o bufón debe personificar una especie de alquimista de la psicología para entender la mente de la persona que está a punto de reír. Con base en su experiencia, Bassi ha podido identificar que para que exista la transformación de la sonrisa a carcajada se necesita algo que él denomina como una chispa, algo que catalice la reacción. Así lo expone:

Es un momento muy complejo, donde lo que empieza siendo divertido para la razón, termina contagiándose a todo el cuerpo, haciendo que el cerebro pierda el control de sus emociones. Es también un momento de gran vulnerabilidad del que se ríe, porque la mente ya no está vigilante, está indefensa, ha bajado la guardia. Por eso, para rendirse a la carcajada, la persona busca instintivamente señales que supriman la tensión, muestras de complicidad, y el cómico, consciente de esa necesidad, lanza con sutileza pruebas de la inocuidad de su presencia (Ídem).

El bufón o payaso según lo que sostiene Bassi, intenta convencer al público con completa sinceridad, este proceso tiene un único objetivo: la humillación del ego de manera no violenta.

Consideramos importante mencionar en este apartado a los bufones contemporáneos y atemporales, a los que pensamos paladines del humor como arma. Estos personajes emplean su poder para evidenciar, a través de su propia miseria, la miseria humana.

Los bufones son personajes que han sido perseguidos, señalados e incluso violentados en todas las épocas. Como examina José María Perceval: «La risa ha sido vista con reticencia por las élites que gestionan el poder porque temen que alguien se esté riendo de ellas» (Perceval, *El humor y sus límites ¿De qué se ha reído la humanidad?*, 2015, pág. 30).

Debido a que más adelante profundizaremos en la figura del bufón, encontramos pertinente en este apartado reparar en otros ámbitos en los cuales es posible situar la comedia como arma de denuncia. La sátira, la farsa y el uso de los medios de comunicación nos permiten ubicar este fenómeno.

El atentado islamista perpetrado en la revista *Charlie Hebdo* el 7 de enero de 2015 ha suscitado dos cuestiones enfrentadas en relación con el papel de la comedia y el humor en nuestra era.

La primera cuestión plantea en un sector de la población, si el humor puede traspasar las fronteras del respeto a las opiniones ajenas, incluyendo el derecho a lo que se considera blasfemia y la posibilidad de ridiculizar más allá de la simple irreverencia o la grosería para entrar de lleno en lo sacrílego, el ultraje y el vituperio concreto de unas ideas que son consideradas sagradas para un grupo concreto. En el otro extremo se expone justo lo contrario: si un grupo tiene derecho a ofenderse ante las opiniones de otro grupo y a que se

esgrima que sus convicciones parecen tener tan poca consistencia que deben defenderse con la violencia y no simplemente con una respuesta argumentada.

Un estudio elaborado por la Universidad Complutense evidencia la polarización de la sociedad a través de los medios, como un reflejo de la misma división expuesta anteriormente. Dicho estudio plantea las siguientes conclusiones:

Los resultados de esta investigación presentan dos claras tendencias en la cobertura mediática de los atentados según el país de la publicación. Una construcción narrativa y una cobertura textual y visual centrada en Francia y seguida por Estados Unidos, Turquía, Suecia y Emiratos Árabes Unidos y una construcción sólo representada por Argelia. Argelia, a través de sus publicaciones, creó un esquema axiológico diferente a los presentados por Francia y el resto de países de la muestra. El esquema se mueve entre los valores de Inocencia (Comunidad musulmana, Árabes, Religión, etc.) vs Culpabilidad (Políticas francesas, Terroristas, Presidentes Árabes, etc.) y aglutina los valores del discurso del gobierno de Argelia cuando presenta como inocentes a la comunidad musulmana, francesa y argelina. La culpabilidad se centra en la esfera política y los terroristas. Entre ellos se establece una relación causa-efecto-consecuencia que generó el ataque a Charlie Hebdo (Gómez Domínguez, Candelaria Rivera, Pérez Latorre, & Gómez Puertas, 2016 Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/55605/50463>).

El nuevo número de Charlie Hebdo tras el atentado salió en veinte países y en cinco lenguas (incluyendo el turco y el árabe), se reprodujo la portada que representaba de nuevo al profeta Mahoma vestido de blanco y con lágrimas en los ojos mientras llevaba una pancarta: Je suis Charlie. En los países musulmanes aquella portada se consideró un insulto. Al-Azhar, principal autoridad del islam suní, manifestó sobre la portada lo siguiente: «incita al odio no contribuyendo a la coexistencia pacífica entre los pueblos e impidiendo la integración de los musulmanes en las sociedades europeas y occidentales» (Anónimo, 2015).

La historia de estos acontecimientos había comenzado porque una revista satírica deseaba provocar una polémica concreta y había acabado con la masacre realizada contra dicha revista, que defendía la provocación como elemento fundamental de la polémica, utilizando para ello el humor como arma.

El profesor José María Perceval analiza el suceso reconociendo que el elemento más recurrente es el miedo. En este sentido Perceval explica que el miedo justifica la violencia y la legitima. Escribe lo siguiente: «Un motivo humorístico puede ser una buena base para este complejo manejo de intereses políticos y sociales» (Perceval, El humor y sus límites ¿De qué se ha reído la humanidad?, 2015, pág. 29).

Resulta importante rescatar cómo el humor se involucra en la sociedad y ello permite desarrollar una posibilidad de emociones variopintas, entre las cuales el sujeto cómico es mayormente el responsable.

La comedia despierta las emociones más salvajes, francas y, a veces, espontáneas de la sociedad. El humor es un reflejo involuntario de un colectivo de personas afines entre sí. Los objetivos de la presente investigación tienen una cercanía innegable con la declaración que hace Von Barloewen con respecto a la aparición de los clowns en la sociedad. En ella, se asevera lo siguiente:

Una cultura que ya no es capaz de integrar directamente fantasías y utopías necesita clowns que ofrezcan travesías prohibidas, que estén en el umbral y quieran ir hacia un nuevo orden, que con unos labios que no hablan, salven al espectador de una vida tutelada de normas establecidas (Von Barloewen, 2016, pág. 129).

4.3. Lo cómico como vehículo de trascendencia artística

El personaje cómico ha propiciado una evolución y revolución en el arte escénico desde sus primeras apariciones. Son distintos los ejemplos que permiten observar el poder de esta figura en la sociedad. El empleo del género cómico, así como algunos otros principios cercanos a la comedia, han hecho que la obra de los artistas trascienda los límites de su arte.

Los directores rusos Constantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold en el ámbito de las artes escénicas, plantearon un vuelco en el arte del actor. Su experimentación aporta las bases de la mayoría de técnicas actorales de la actualidad. A efectos de la presente investigación se abordará el trabajo de

Meyerhold, debido a su entendimiento y búsqueda del *ritmo* como elemento imprescindible en la creación del personaje y del entrenamiento actoral. También es de reconocer la importante aportación de Stanislavski con el descubrimiento del *tempo-ritmo* del actor/actriz.

Meyerhold buscaba un modelo de actor que llamó *actor rítmico*, al cual le adjudica elementos de clown provenientes de la *Commedia dell'Arte*, del Circo y, principalmente, del Barracón de Feria. Hacía énfasis en la plástica e integración del cuerpo de un atleta, a través de la *biomecánica*.

La música apuntala una parte fundamental de los estudios de Meyerhold, pues deja de ser un simple acompañamiento para convertirse en parte de la creación escénica. Según se sostiene en el compendio de textos teóricos redactados por el propio Meyerhold, son los actores los que se construían en la escena como personajes en relación con el *ritmo musical*. Algunos espectáculos se construían también basados en el movimiento de la música. Meyerhold incorporó los elementos de su crítica naturalista y avanzó en la comprensión de las relaciones entre ritmo y acción escénica que ayudarían posteriormente al nacimiento de la *biomecánica* (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008).

Juan Antonio Hormigón ha traducido notas relevantes en la tarea del director soviético. Es así que se explica lo siguiente:

El actor pierde su antigua rigidez estatuaria, su hieratismo de estilización vitral, y pasa a ser un actor rítmico consciente y sometido a una temporalidad teatral propia que nada tiene que ver con la cotidiana (Meyerhold & Hormigón, Meyerhold, textos teóricos, 2008, pág. 56).

Meyerhold era un gran admirador del actor Igor Illinski, quien en su repertorio dio vida a varios personajes cómicos, llegando a ser considerado el Chaplin ruso. Meyerhold lo aludía de la siguiente manera:

Igor Illinski es un actor sano, porque es una persona sana. Igor Illinski tiene una risa sana. Cuando conversas con él, siempre recibe con risa un relato que, si no es gracioso, recoge la realidad de la manera fiel. Está pletórico de todo lo que rebosa nuestra sana realidad. No extraña que este hombre no beba, no fume, que este hombre sienta pasión por el deporte. Pero le es difícil practicar deportes, porque a los quince minutos se está riendo de él. Aquí

comienza la tragedia del actor: un actor llamado a crear grandes personajes, lleva el sello cómico. [...] A.P.Lenski no reconocía la división entre el actor trágico y el actor cómico. Existe nada más el actor que sabe disponer del material, que sabe distribuir los recursos interpretativos. El actor pletórico, que sabe pensar con imágenes, que en su alcancía acumuló una gran reserva de observaciones, para ese actor no hay un tabique entre el plano cómico y el trágico. En lo cómico revela todos los rasgos de lo trágico, y en lo trágico, de lo cómico (Meyerhold & Hormigón, Meyerhold, textos teóricos, 2008, pág. 306).

En noviembre de 1918 Meyerhold pone en escena *El Misterio bufo* para celebrar el primer aniversario de la revolución. Su autor es Vladimir Maiakovski, un poeta futurista y bolchevique. *El Misterio bufo* era un espectáculo heroico, épico, que empleaba la sátira. La pieza es una deflagración poética y vitalista en la que se celebra la victoria del proletariado sobre el régimen liberal que siguió a la derrota de los zares. Su estilo no respeta ninguna convención, situándose la acción del mismo modo en el Paraíso que en el Infierno. Entre los personajes hallamos tanto al viejo Matusalén (cuyo papel representó el propio Maiakovski en el estreno) como al Negus de Abisinia.

La sátira y la farsa, elementos propios de la comedia, juegan un papel preponderante en la que es conocida como la obra pionera de la revolución artística en Rusia. Meyerhold trabaja conjuntamente con Maiakovski en diversos montajes. Ambos realizan una transformación revolucionaria de todos los elementos del espectáculo, pudiendo decirse que la trascendencia artística se produce a través de los principios básicos de la comedia. La comedia puede entenderse en este caso como un acto revolucionario. Meyerhold, defendiendo la idea soviética de poner el arte al servicio del proletariado, sostenía lo siguiente:

No hay arte revolucionario sin contenidos revolucionarios [...]
No hay arte revolucionario sin la búsqueda de un lenguaje revolucionario que adopte su estructura signifiante a los contenidos y las necesidades de la época (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 72).

Con esta premisa es posible conocer la postura política del pensador y realizador escénico Vsevolod Meyerhold, también es posible distinguir que todo

arte cercano al clown tiene una relación con los elementos populares en todas sus manifestaciones de la historia de la humanidad.

Durante la Edad Media surge una festividad también popular, donde la risa y el sujeto cómico eran protagonistas: *La Fiesta de los locos*. Según explica el historiador francés Jacques Heers, dicha festividad surgió en la Edad Media y se prolongó hasta la época de la Reforma protestante en el siglo XVI. Por las investigaciones hechas por Heers sobre la Edad Media puede confirmarse que, anterior a este periodo, lo clownesco se excluyó de las iglesias. Este tipo de arte empezó a secularizarse cobrando con ello auge en la sociedad.

En Francia surgieron las llamadas *sociétés joyeuses*, cuyos miembros se comprometían a formar parte de una misma comunidad. Constituidas como gremios en los siglos XV y XVI, estas *sociétés joyeuses* crearon una asociación de abogados, como los *Clercs de la Basoche* y un grupo de universitarios, los *enfants sans souci*. Las *sociétés joyeuses* se encontraban en la tradición de la *Fiesta de los locos*. En el reino de la noche se elegía a los locos y el *sermón joyeux* se solemnizaba con fingida emoción, como una parodia del sermón eclesiástico (Heers, 1988).

Constantin Von Barloewen menciona que *La Asociación de Locos* de Dijon, la *Infanterie Dijonnaise* o *Mère Folle* es el ejemplo de la tremenda influencia social de estas agrupaciones. Barloewen expone que la Iglesia ortodoxa se oponía con contundencia a las locuras. Relata lo siguiente:

Felipe, duque de Borgoña, en 1454 garantizó su continuidad secularizada fuera de las iglesias. La *Mère Folle*, por lo tanto, se consolidó como lo que Barloewen nombra: Comunidad de Los Locos, compuesta por quinientos miembros (comerciantes, abogados, y funcionarios del Gobierno) que obedecían a un único mandato: *Numerus stultorum infinitus est* (El número de necios es infinito) (Von Barloewen, 2016, pág. 35).

Según revela más adelante Von Barloewen, las denominadas *Sociétés joyeuses* crecieron y se convirtieron en fuerzas poderosas de enmienda que se oponían a la corrupción y luchaban por el equilibrio político, sin embargo, paulatinamente comenzaron las Instituciones estatales a recortar sus poderes. Von Barloewen sostiene que la figura del sujeto cómico fue de gran relevancia

en este periodo y lo describe de la siguiente manera: «El pícaro, como figura mítica se convierte en un personaje colectivo en el que se refleja la parte oculta, por así decirlo, secreta, de la conciencia humana» (Von Barloewen, 2016, pág. 28).

El personaje cómico ha trascendido a través de la historia ya sea a través de su arte, o bien por los periodos en los que ha participado. Es de reconocer que técnicamente se ha desarrollado el actor/clown al que aspiraba Meyerhold, como parte importante en la evolución del arte escénico y es en la actualidad donde se retoma la figura del bufón, quien con desparpajo le dice las verdades a la sociedad. Leo Bassi puede ser considerado un caso de estudio de este fenómeno, debido a que su humor repercute en distintas esferas.

Leo Bassi pertenece a una generación que sentó la oposición al totalitarismo doctrinal bajo el cual se mueve la sociedad. Bassi fundó la primera Iglesia Patológica, edificada en El Paticano, ubicado en el barrio de Lavapiés, en Madrid. Sobre este acto, dice:

Es cierto, y lo admito: yo buscaba un enfrentamiento ideológico con los partidos del monoteísmo porque estaba harto de la inercia intelectual que les permitía lanzar verdaderos disparates desde una atalaya doctrinal sin que nadie se atreviera a contradecirlos. Una impunidad teológica en contra de la cual quería luchar con las armas de la razón y del humor ¡Cómo me divertía pensar en las relaciones de algunos cuando soñaba un espectáculo que, nutriéndose de las macro contradicciones de la fe, hallaba una fuente ilimitada de comicidad! (Bassi, 2007, pág. 21).

La comedia del bufón Leo Bassi ha trascendido fronteras, algunas culturales, raciales e incluso intelectuales. Su humor tiene un único objetivo: la transgresión. Bassi tiene innumerables anécdotas referidas a los atentados de los cuales ha sido víctima. Es el más importante ejemplo del bufón en la actualidad. Su poder es tal que linda entre tener poder e incomodar con sus bufonerías.

Bassi narra en su libro algunas anécdotas que ocurrieron posteriores al estreno en 2007 de su espectáculo *La Revelación*. A continuación se transcribe un acontecimiento:

Ni en mis sueños más atrevidos podía imaginar que las repercusiones de este espectáculo en homenaje al laicismo pudieran

llegar tan lejos y molestar de la manera que lo han hecho a los nuevos escuderos del viejo oscurantismo. Contra esa gente, los tartufos de nuestra época, tan pedantes y odiosos como Molière los había imaginado, se situaba mi verdadera lucha. Llegué incluso a acudir de incógnito a una fiesta del portal de Internet hazteoir.org, uno de los bastiones de mis opositores, para poder ver sus caras y juzgar de primera mano la clase de personas que eran [...] pocos días después, una llamada de Toledo me advirtió de que en la catedral, durante la misa dominical, el recién nombrado cardenal primado de España, antes arzobispo Cañizares, en el estreno de sus nuevas funciones, ¡había dedicado parte de su primera homilía a lanzar anatemas contra mí y contra mi espectáculo! (Bassi, 2007, pág. 26)

Este suceso permite indagar en la trascendencia artística que da título a este apartado para demostrar que los actos que acontecieron en torno a un sujeto cómico, en este caso Leo Bassi, propiciaron reacciones varias. Bassi agradece actos empáticos y solidarios por parte de la sociedad y el gremio artístico. Así narra el bufón: «En pocos meses he conocido a más gente, accedido a más círculos y participado en más reuniones relacionadas con el teatro que en todos los años de permanencia en este país» (Ídem pág. 31).

Trascender, en el sentido de sobrepasar las distintas realidades a las que pertenece una cosa, es lo que ha hecho la comedia a través del sujeto cómico a lo largo de la historia. En este apartado hemos seleccionado los ejemplos más cercanos al trabajo del clown como herramienta para la identificación emotiva con el público, que es el tema de la presente investigación. Sin embargo, resultan innumerables las anécdotas y los sucesos de payasos, payasas, bufones y comediantes que han roto todos los protocolos sociales y culturales. Incluso, como hemos podido observar, hay quienes han puesto en riesgo su integridad física para comunicar de manera eficiente su mensaje, sea cual sea.

4.3.1. El payaso en diversas latitudes

Aparentemente el payaso de circo siempre ha sido bien recibido, sin embargo, hay en su arte una postura política que no se permite en ciertas expresiones socioculturales. Las autoridades a menudo no han consentido que los payasos realicen bocetos dramáticos y mucho menos comentarios sobre los

problemas políticos y sociales del presente. Constantin Von Barloewen explica que en la actualidad y contradictoriamente con el auge de la comedia satírica, los payasos del circo americano Ringling Bros se deben mantener alejados de todo tema político o de cualquier tema que la dirección del circo considere vulgar. Sin embargo esto ha sucedido en todas las formas de teatro popular. Von Barloewen desarrolla que los comediantes itinerantes, quienes actúan en estadios improvisados y en casetas de feria, siempre han tenido más probabilidades de escapar del acoso legal que los artistas que trabajan para instituciones permanentes ubicadas en grandes ciudades, como la pantomima de los teatros y circos.

Esto pertenece a una tradición antigua, la cual responde a retar a la autoridad a través de la comedia. Los antiguos mimos se burlaban de los dioses olímpicos. Los *sotties*¹¹ medievales se burlaban del clero y de sus ceremonias sagradas. La *Commedia dell'Arte* y el desfile del parque de atracciones se destacaron por sus comentarios tópicos, sin embargo, el marco de referencia del payaso de circo ha sido tradicionalmente el propio circo (Von Barloewen, 2016).

El sujeto cómico es universal, sus aportaciones a las distintas sociedades permiten reconocer en él una mutación pero también una atemporalidad. Von Barloewen sostiene que no hay nada estático en el arte escénico y menos en lo referente a cualquier símbolo pícaro. Lo describe de la siguiente manera:

Los seres pícaros transforman el mundo de un fuerte resoplido, pisan fuerte y silenciosamente, siempre están peregrinando, son objeto de socarronas tropelías, o ellos mismos engañan a otros (Von Barloewen, 2016, pág. 22).

Para Barloewen, estos personajes tienen una comunicación con deidades, con espíritus de otro mundo. Es necesario admitir que el clown actual es su heredero.

¹¹ Un *sotie* (o *sottie*) es un juego satírico corto común en los siglos XV y XVI en Francia. La palabra (compare *sottise* moderno) viene de los *sots*, "tontos", que aparecieron como personajes en la obra. En las obras, estos tontos harían observaciones e intercambiarían pensamientos sobre eventos e individuos contemporáneos. Las jugadas más cortas, a veces llamadas desfiles, no necesitan tener ningún argumento, sino que se basan simplemente en un diálogo separado. El género tiene su origen en la *Fiesta de los locos* y otras festividades relacionadas con el Carnaval. El propósito de estos eventos era presentar un mundo al revés, en este caso con los tontos como fuentes de sabiduría. Los tontos iban vestidos con túnicas grises y llevaban una capucha con orejas de burro (Wikipedia, s.f.).

El tonto, el bufón, el mimo, el *jongleur*, el trovador y el estrafalario son solo algunos de los nombres también vinculados al payaso, sin embargo, John Towsen muestra que la palabra inglesa *clown* no entró en el lenguaje hasta el siglo XVII. Se deriva de las palabras *colonus* y *clod*, que significan campesino o rústico.

El payaso de teatro inglés del siglo XVI era específicamente un pobre diablo, sin duda un estereotipo cómico universal. Para Towsen el payaso inglés era por definición, estúpido, pero como él mismo no lo sabía, nunca dudó en embarcarse en hazañas temerarias que con regularidad, fallaban (Towsen J. H., 1976).

Towsen perfila la figura cómica en el arte escénico, donde observa que el personaje del payaso era un cúmulo de vicios, los cuales fueron tomados en su gran mayoría de ciertos personajes de los dramas religiosos realizados en Inglaterra hacia finales de la Edad Media. Towsen menciona que el sujeto cómico podía ser un fanfarrón cobarde, un glotón perezoso o hasta un amante ridículo. Dichas características se integraban en algunas *obras de misterio* y *obras de moral* que a pesar de que estaban basadas en historias y conceptos bíblicos contenían largas escenas cómicas llenas de demonios y seres malvados. Explica lo siguiente:

La figura del vicio era una encarnación de todas las debilidades humanas, un bribón y un pecador incorregibles. Tenía un sentido del humor ingenioso e irónico, pero también era un fanfarrón indignante cuya jactancia nunca podría ocultar su cobardía inherente. El diablo era a menudo el personaje más divertido de todos (Towsen J. H., 1976, pág. 56).

Algunos de los payasos británicos más innovadores de todos los tiempos fueron los Price Brothers: John, William, Adolphe y Ferdinand. Al igual que Auriol, crecieron en la compañía de acróbatas itinerante de su familia, ejecutando números circenses y de pantomima. El padre, Carl James Price (1801-1865), había actuado como Arlequín con su hermano que interpretaba a Pierrot en el Tivoli de Copenhague. Durante tres décadas los Price Brothers desarrollaron una serie de actos de payaso que desde entonces se han convertido en un estándar de los números clown. Aparecieron por primera vez en París en la década de 1850 con un acto que combinaba acrobacias con

instrumentos musicales. Eran malabaristas, equilibristas y músicos, a menudo usaban todas estas habilidades en un solo acto. De esta manera describe Towsen su trabajo:

John y William Price eran mejor conocidos por sus escaleras musicales animadas. Cada uno de ellos subiría a la cima de un movimiento de balanceo muy exacto. Una vez que estaban cómodamente equilibrados, tocaban alguna pieza con flauta y violín. Dichos números eran los llamados: Flying Violins, en los cuales, los hermanos ejecutaron increíbles saltos y hazañas de contorsión, al mismo tiempo que lograban tocar melodías con el violín en las posiciones más inverosímiles. En su Boceto Musical Kitchen, utilizaron varios utensilios de cocina como instrumentos musicales (Towsen J. H., 1976, pág. 169).

Towsen también refiere a los payasos que hablaban y se autodenominaban *bufones*. Estos eran conocidos más por su familiaridad con el verso de Shakespeare que por su osadía política. Para Towsen sólo en Rusia el payaso que hablaba dio el paso del *bufón shakesperiano* al comentarista político. Durante los tormentosos días de la Revolución Rusa y la sangrienta guerra civil que la siguió, las fuerzas bolcheviques en las líneas del frente se entretuvieron e incitaron a un payaso de circo a ofrecer mayores esfuerzos. Durante las demostraciones y en las cabalgatas celebradas en Moscú y Leningrado el popular payaso Vitaly Lazarenko se dirigía a los participantes con versos llenos de invocaciones. Towsen llama a este payaso: el primer *shock-brigadier* de payasadas. Desarrolla en su investigación que este clown representó en Rusia la culminación de una larga tradición de payasadas políticas que comenzó en la década de 1880.

Fue el apogeo del payaso parlamentario europeo y un periodo de pesimismo político en Rusia. Bajo el zar Alejandro III, las fuerzas sociales progresistas vieron frustradas sus esperanzas por la represión política, la estricta censura y la negación estatal de las libertades civiles. Sus aspiraciones y frustraciones fueron mejor expresadas a través de los medios indirectos del artista. Algunos dramaturgos como Anton Chéjov, Leonid Andreiev y Maxim Gorky reflejaron esta inquietud actual en su trabajo, a veces expresando la esperanza de un mundo mejor por venir. Pero incluso el teatro ruso quedó paralizado por la censura del gobierno y sus dramaturgos no pudieron atacar abiertamente al zar ni a sus políticas. Como explica Towsen, de este modo era

la actividad del sujeto cómico en este particular periodo en Rusia: «Era el payaso, un bufón político disfrazado de tonto, el cual podía salirse con embestidas satíricas contra las autoridades, si era lo suficientemente inteligente» (Towsen J. H., 1976, pág. 308).

Son los bufones los que nuevamente aparecen para hablar sin tapujos de la verdad. Von Barloewen por su parte, explica que la transición de *clown* a *bufón actual* en Estados Unidos se dio en la América del siglo XIX, cuando el clown Dan Rice, quien había marcado una pauta artística con su capacidad casi circense para hacer muecas, comenzó a realizar su arte en distintas esferas políticas. Barloewen relata que el entonces presidente Abraham Lincoln lo designó: *bufón político*. Barloewen escribe lo siguiente:

Este tipo de clown, retoma tradiciones que de entrada recuerdan a los sottises (estupideces) medievales, a las fuerzas adversarias y negadoras, como ya las conocieran las culturas indígenas con diversidad de formas. Este clown ruso, como bufón político camuflado con la capucha de loco, combatió a las autoridades del Estado y a los terratenientes. De los clowns rusos que lo inspiraron, pueden mencionarse a los célebres hermanos Vladimir y Anatoli Durow, los cuales incorporaron en su repertorio ratas y otros animales amaestrados. En el clímax dramático del número, un cerdo adiestrado envuelto en un pañuelo, tenía que recoger con el hocico una moneda de plata en medio del círculo de la pista, pero fracasaba en esta misión. Vladimir Durow comentaba lacónico la farsa: qué se podía esperar de un cerdo, si ni siquiera el ministro de finanzas zarista era capaz de subir el rublo (Von Barloewen, 2016, pág. 89).

En el drama asiático también observamos una relevancia con el sujeto cómico y la sátira social. John Towsen explica que a lo largo de la historia el héroe aristocrático disminuye en importancia y menciona el ejemplo del personaje javanés de nombre Semar, que se percibe a menudo como un símbolo del campesinado. Aunque su carácter es el de un tonto, logra dar la impresión de ser el verdadero héroe. En este caso, Semar, uno de los *punokawan* o clowns de la tradición de teatro de sombras de Java (*wayang*), es un personaje que representa el *dhanyang* (espíritu guardián) de Java, es considerado por algunos como la figura más sagrada del conjunto *wayang*. Se dice que es el dios Sang Hyang Ismaya en forma humana. Su nombre deriva

de la palabra javanesa: *samar* (oscuro, misterioso), se le menciona con el honorífico, «*Kyai Lurah Semar*», que significa: el venerable jefe.

En este ejemplo podemos observar la función del payaso en gran parte del continente asiático. Towsen señala los *juegos espirituales* birmanos (*nibhatkin*) donde los payasos tienen el papel principal y se les da absoluta libertad para improvisar. Asimismo menciona que en el popular drama del templo de Kerala, en el extremo sur de la India, el payaso es también un sirviente cómico que habla el vernáculo local, interpretando el antiguo dialecto hablado por los otros actores. Towsen registra lo siguiente:

Aunque su personaje es el de un tonto, logra dar la impresión de que los héroes de la obra son poco más que simples tontos. La acción está dominada por los payasos, con la historia como un mero marco para sus travesuras (Towsen J., 1976, pág. 36).

En este apartado hemos mencionado el caso de Rusia, América y Asia, sin embargo, la figura cómica abarca todas las culturas. Las profesoras Sue Morrison y Verónica Coburn, en 2012 sostenían la idea de que si en ese año se hubiera realizado un *censo payaso*, éste mostraría que los payasos todavía se encuentran cumpliendo una función social en las sociedades indígenas y en las sociedades modernas. Mostraría payasos que sirven a las agendas sociales en contextos comunitarios y políticos.

De esta manera lo explican:

Esta mezcla heterogénea de salidas de nariz roja es comprensible. Simplemente señala la importancia del payaso en cada uno de estos contextos en puntos específicos en el tiempo y refleja la continuidad de cada capítulo. Sin duda, los payasos aparecieron por primera vez al servicio de las funciones sociales, sagradas y cívicas, en las comunidades indígenas y continúan haciéndolo hoy en día. Su función es clara. Los payasos sociales modernos: Clowns Without Borders, por ejemplo, en el desempeño de una clara función social, claramente deben su raíz a los payasos indígenas originales. Su función es clara. Ellos, al igual que sus ancestros indígenas, proporcionan la supervivencia de su gente a través de la risa en momentos de necesidad crítica (Morrison & Coburn, 2013, pág. 14).

Los payasos en la actualidad se encuentran en multitud de contextos de artes escénicas: en el teatro, en el circo, en la calle y en el carnaval. Es la

figura del payaso un personaje necesario, se vea por donde se vea. Como se ha podido explorar en este apartado, su relación con la sociedad ha aportado a la vida un abanico de emociones, sensaciones y pensamientos necesarios para la evolución social.

4.3.2. El payaso y el bufón

Se sugiere que el payaso aparece en el siglo XVI, sin embargo, es durante el siglo XVIII cuando en muchas ciudades de Europa, significativamente en las grandes capitales, se manifiesta esta figura cómica, sobre todo en el teatro, la feria, el circo y las variedades que se instalaban en sus alrededores.

Durante este periodo era posible encontrar saltimbanquis, bailarines, hombres fuertes y mujeres peculiares vestidas extravagantemente, con pequeños trajes bordados de lentejuela, por ejemplo. También era posible encontrar músicos, enanos, mujeres salvajes y barbudas, hombres-perro y gigantes, todos ellos personajes puestos de moda en ferias y circos, representantes de la bufonería carnavalesca.

Alrededor de 1783, en Londres y París nació el *circo moderno*. Como revelan diferentes fuentes, éste empezó por ser un espectáculo de caballos amaestrados que se enriquecería poco a poco con los saltimbanquis y sus animales: perros, osos, monos, etc. Según expresa el director e historiador, Raffaele de Ritis, posteriormente se integrarían magos, equilibristas y monstruos trashumantes. Los primeros circos europeos daban funciones con los caballos en un redondel al aire libre.

Antonio Franconi, de origen veneciano y asentado en Francia, incluyó las acrobacias con caballos, pantomimas y números de equilibrios. El circo bajo una tienda fue llevado de Inglaterra a Estados Unidos por John B. Rikkets en 1775 y por Thomas Cooke en 1830. El empresario Phineas Taylor Barnum, a quienes muchos otorgan la paternidad del circo estadounidense, llegó en 1835 (Ritis, 2008).

Se puede deducir que la bufonería se encuentra implícita de lleno en esta evolución del arte del payaso. El personaje del bufón, fiel al concepto medieval, reaparecerá en las pantomimas inglesas de fines del siglo XVIII.

John Townsen opina que el bufón, concebido como un payaso o el payaso, concebido como un bufón, contiene una fórmula atemporal, técnicamente hablando:

El payaso como un bufón estúpido es sólo uno de los ingredientes en una antigua fórmula cómica. La comedia tradicionalmente ha dependido de dos personajes: el primero, un pícaro intrigante y el segundo, uno menos listo, el títere, éste último es el que recibe la bofetada (Townsen J. H., 1976, pág. 206).

Se puede encontrar en esta fórmula el clásico juego de estatus, que el bufón asume y supera. Dicha técnica es una especie de homenaje a las rutinas de la *Commedia dell'Arte*.

Mijaíl Bajtín retoma el estudio de las figuras y máscaras burlescas de bufón, pícaro y tonto a partir de las cuales se plantea una condición universal de la visión para una realidad concreta, escribe lo siguiente:

La idea de una risa ambivalente no es sino llevar a sus últimas consecuencias el problema de la legitimidad de una extra posición en las condiciones de una crisis de autoría (S.S. Averintsev, 2000, pág. 88).

Con esta afirmación Bajtín recuerda que la risa, la cual provoca el acto bufonesco, no es otra cosa que la muestra de nuestra propia individualidad que no somos capaces de percibir.

El bufón utiliza la sátira como herramienta humorística. La profesora Frances S. Connelly enmarca en este punto a Charles Baudelaire, quien dividía lo cómico en lo *comique significatif* (consciente y sofisticado), lo englobaba la sátira. Connelly sostiene que este género procede de un sentimiento de superioridad y su humor depende de tópicos contemporáneos. Afirma lo siguiente: «Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación» (Connelly, 2015, pág. 221). Para la profesora en Historia del Arte, Baudelaire señalaba varias deidades antiguas y fetiches extravagantes cuyos atributos sorprenden a los espectadores modernos como

profundamente escandalosos. Estos atributos eran un problema de enorme gravedad para sus creadores, por lo que eran cómicos inintencionadamente. Este fenómeno ocurre cuando un bufón trabaja con su público.

Los bufones son personajes misteriosos, salvajes e incluso sabios. No es la intención de la presente investigación profundizar en esta figura, pues es el clown con sus peculiaridades aquello que nos interesa, sin embargo, en la historicidad del sujeto cómico, es un pariente cercano que algunas veces juega en casa.

4.4. Clowns de pista y de sala

El circo fue y es parte integrante de las principales culturas; varios elementos que aparecen en el circo permiten que sea un arte popular y socialmente accesible. Es precisamente la mecánica de la *clownerie* o el arte del payaso, lo que pone de manifiesto el profundo arraigo del circo en las tradiciones de una cultura determinada.

Von Barloewen repara en que el circo es un espacio donde los valores y las normas de una cultura se confirman, se amplifican e incluso se debaten. A través del vestuario, de la interpretación y en general con la experiencia que provoca, se pueden identificar dichos valores de una determinada cultura. Escribe lo siguiente: «El circo da la impresión de empequeñecer el conjunto de una cultura a escala micro cósmica. Tal vez esté en el margen de la sociedad, porque es su verdadero centro» (Von Barloewen, 2016, pág. 86).

Con la evolución de este arte, el payaso se convirtió en una figura fundamental para todos los tipos de circo. El investigador John Towsen hace referencia particularmente al circo americano, en donde los jinetes predominaban y manejaban los circos del siglo XVIII, pero el payaso ya disfrutaba de una posición privilegiada.

Los circos comenzaron a confiar en el talento de una sola persona para determinar el éxito o fracaso de su espectáculo: el payaso. La popularidad de este personaje se veía reflejada en su pago y, por supuesto, en la taquilla.

Towsen revela que durante el siglo XIX algunos payasos incluso pudieron comprar y operar sus propios circos (Towsen J. H., 1976).

El trabajo del payaso comenzó pronto en la historia de las artes escénicas. Llegaba a la ciudad antes del espectáculo y se dirigía directamente al pueblo, donde atraía la atención de los lugareños con algunas acrobacias. Una vez que reunía a una multitud, exponía los méritos del espectáculo para después llevar a la audiencia a su circo. Towsen explica que, paulatinamente sus deberes se multiplicaban una vez que comenzaba la actuación y escribe lo siguiente: «Una vez anunciada su primera aparición con el tradicional: *Here we are, again!* el payaso dirigía toda la Compañía tras bambalinas, mientras en la pista se realizaban los números» (Towsen J. H., 1976, pág. 111).

En el circo principalmente han encontrado cobijo los payasos. La pista es una difícil prueba para las payasas y payasos de todos los tiempos, pues sus características establecen un nivel de atención peculiar por parte del público. La mayoría de payasas y payasos que han trabajado en una pista de circo, recuerdan que es una sensación única que los y las conecta con la numerosa audiencia de una manera envolvente.

Constantin Von Barloewen describe el trabajo del payaso de circo como un intérprete del drama del martirio humano. Según apunta:

Con la repentina salida a escena del clown, la vida se convierte en un espectáculo mudo, en una pantomima de caídas, bofetadas y patadas, un incesante golpear y parar golpes, pisar y ser pisado. Los clowns hacen locuras. Entre balidos, meten literalmente la pata en cubos de agua, se caen con torpeza haciendo malabarismos, hacen volteretas torcidas, devoran velas con avidez, tienen un dedo menos en el guante y se enjabonan con espuma lechosa u hollín azabache. El clown se revela como un hábil contrabandista que cruza fronteras prohibidas, un burlón de la realidad. Con aplastante seguridad, va siempre en la dirección visiblemente errónea, golpea con desconcierto puertas que advierten «Peligro» con grandes letras, se tambalea chocando de cabeza contra el espejo de acabado mate y mira embobado la escopeta por el lado equivocado. Con este rigolade de efecto inicialmente humillante, con este revoltijo de disparates concentrados, consigue, generación tras generación, el favor del público, que a menudo, errante sin rumbo, confunde el camino correcto y cuya búsqueda acaba en un callejón sin salida (Von Barloewen, 2016, pág. 83).

Para Von Barloewen, la principal causa del triunfo del clown, a pesar del desastre previamente descrito, es que el clown le ofrece al espectador una

alternativa a un mundo claramente definido. Barloewen afirma que «el clown se vuelve accesible, sencillamente adorable» (Ídem).

El circo, con sus contradicciones adopta al clown; las payasas y payasos de circo juegan entre la vida y la muerte, porque este género es así. El circo es una especie de constante contradicción entre dos fuerzas que chocan.

En la actualidad es inconcebible pensar en un circo sin payasos, sin embargo, resulta todavía extraño ver espectáculos de payasos en salas de teatro.

El payaso de sala es una evolución del payaso de circo, aunque en la actualidad es posible combinar ambos escenarios. Cabe mencionar algunas distinciones: el vestuario y maquillaje del payaso de circo son, en muchas ocasiones, distintos a los del payaso de sala. Hasta la fecha se sigue conservando la tradición en vestuarios de los distintos tipos de payasos.

John Towsen explica que históricamente la mayoría de los clowns estadounidenses adoptaron un maquillaje limpio, semejante al ahora conocido *cara blanca*, vistiendo un atuendo a rayas o lunares que probablemente incluiría calzones largos hasta la rodilla con volantes anchos. También era común usar un elemento que llamaban: *gorro de tonto*, con campanas. Este gorro generalmente tomaba la forma de un sombrero alto y puntiagudo que el payaso a veces usaba en un acto de malabarismo estándar, arrojando uno o más de ellos en el aire como un boomerang y luego poniéndoselo de nuevo en la cabeza (Towsen J., 1976).

En Europa el payaso de circo también vivió una significativa evolución que llevó al payaso ecuestre a convertirse en el principal ingrediente cómico del circo francés. Los cómicos ecuestres sin embargo, no fueron llamados *payasos* por los franceses. Por lo general se les denominaba *Paillasses* [...] La figura del *Paillasse* no apareció hasta fines del siglo XVIII y luego principalmente como personaje en los desfiles de los parques de atracciones franceses (Ritis, 2008).

El arte ecuestre ha estado vinculado a los comienzos del circo, por lo tanto no resulta extraño que los primeros payasos de circo destacaran por sus números acrobáticos e incluso que la mayoría de sus caídas las realizaran a lomos de un caballo. La amplia gama de actos que actualmente asociamos al circo no se convirtió en parte importante del programa en la carpa hasta mediados del siglo XIX.

El primer avance real en la dominación del caballo de circo fue hecho por un cómico de circo francés conocido como *El Grotesco*, cuyas improvisaciones cómicas adornaban lo que era básicamente una exhibición de habilidad acrobática. John Towsen señala que su identidad real era Henri-Joseph-Antoine Gaertner. Apareció por primera vez en Franconi en 1823 y era de descendencia alemana. Gaertner era un *volteador* malabarista, actor cómico y ecuestre, también se admite que en la actualidad no se sabe mucho más sobre sus actuaciones (Towsen, 1976).

El circo se ha caracterizado por ser un entretenimiento vertiginoso que juega con el riesgo de la vida. En él se integra el alivio cómico del payaso que llena convenientemente las pausas entre los actos o números circenses. Las sátiras extensas amenazan con ralentizar el espectáculo a menos que sean ingeniosamente graciosas.

En esta evolución del payaso de circo, en la actualidad se le ha visto algunas veces relegado al último peldaño en la escala social del circo, lo cual se traduce en apariciones más cortas en el programa. Hoy en día son pocos los payasos que pueden tener su propio circo.

Los payasos de circo normalmente hacen sus *entradas*, palabra que deriva de los desfiles realizados frente a los teatros de feria para atraer al público a pagar para entrar (*entrer*) al teatro. Actualmente las *entradas* son una de las participaciones más recurrentes en los payasos y las payasas, muchas veces, la única.

Entre los tipos de payasos de circo que se conservan en la actualidad se encuentran los siguientes:

Payaso de alfombra (Auguste de soirée en Francia): Este tipo de payaso ocupa la función necesaria de payasadas durante uno o dos minutos entre los actos. A veces quedan relegados a caminar con un disfraz cómico o una cabeza falsa, una tarea que los hijos de los artistas de circo pueden hacer fácilmente.

El clown de entradas representa una síntesis de técnicas anteriores de payaso de circo, incorporándolas bajo lo que ha demostrado ser una fórmula exitosa para la comedia: la oposición del Augusto y el payaso Cara Blanca. «El clown de entradas vive su periodo más creativo durante las primeras tres

décadas del siglo XX, y actualmente sigue siendo el personaje principal de payasadas en circos europeos» (Towsen J. H., 1976, pág. 225).

Tortell Poltrona es un ejemplo de payaso de circo y, en concreto, de un *clown de entradas*. Jaume Mateu, quien da vida a Tortell Poltrona tiene la fortuna de tener su propio circo: el *Circ Cric*, ubicado en el Parc Natural del Montseny, en Cataluña. Poltrona es un payaso que ha conectado con varias generaciones, siendo un referente para la población catalana. Realiza principalmente *entradas* a lo largo de la gala de circo. Algunas veces va acompañado de su *Cara Blanca*, la payasa Montserrat Trias, quien hace el papel de Señorita Titán. El *Circ Cric* es un proyecto que permite dignificar el circo desde varias perspectivas: ecológica, política, formacional y, por supuesto, artística. Poltrona comenta sobre su trabajo lo siguiente:

El circo no es solamente para divertir. Es para sentir, para disfrutar de la vida segundo a segundo, para poder saborear los sentimientos y las emociones. Eso es fascinación. Hay que fascinar, divertir, pero hemos de llegar más allá, a la capacidad de compartir. Para mí, la diferencia fundamental entre el teatro, y el circo, es que, en el circo, estás en medio de la gente, estás envuelto de gente. Para mí es tan importante el artista de la pista, como la persona que está viendo. El circo para mí es la suma de la música, el teatro, la danza, y este reto está desde que el hombre pasó de andar en cuatro patas, hasta ponerse en pie (Poltrona, Taula rodona. El pallasso contemporani: entre l'august i l'excèntric?, 2014, pág. 79).

Hoy en día y debido a la evolución del arte del payaso es posible encontrar payasos que trabajan exclusivamente en salas de teatro, algunos cuentan con la tradición circense, pero tampoco es un requisito para llevar sus espectáculos a las carteleras teatrales.

Slava Polunin es actualmente el payaso que más salas teatrales ha recorrido con su espectáculo de nombre: *Slava Snowshow*. Este espectáculo se puede ver en las carteleras de los Festivales de teatro, así como en la programación de Salas teatrales de gran tradición por todo el mundo. Es el claro ejemplo de la evolución y la transición del payaso de pista al payaso de sala.

El teatro por lo tanto, ha demostrado ser un escenario digno de arropar también las torpezas del clown. Meyerhold apuntaba lo siguiente sobre el teatro:

La gran ventaja del teatro está en que es una formación viva, en que sus creadores están en contacto ininterrumpido y vivo con aquellos para los que trabajan, pueden comprobar y perfeccionar su labor (Meyerhold, 2008, pág. 348).

La vida a la que hace referencia Meyerhold, es aquella que atrae distintas expresiones escénicas al teatro, como las payasadas.

El hecho de que las payasas y los payasos se ubiquen en espacios distintos a la carpa de circo no debe hacernos olvidar que su principal objetivo es hacer reír. Los espectáculos de payasos pueden contener un trasfondo profundo, porque la risa en sí es un acto profundo del ser humano, sin embargo, un payaso o una payasa que no hace reír, no existe.

El formador e investigador Jon Davison hace alusión al trabajo de algunos payasos, describiéndolos como una especie de espectáculos para intelectuales. Escribe lo siguiente:

En la época de Grock la idea de un payaso-filósofo parecía una postura de comercialización interesante, pero periférica, entonces a principios del siglo XXI pareció tener una resonancia mucho mayor al ofrecerse a sí mismo como una forma de rescatar a los payasos de su estado de posguerra, supuestamente decadente. El Snowshow de Slava Polunin es, sin duda, un logro notable en la venta de nuevos payasos a una audiencia masiva, tal vez incluso comparable en algunos aspectos al de Fratellini en la década de 1920, con el público en general y los intelectuales a bordo (Davison, 2013, pág. 115).

El historiador y crítico de circo francés Tristan Rémy sostiene que el fenómeno del payaso ruso Slava Polunin puede ser identificado con lo que había ocurrido en su momento con el payaso suizo Grock. Así lo explica:

Polunin no es de ninguna manera el primer payaso que ha sido aclamado como un filósofo. Grock fue llamado intelectual, también conocido como: el payaso filósofo, el payaso shakesperiano, cartesiano, bergsonian, etc., pero Grock, en un momento de rara humildad, rechazó la etiqueta (Rémy 1945 pág. 392).

El payaso Slava Polunin es motivo de debate. Pionero de una generación de payasos y payasas que encuentran su lugar lo mismo en salas de teatro, auditorios o en los estadios de los Juegos Olímpicos. Su trabajo está

influenciado completamente por las artes plásticas, el teatro, la danza y la vanguardia.

Polunin es indudablemente un ícono del payaso en sala. Su trabajo es eficiente, pues su espectáculo provoca una infinidad de emociones, principalmente, risa. Así habla sobre su trabajo el propio Slava Polunin:

Tuve un sueño, convertirlo en una forma de arte contemporáneo, para hacerlo algo más que algo divertido para los niños. Pensé que había algo más profundo; un misterio, una modernidad (Polunin 2011, como se cita en Davison, 2013, pág. 114).

4.4.1. Clowns de televisión y cine

La mayoría de los payasos de cine hicieron el aprendizaje de su oficio en el circo y en el *music hall*, por lo que el presente apartado se centra en los elementos tomados de la farsa y de la *Commedia dell'Arte*, específicamente el ritmo concebido como *timing*. Este elemento se puede establecer en los recursos con los que descubre el *gag* y principalmente en la relación que se desarrolla entre los actores o payasos de cine. Todo ello evidencia la fuerte influencia de las carpas en el trabajo de estos payasos. Es posible observar en algunas películas cómo los payasos esperan la reacción del público como si éste estuviera presente, cosa que en algunas ocasiones era así.

John Townsen determina que a principios del siglo XX, muchas de las escenas cómicas desarrolladas por Hanlon-Less y otras comparsas de pantomima se presentaron en los teatros de vodevil, al principio en sus versiones completas y más tarde en forma condensada. Narra lo siguiente sobre el trabajo de otros clowns de cine:

Buster Keaton, los hermanos Marx, Charlie Chaplin, Stan Laurel y muchos otros, crecieron en el mundo del vodevil y el music hall. Así, la tradición fértil de la comedia knockabout se transmitió intacta desde la época de Grimaldi a la de Keaton, a través de Hanlon-Less. El medio cinematográfico permitió a estos nuevos payasos acrobáticos ir aún más lejos en algunas áreas, pero sin duda tuvieron la suerte de contar con un patrimonio muy rico para aprovechar (Townsen J. H., 1976, pág. 188).

Towsen sostiene que otras formas de comedia, incluidas las películas y los programas de televisión actuales también se han inspirado en el repertorio del payaso de circo; los *gags* de espejo por ejemplo, se ven con frecuencia en la televisión. Los platillos de payaso y los *lazzi* también se pueden advertir en el burlesque, el Music hall, el Minstrelsy, el vodevil y la comedia de cine mudo, entre otras.

Por su parte, el profesor de audiovisuales, Manuel Garin explica que otro elemento de la comedia física empleado en escenas emblemáticas de cine cómico, es la repetición. Apunta lo siguiente:

La repetición, y por tanto el rolling gag, es una suspensión del sentido, según la expresión de Barthes: «En *El ángel exterminador*, la repetición en ningún caso se estructura a partir de tomas idénticas unidas por el montaje, del mismo modo que su objetivo es no desviar el sentido, sino suspenderlo y llenar así la escena de significancia» (Garin, 2014, pág. 296).

La repetición es un elemento que aparece en cine, pero también en televisión. Resulta un componente que permite marcar el ritmo de la comedia. Cuando una broma se repite y a la vez va en *crescendo*, el efecto cómico será mayor en la audiencia. Este fenómeno se puede apreciar tanto en un capítulo de una serie cómica como en una película de género cómico.

Algunas técnicas actorales como la pantomima, resultaron fundamentales para el actor y la actriz de cine cómico desde sus inicios. El investigador francés *Odile Crépin-Etaix* nota que el cine necesitaba un tipo de entrenamiento particular por parte de los y las intérpretes. Así lo indica:

Este medio de expresión precisa de un cuerpo sometido a difíciles pruebas, disciplinado en la acrobacia, la danza, el mimo, los malabares, sus disciplinas de base, cuya armonía resulta también de una formación musical que confiere al payaso esa precisión y ciencia del ritmo en su evolución corporal y sus construcciones cómicas (Odile, 2006, pág. 33).

Charles Chaplin es, sin duda, el clown más emblemático de la historia del cine. Su ritmo y tiempos son perfectos, por ello su comedia y *gags* caen en tiempo. Vsevolod Meyerhold desarrolla que hay tres fibras que toca Charles

Chaplin en su trabajo, que son: la risa, la compasión y el miedo. En las películas de Chaplin se encuentra, según Meyerhold, un verdadero sufrimiento que mueve a la compasión. Esto es lo que motiva las carcajadas de la audiencia.

Meyerhold resultó un gran admirador de Chaplin y lo consideró un modelo de actor del siglo XX. Lo recordaba de la siguiente manera:

Debemos aprender de Chaplin la adecuada colocación de nuestro cuerpo en el espacio, como podríamos aprender de un gimnasta o un herrero. Cuando creemos nuestro propio Hollywood en el sur (de Rusia), la producción de películas deberá tener sus propios actores (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 343).

El cine sonoro hace aparecer una nueva generación de *payasos cinematográficos* que mutan del verbo insonoro, concebido como la acción física o la acción en movimiento, al verbo hablado. Emplean la palabra y sus diversos juegos con ella como base del gag visual prolongado, lo que Stan Laurel y Oliver Hardy habían aportado de original en su explotación de los diálogos en el cine. Con esta nueva línea constituida por los Hermanos Marx y W. C. Fields, Jerry Lewis, Pierre Etaix y otros payasos de la época, la palabra se vuelve un elemento que bien puede ser autónomo o parte de la construcción del gag.

Odile utiliza de ejemplo a los Hermanos Marx para contemplar la sutil alianza que hacen la palabra y la acción por medio del gag. El investigador Odile Crépin-Etaix menciona una pequeña parte del repertorio de los Hermanos Marx:

La secuencia de Una noche en Casablanca en la que Harpo está apoyado a un trozo de pared. Un tercero le interpela de manera irónica diciéndole si está sosteniendo el muro. Con un gesto de cabeza, Harpo dice que sí. Al alejarse de la pared, esta se cae. De esta complementariedad nace el gag perfectamente construido (Odile, 2006, pág. 35).

En la televisión los sujetos cómicos han tenido una evolución similar a la ocurrida en el cine. De hecho, actualmente, la figura del payaso se ha dignificado a través de estas plataformas mediáticas y ha dado lugar a ciertos

fenómenos. Un ejemplo de ello está en México, donde existe un noticiario que conduce un payaso llamado Brozo, que es reconocido como una figura rebelde y algunas veces imparcial.

Constantin Von Barloewen manifiesta que el cine dio fama y reconocimiento a los clowns e identifica los siguientes ejemplos:

En las formas primitivas del cine burlesco –los motivos recurrentes que en 1895 pusieron los hermanos Lumière en las primeras proyecciones cinematográficas después, variarían-, aparece la complacencia maliciosa en el mal ajeno cuando un joven pisa la manguera y el agua salpica al jardinero en la cara. Los ejemplos de la Comedia dell' arte influyeron en el gran pionero norteamericano del cine, Mack Sennett, quien en 1912 concibió la comedia slapstick (golpe y porrazo), en la que las tartas de crema se estampan con aérea ligereza en rostros rollizos o los coches se estrellan con tranvías, como si no hubiese gravedad. El descubrimiento decisivo de Sennett probablemente fue Charlie Chaplin, a partir del cual la senda se ramificó en un montón de clowns de cine (Von Barloewen, 2016, pág. 79).

Los y las payasas han desarrollado su trabajo en el cine y la televisión, sin embargo, resulta pertinente cuestionar lo siguiente: ¿hasta dónde puede empatizar un clown con su público con estos medios? y ¿cómo se produce esta involucración y aceptación mutuas? Las respuestas nos llevan a analizar nuevamente el punto central de la investigación: el ritmo en el clown.

A través de la ritmicidad en la comedia los y las clowns traspasan la pantalla para integrarse en la universalidad de la estupidez humana, de la cual todos y todas somos parte. Von Barloewen debate esta postura con lo siguiente: «a mayor sofisticación y vertiginosidad del desarrollo de la expansión tecnológica, más improbable y espinoso es el camino de la inspiración» (Von Barloewen, 2016, pág. 150). Se puede argumentar, por lo tanto, que el trabajo del clown sigue siendo un trabajo artesanal el cual es mejor experimentarlo en vivo. En palabras del director soviético Meyerhold: «Lo mágico del teatro impresiona las fibras de nuestra imaginación» (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 339).

4.4.2. El clown social

Para comenzar este apartado resulta pertinente recordar lo expuesto por Constantin Von Barloewen:

En un mundo que Arnold Gehlen calificó de descolectivizado, donde el individuo intenta en vano encontrar un sostén en la efímera sustancia del tiempo, la ética de la comicidad clownesca puede transformarse en potencia crítica (Von Barloewen, 2016, pág. 148).

El arte de la comicidad ha intentado constantemente comunicar un mensaje por medio de sus propios recursos, por lo que se puede deducir que las payasas y payasos son parte imprescindible del proceso comunicativo en la sociedad.

La profesora en teatro, Louise Peacock, afirma que el payaso o payasa, payasean, es decir: juegan a ser payasos; pero no sólo para entretener a su audiencia, sino porque tienen observaciones sobre el mundo, sobre la vida. Para ellos, por lo tanto, el juego es un conducto para ayudar a esa comunicación. A diferencia del actor, el artista payaso no transmite los sentimientos y las ideas de una entidad creada por otra. Cuando un actor actúa, lo que el público normalmente ve son las ideas de un individuo (el dramaturgo) encapsulado en una creación ficticia (el personaje), que luego es transmitida por el esfuerzo de otro individuo (el actor) que busca borrar su propia individualidad en el acto de realizar. Cuando un payaso actúa, el público ve las ideas y la actitud de ese individuo transmitidas por una persona adoptada que se ha desarrollado a partir de la personalidad del individuo y que nunca podría ser adoptada y vivida de la misma manera por cualquier otra persona. Peacock escribe lo siguiente:

El payaso no es un intérprete. En su actuación, la visión y la reacción al mundo es la misma para la creación (el payaso) que para el intérprete. Es por esta razón que los actores que hacen payasadas (cuando actúan en las obras de teatro identificadas anteriormente u otras obras similares) deben ser tratados de manera diferente a los payasos (Peacock, 2013, pág. 14).

En este fenómeno descrito por Peacock se establece que el payaso o clown es un reflejo humorístico de las emociones de la audiencia. El estudio que han elaborado Fernández Solís y García Cerrada analiza el humor como elemento de cohesión social. Ambos son colaboradores y cofundadores del actual Departamento de humor gráfico de Alcalá, dentro del programa multidisciplinar Humor Aula. Este estudio se desarrolla que la risa y el humor propician las siguientes experiencias:

- aumentan las oportunidades de pasarlo bien y gozar;
- encuentran nuevas y divertidas maneras para disfrutar en grupo;
- se reducen las defensas y miedos entre los miembros;
- se concede importancia a la espontaneidad;
- se enfrentan mejor los problemas;
- se piensa de una forma más productiva y creativa;
- se amortiguan las situaciones estresantes; y
- aumenta la atracción y la ayuda mutua.

El estudio concluye que el humor es clave para la creación de una atmósfera y climas positivos (Fernández Solís & García Cerrada, 2010).

El clown social ha tenido una importante participación en los hospitales y centros sanitarios, de tal manera que, en todo el mundo las Compañías de clowns de hospital forman parte fundamental en los servicios sanitarios.

El médico Hunter Doherty, mejor conocido como «Patch Adams», fue una de las personas, igual que Michael Christensen que introdujeron la risoterapia en los procesos sanitarios y en situaciones de vulnerabilidad en los años 90. El objetivo de integrar el humor en un momento tan sensible en la sociedad ha tenido gran auge. Sin embargo, Adams confiesa lo siguiente: «Nunca estaría de acuerdo en que la risa es la mejor medicina, nunca lo he dicho. La amistad es, claramente, la mejor medicina» (Adams, 2007).

Con esta afirmación, el activista sostiene que es la identificación emotiva la que propicia el acercamiento del clown con la persona en estado de vulnerabilidad.

Payasos sin fronteras es un colectivo constituido por 15 entidades alrededor del mundo, lleva 25 años de actividad en los que ha desarrollado 450 proyectos y producido más de siete mil espectáculos que han llegado a dos millones de personas que han sido víctimas de catástrofes humanas o medioambientales (CWB, s.f.).

El payaso Tortell Poltrona, miembro fundador e importante luchador por la reivindicación del payaso en la sociedad, explica sobre su trabajo:

Mis payasadas han sido, y siguen siendo, payasadas del espíritu y no del cuerpo. Mi risa está hecha de lágrimas, de sufrimientos y dolores. Tanto me he reído, que ya no sé llorar. Sin embargo, cuando lloraba hacía reír. Ahora sólo sonrío y mi sonrisa no a todo el mundo produce hilaridad. Claro que mis dichos son otros y mi experiencia mayor (Gasch, 1947, pág. 190).

Los payasos se vinculan con la sociedad desde distintos frentes, en la fragilidad humana encuentran cabida con mayor fuerza. Los payasos de hospital, los payasos en campos de refugiados, los médicos-payasos son ejemplos de personas que buscan relacionarse afectivamente con otras personas en un acto de reconocimiento de debilidades.

Daniel Finzi, a partir de su experiencia como payaso, explica de forma poética el acto empático al que se sujetan los clowns en la sociedad contemporánea:

Cada uno de nosotros es una historia única, simple y compleja; tenemos que aprender a danzarla si queremos ser clown. La mejor forma de descubrirse a sí mismo es no tratar de encajar en un modelo. Es un proceso largo, a veces doloroso, pasa a través de fracasos y extrañas sorpresas. Ser sí mismo no es tan fácil. Un clown descubre sus puntos de fuerzas, sus talentos y empieza a danzar utilizando estos elementos (Finzi Pasca, 2009, pág. 33).

4.4.3. Mujeres clown

En todas las épocas ha habido mujeres payasas, sin embargo, son la mayoría de las referencias históricas las que manifiestan la existencia de ellas como objetos de burla y no como protagonistas.

El investigador John Townsen escribe sobre la esposa de Séneca, el filósofo romano, aludiendo sobre ella que era una mujer graciosa, considerada en ese periodo como tonta (Townsen, 1976).

Menandro, siendo asumido el máximo exponente de la llamada *Comedia Nueva*, escribió una comedia llamada *Misogynes*, de la que se dice fue la más celebrada de sus obras. El personaje *Misógino* es un hombre casado que, según el fragmento conservado, odia a las mujeres a través del odio a su mujer.

Con esta información es posible entender que, a pesar de la existencia de mujeres comediantes, éstas resultan desde épocas remotas, objetos de burlas y risas fáciles. Su comedia aparentemente se tiene que remitir al sentido romántico, donde la evidente diferencia entre hombres y mujeres de la comedia es recurrente.

Gran parte de la acción en las obras de *Commedia dell'Arte* era instigada por los sirvientes o *zanni*, según manifiesta Townsen, este género de comedia también era conocido como *Commedia di zanni*. La mayoría de los *zanni* eran hombres, pero era probable que hubiera al menos una mujer (*fantessa*). Los comediantes de las *troupes*, como los de los antiguos mimos, incluían mujeres en sus filas clandestinamente, puesto que en el teatro considerado legítimo se estipulaba que tener mujeres en sus filas era una práctica vergonzosa.

Townsen comenta sobre los personajes femeninos de la *Commedia de'Arte* lo siguiente:

Las sirvientas: Columbine, Franceschina, Smeraldina eran, en su mayoría, jóvenes, de expresión sencilla y activamente involucradas en el fuego cruzado de conspiraciones y planes; con frecuencia mantenían relaciones amorosas con los sirvientes masculinos. Por lo general, no usaban máscaras (Townsen J. H., 1976, pág. 66).

La mujer más famosa en la comedia antigua fue la extravagante *Mathurine*, que presidió la corte francesa desde el reinado de Enrique III hasta la de Luis XIII. Así la recuerda Townsen:

Caminaba por las calles vestida como una guerrera de la Amazona y se destacó por el fervor con el que intentó convertir a los hugonotes al catolicismo. El nombre de esta bufona belicosa y

franca fue adoptado como un seudónimo por los satíricos contemporáneos, y un estilo específico de escritura burlesca, recibió el nombre de Mathurinade (Towsen J. H., 1976, pág. 24).

Para el sociólogo y teólogo luterano vienés Peter Berger, la risa evolucionó debido a la influencia de las mujeres en la sociedad, volviéndose cada vez más refinada. Berger menciona que Francis Hutcheson en su libro: *Thoughts on Laughter*, había adelantado la definición del concepto clave de la teoría de la risa en ese periodo: «La risa es la respuesta frente a la percepción de una incongruencia» (Hutcheson, como se citó en Berger, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, 1999, pág. 57). En este sentido, Berger sugiere la postura de las mujeres en la comedia como objeto de refinamiento, nuevamente guiándolas hacia la delicadeza.

Ser mujer conlleva en la sociedad una serie de requisitos asumidos dentro de un orden social establecido por los hombres. Las mujeres payasas han encontrado en la comedia una posibilidad de escapar de este modelo funcional para una sociedad heteropatriarcal, pero no ha sido fácil.

En España durante el novecientos, el periodista vanguardista español, Ramón Gómez de la Serna, lanza la siguiente afirmación sobre el humorismo y la mujer:

Si la mujer no puede ser clown es porque su coquetería se opone a ello, pero no por una razón anti humorística. Ese impedimento de ser la que ha de agradar con sus gracias, mantenida en un solo sentido de armonía, es lo que evita que entre en la gran experiencia de las contorsiones ultra vertebradas. No se puede mezclar a las disolvencias humorísticas, porque tiene una misión enquistada de cómica del amor. Sólo una mujer muy excepcional puede comprender a los humoristas (Serna, 2014, pág. 59).

El escritor judío Henri Bergson desarrolla que la comedia, la risa y el humor combaten ciertas expresiones humanas, como la *vanidad*. Las mujeres históricamente han tenido que combatir solas contra ciertos vicios sociales, encontrando su lugar en la comedia, por lo que resulta pertinente la afirmación de Bergson en la que manifiesta lo siguiente:

La risa cumple una de sus funciones principales, la cual es: conseguir que el distraído amor propio de cada quien, adquiera

conciencia de sí mismo/a, y se pueda obtener así la mayor sociabilidad posible de las formas de ser. Se podría ver cómo la vanidad (que es un producto natural de la vida social), molesta. Sin embargo, en la sociedad, lo mismo que ciertos venenos suaves que continuamente segrega nuestro organismo, a la larga lo intoxican, si otras secreciones no neutralizan su efecto. La risa cumple sin cesar una tarea de esa índole. En ese sentido cabría decir que la risa es el remedio específico de la vanidad, y que el defecto esencialmente risible, es la vanidad (Bergson, 2008, pág. 123).

A finales del siglo XX fue posible detectar una cantidad importante de payasas activas en todo el mundo. Para el investigador Jon Davison esto es simplemente un reflejo de la lucha por la igualdad de género desde los años sesenta. Al pasar por alto las estructuras de poder tradicionales como la familia de circo, el payaso y la payasa contemporáneos se han presentado como una opción abierta a todas las personas, de modo que la desigualdad de género en algunos aspectos ha jugado un papel menos importante que antes.

Sin embargo, la igualdad real podría estar todavía muy alejada. El mismo Davison explica una anécdota sobre un escritor que en 1990 afirmaba lo siguiente:

Las mujeres están lastimando el arte del clown [...] La única mujer que protagonizó un circo hasta tiempos recientes es Annie Oakley, las payasas no han existido hasta finales del siglo XX (Johnson 2010 como se citó en Davison, 2013, pág. 121).

Dicha publicación, según Davison, era respuesta a la editorial de una revista de artes variadas que se quejaba de que las mujeres payasas hablaran sobre el trabajo de los payasos hombres debido a que ellos eran más populares.

Esta anécdota recuerda la enunciación del novelista y poeta inglés George Meredith, quien asevera que las heroínas de la comedia son una especie de mujeres de mundo. Meredith escribía lo siguiente sobre ellas:

¡Pero esas dos mujeres deslumbrantes, de habla tan abundante y escogida, que practican la esgrima con los hombres y los cogen desprevenidos, no tienen corazón! ¿No es preferible ser la encantadora idiota, la belleza pasiva, el adorable haz de caprichos, tan femenino, tan simpático, de la ficción romántica y sentimental? A nuestras mujeres se les ha enseñado a pensar así [...] Las heroínas

de la comedia son como mujeres de mundo, que no carecen necesariamente de corazón (Meredith, 2017, pág. 32).

Gómez de la Serna, uno de los reconocidos detractores de las convenciones españolas, asumido también como «encarnación del espíritu y actuación de las vanguardias», subrayaba lo siguiente:

La mujer no es humorista [...] a la mujer se le ha acostumbrado demasiado a llorar, y el humorismo es una nueva fórmula para evaporar las lágrimas. Todavía se necesita algún tiempo para que aprenda a sonreír de lo que le hacía llorar (Serna, 2014, pág. 59).

La profesora de la Universidad de Texas Janet M. Davis impartió una conferencia en 2005 cuyo título era: *Damas con barba, Dainty Amazons, Hindoo Fakirs y Lady Savages: Representaciones circenses de género y raza en la América victoriana (Bearded Ladies, Dainty Amazons, Hindoo Fakirs, and Lady Savages: Circus Representations of gender and race in Victorian America)*. En dicha conferencia, Davis situó la imagen de un cartel donde aparecía la payasa *Evetta*¹² vestida con grandes bragas y maquillaje de cara blanca.

En la conferencia de la profesora Janet M. Davis se leía el siguiente anuncio:

Creo que una mujer puede hacer cualquier cosa para ganarse la vida que un hombre puede hacer, y lo hago tan bien como un hombre. Toda mi gente se rió de mí cuando les dije que iba a entrar al ring como payasa; pero no se ríen ahora cuando ven que puedo mantener un compromiso todo el tiempo y ganar tanto dinero y más del que pueden en sus sucursales del negocio. [De un recorte de periódico no identificado de «Mujer muy nueva», 1896, Circus World Museum] (Davison, 2013, pág. 123).

El investigador Jon Davison cuenta que Davis recoge en esta imagen y en su contexto, el surgimiento de la *nueva mujer* de principios de siglo. Afirma que

¹² El show de Barnum & Bailey creó bastante revuelo durante la temporada de 1895 con Josephine Mathews, quien personificaba a Evetta, the lady clown (también a veces etiquetada como Williams en la prensa). Esa temporada, los carteles del programa anunciaban a una maestra de ceremonias, Millie Dunbar. La temporada de 1895 fue tan exitosa que en 1896 los carteles anunciaban DOS payasas y DOS señoras del ring. El cartel de la derecha es de la temporada 1896. (Cashins, 2017)

esto es parte de las nuevas fuerzas que impulsaban los derechos de las mujeres en la política, la educación y la sociedad. Así lo escribe:

A partir de finales de la década de 1890, los New Woman numbers eran una parte frecuente de los circos más grandes: las mujeres, vestidas con modelos reformados de vestimentas de mujer más avanzada y más elegante, desempeñaron todos los roles en la pista: Ringmasters, incluso. En el circo, este nuevo papel público para las mujeres fue parte de una evolución general (Davis 2005: 2 como se citó en Davison, 2013).

La historia no ha sido justa con las mujeres en las artes. En el arte escénico se nos ha permitido participar de manera puntual en expresiones tales como la danza y el teatro, sin embargo, el porcentaje mínimo de mujeres en la comedia es una muestra de que todavía las mujeres no podemos permitirnos hacer el ridículo profesionalmente.

Davison desarrolla que la trampa está en que cuando la figura del payaso ofrece una oportunidad radical para cuestionar nuestras propias ideas, el payaso desaparece. Los payasos cuestionan cualquier cosa que parezca fija o verdadera o que se presente como trascendente, lo que incluye el establecimiento de nuestras propias ideas sobre cómo cambiarlo, pero en este proceso la libertad anárquica de los payasos corre el riesgo de sabotear su propio proyecto, incluida la provisión de modelos a seguir. Para Davison, el mero hecho de que las mujeres posean la libertad de payasos es en sí un desafío para los roles de género. Las payasas tendrían que buscar su propia existencia, despojándose de todo lo anteriormente estipulado y asumido (Davison, 2013).

Actualmente existe un número considerablemente grande de payasas que se han apropiado de los escenarios y del quehacer como clowns: Annie Fratellini, Pepa Plana, Caroline Dream, Gardi Hutter, Nola Rae's, Kate Pelling, Nuria Valerio, Cristi Garbo, Merche Ochoa, Nohemí Espinosa y Lolita Corina, por mencionar solo algunas. Lamentablemente, muchas de estas mujeres clowns son desconocidas para el gremio, lo cual resulta de alguna manera lógico, pues el camino del reconocimiento es largo. Las mujeres debemos desestructurar también patrones raciales para reconocer que no únicamente las luchas coloniales son las válidas. Mujeres racializadas y de sectores

minoritarios también tienen la posibilidad de reconocerse en la comedia. La lucha es larga. Davison sostiene lo siguiente al respecto:

Las mujeres han entrado en el mundo de las payasadas desde la década de 1960 y han forjado nuevos caminos. Pero también es cierto que la historia de hombres clowns anteriores revela cómo las payasas fueron algunas de las que articularon los temas de la política de género (Davison, 2013, pág. 131).

El objetivo de este apartado ha sido aceptar la existencia de las mujeres en la comedia, sin embargo, estamos conscientes de que es un tema que aportaría material para una investigación por sí misma.

Queremos concluir con lo expresado por Marceline Kahn, payasa excéntrica radicada en Cataluña, quien afirma:

Ser mujer payasa es muy difícil. Durante muchos años he tenido la impresión de estar cargando y descargando maletas con hombres, corriendo detrás de ellos. Eso es muy personal. Para mí los hombres tienen una dirección, o hacen ver que tienen una dirección muy directa hacia las cosas, cuando mi camino es pronto con circunvalaciones hasta llegar al punto. Y es una cuestión de equilibrio diferente, respetando la diferencia, que existe, claro (Kahn, 2014, pág. 66).

4.5. Pedagogías del clown

Philip Gaulier, uno de los maestros de clown más reconocidos a lo largo del mundo, declara lo siguiente: «Un payaso que no provoca risas, es un mimo vergonzoso» (Gaulier 2007, pág. 289). Gaulier es un pedagogo que muchas veces juega con la ironía hasta el punto que no se identifica cuándo habla en serio y cuándo no. Siendo alumno de Jacques Lecoq, Gaulier es uno de los más representativos educadores del género clown. Su escuela (École Philippe Gaulier), ubicada en las afueras de París, acoge actualmente a muchas personas interesadas en conocer más sobre bufón, clown, máscara neutra, vodevil juego de máscaras, entre otras líneas que se trabajan allí.

En el presente apartado se identificarán algunos conceptos de la pedagogía clown o cercanos a ella. Se menciona en una primera instancia el

caso de Gaulier, debido a la cercanía que guarda con la pedagogía de Lecoq, quien fue maestro de Avner the Eccentric, el caso de estudio de la investigación.

Jon Davison recopila algunas definiciones de payaso y son las siguientes las que se acercan más a la investigación:

La principal similitud entre el payaso y el zen es que si estás pensando, entonces no estás donde quieres estar (Cohen, 2005 Recuperado de <http://www.clownzen.com/>).

Payasear da libertad, la cual proviene de un estado de aceptación total e incondicional de nuestro ser más auténtico (Cohen, 2005, y Henderson, 2008 como se citó en Davison, 2013, pág. 1).

Técnicamente, el payaso más representativo a través de la historia, es el circense. El artista de circo sin embargo, ha adquirido la técnica muchas veces de manera empírica. Algunos payasos de circo tienen herencia familiar en este arte, por lo que las escuelas circenses como elementos formativos, son relativamente jóvenes.

A medida que el circo ha evolucionado en los últimos cincuenta años, el énfasis en uno u otro número ha variado también. Poco a poco se fue poniendo más énfasis en el momento visualmente deslumbrante.

Debido a la distribución del público en la carpa de circo, los y las intérpretes deben considerar ciertos elementos para desarrollar su trabajo. Todo debe tener sentido para los espectadores de las filas superiores. Es por ello que los movimientos de los intérpretes deben ser exagerados o poco realistas, con trajes brillantes, accesorios de gran tamaño, gestos amplios, explosiones fuertes, maquillaje extravagante y contrastes físicos obvios. Indudablemente todo esto forma parte de los ingredientes esenciales en la nueva fórmula del payaso para obtener las risas del público.

John Townsen cuenta que, en la actualidad, los payasos de circo en Estados Unidos trabajan en grandes grupos, tal es el caso del circo *Ringling-Barnum* y advierte en la manera que tienen de prepararse técnicamente los payasos. A principios de siglo los payasos utilizaban micrófonos para ser escuchados en toda la carpa. Este tipo de payasos se fue extinguiendo en la

mayoría de circos y, así como explica Towsen, en la actualidad su acción física se basa en los movimientos amplios que acompañan la acción en la pista. Señala lo siguiente:

Si sus gestos son demasiado sutiles, demasiado cerca del cuerpo, se perderán en la inmensidad de la pista. Todo se exagera hasta que el significado es inconfundiblemente claro. Y a pesar de que no pueden ser escuchados más allá de las primeras filas, los payasos estadounidenses de hoy realmente hablan con cada uno mientras hacen sus rutinas. Sin embargo, este «hablar» es más un medio para entrar en el papel y llenarse de energía, nunca es esencial para que la audiencia entienda la acción (Towsen J. H., 1976, pág. 271).

La pantomima es uno de los elementos esenciales del arte clownesco y ha resultado ser una herramienta de comunicación infalible en todos los ámbitos donde cohabita el clown. Constantin Von Barloewen apunta:

La acción pantomímica se sobreentiende, los objetos imaginarios responden a la naturaleza onírica del clown. De la pantomima el clown aprende el comportamiento corporal (Von Barloewen, 2016, pág. 140).

El gesto es una prioridad en el arte del clown. La comedia se comunica de manera más efectiva por medio de movimientos del cuerpo humano. La risa surgirá en la medida en que estos movimientos sean limpios y, sobre todo, claros.

Meyerhold propone indirectamente, a través de su búsqueda por el actor biomecánico, principios elementales en la técnica del clown y de la comedia que son convenientes rescatar en la actualidad. Dentro de su pedagogía, vincula principios empleados en el circo y lo justifica de la siguiente manera:

En el circo todos ejecutan su trabajo con precisión matemática, nadie puede permitirse el lujo de la «interiorización», es la técnica lo que cuenta y su vida lo que está en juego (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 392).

Meyerhold no niega la sensibilidad o la emoción, pero se opone al sentimentalismo vulgar, a la cursilería, como bases del trabajo del actor. Desarrolla que esta sensiblería sólo descubre un mal gusto, una mediocridad

humana y una técnica deplorable. Con esta propuesta, el director soviético establece en el teatro una pequeña ventana por donde podrá colarse posteriormente el clown.

Durante veinticinco años Meyerhold buscó una técnica antinaturalista, racional y demostrativa, siendo reconocido como uno de los activistas más entusiastas del nuevo Teatro Soviético. Radicalizando sus experimentos a partir de la llegada de la Revolución Rusa de 1917, Meyerhold escudriñó, inconscientemente, en las bases que sentarían posteriormente el ritmo en el lenguaje del clown en la actualidad.

La escena de Meyerhold no quiere de cualquier modo crear la ilusión de una realidad, sino que propone directamente una realidad. Los principios perseguidos eran los siguientes:

1. construcción lineal en tres dimensiones;
2. ritmo visual, determinado por los efectos cuya naturaleza no era pictórica, ni en relieve;
3. inclusión en el dispositivo únicamente de partes constructivas «activas» necesarias al trabajo del actor (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 81).

Técnicamente, la *Biomecánica* parte de las experiencias espacio-dinámicas llevadas a cabo por Meyerhold. A pesar del escaso material teórico elaborado por el propio Meyerhold sobre la cuestión es posible estructurar tres niveles o círculos concéntricos en el que el tercero incluye los otros dos:

1. Fisiomecánica
2. Biomecánica
3. Sociomecánica

Se comentará el juego de la biomecánica, pues es en el que se encuentra más relación con el clown, ya que es, en principio, una combinación de toda la gama mecánica circense, del ritmo y dislocación del movimiento deportivo, la danza, el *music hall*, la cabriola, el salto, el equilibrio y la distorsión, que se conjugan armónicamente, pero no al azar, sino con base en una formulación rigurosa, obedeciendo a leyes escénicas racionales y sirviendo al actor de medio de expresión de un personaje que como su trabajo, nunca está fuera de la historia, sino participando consciente o inconscientemente en su proceso.

Juan Antonio Hormigón, director y autor español, es uno de los más reconocidos traductores de la obra de Meyerhold. Según indica, el actor biomecánico es un tipo de actor que perfecciona su capacidad de reacción ante ciertos fenómenos exteriores, pues trabaja a partir de impulsos e incluso con ejercicios basados en la teoría de los reflejos condicionados desarrollada por el psicólogo y fisiólogo Iván Pavlov, de quien Meyerhold era amigo y admirador. Hormigón escribe lo siguiente sobre el modelo de actor que buscaba Meyerhold:

La Biomecánica ignora la diferenciación de funciones del actor, lo quiere a la vez comediante, acróbata, juglar, clown, prestidigitador, chansonnier, poseyendo una técnica universal fundada en un dominio total, en un sentido innato del ritmo, y en la economía de movimientos, siempre racionales (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 84).

Meyerhold propone como principio básico el *ritmo escénico* como fundamento de la acción. Se refería de este modo al ritmo sobre el escenario: «El trabajo en el escenario desgasta mucho el corazón. El actor se mueve más de lo normal, porque el arte de la puesta en escena consiste en el cambio de ritmos» (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 302).

Es importante reconocer en las pesquisas de Meyerhold, el antecedente de los estudios de su maestro Constantin Stanislavski, los cuales iban dirigidos en su última etapa de vida a desarrollar lo que denominó: *tempo-ritmo* en la acción escénica. El trabajo desarrollado por el grupo teatral en el que se encontraban ambos, permitió entender de una mejor manera los principios básicos de la interpretación. Así relataba Meyerhold su paso por el Teatro de Arte de Moscú y la investigación realizada sobre la obra de Antón Chejov:

Si el Teatro de Arte no hubiese captado el ritmo de las obras de Chéjov y no hubiese sabido recrearlo sobre la escena, no habría adquirido nunca su segundo rostro, que le creó la reputación de teatro de atmósfera; era un rostro verdaderamente suyo, no una máscara tomada de prestado a los Meininger [...] Este nuevo rostro del teatro fue creado por un grupo de actores a los que llamó actores chejovianos. La clave para la ejecución de las obras de Chéjov se encontraba en manos de este grupo, que debe ser considerado el creador del ritmo chejoviano sobre la escena. Cada vez que recuerdo la participación activa de los actores del Teatro de Arte en la creación de los personajes y de la atmósfera de La Gaviota,

comprendo cómo ha nacido en mí la fe en el actor como principal elemento escénico. No era ni la puesta en escena, ni los grillos, ni el retumbar de los cascos de los caballos, lo que creaba la atmósfera, sino únicamente la musicalidad excepcional de los intérpretes, que habían captado el ritmo de la poesía chejoviana (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 155).

Además del ritmo hay otras peculiaridades técnicas en la comedia de payasos, la violencia es una de ellas. Dicho elemento se hace tolerable para los payasos por su capacidad de simular un golpe. Todo ello es parte de la técnica aprendida en el arte del clown: cuando la cabeza del destinatario retrocede en el último momento, simula la reacción a la bofetada mientras evita el contacto, por ejemplo. El ruido real es creado ya sea por el agresor que golpea su otra mano o por la víctima que golpea subrepticamente sus manos a la altura de la cintura. Sin embargo, hay dudas sobre qué tan bien se ha entendido esta técnica, especialmente en Francia.

Towsen escribe lo siguiente:

En la historia del music hall francés, Gustave Fréjaville escribió acerca de un payaso cuya mejilla izquierda, que con demasiada frecuencia había sido abofeteada, se había vuelto tan dura como madera y seca como pergamino, y cuyo ojo izquierdo reveló una retina desprendida causada por la repetición de manotazos profesionales [...] Aunque este tipo de comedia knockabout alcanzó su apogeo en los circos de los años 1860 y 1870, ha seguido siendo una parte importante del repertorio del payaso desde entonces. Hoy en día, elementos de la comedia knockabout continúan apareciendo en muchas entradas de payasos, así como en muchos gags (Towsen J. H., 1976, pág. 174).

El tipo de violencia al que hace referencia Towsen, es una violencia teatralizada o por alejarnos de ese entorno, una violencia consensuada, sin embargo, por desgracia, en el ámbito clownesco también ocurren incidentes de violencia real.

Según la experiencia de la payasa y pedagoga Caroline Dream, en la actualidad existen unos tipos de payasos bravucones, a los que describe de la siguiente manera:

Reconozco que los payasos agresivos tienen sus seguidores. La crueldad rompe todos los tabúes y, por consiguiente, a algunas personas les parece atractiva. Tal vez no son conscientes de ello,

pero detrás de todo acto de crueldad subyace una convicción de que la persona hacia quien está dirigida se merece el maltrato (Dream, 2012, pág. 36).

El tipo de violencia a la que alude Dream puede ubicarse también en la pedagogía clown e incluso es allí donde resulta más recurrente. En este tipo de pedagogías, el o la docente y/o pedagogo(a) argumenta que a través de acciones violentas se desvelará el verdadero sentido del clown.

Dicha pedagogía recuerda las fiestas dionisiacas, bacanales, tesmoforias y panateneas, que son un complejo mundo. En ellas, como sostiene el historiador francés René Girard, se practicaba la mascarada, el travestismo, la inversión de papeles sociales, la transgresión de normas y la ridiculización de rituales... El resultado era unir al grupo a través de elegir una víctima y con ello, restaurar el orden (Girard, 1983).

El profesor José María Perceval explica lo siguiente:

Esta víctima propiciatoria concentra todo el mal del grupo, que lo exorciza mediante su sacrificio, su asesinato carnavalesco. [...] Lo terrible de estas fiestas es que la risa es obligatoria y el grupo es totalitario. El cenizo es marginado, incluso puede ser agredido. Y estos excesos son además algo adecuado al nuevo mundo del estado que se está imponiendo (Perceval, El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?, 2015, pág. 51).

Dentro del proceso de recopilación de datos para la presente investigación, se participó en un taller de clown, impartido por dos personas, en el que se pudo observar este contradictorio ritual de la pedagogía violenta, con el objetivo de vulnerabilizar a las personas y reconocer el clown que habita en cada una de ellas. La pedagoga y el pedagogo de dicho taller exponían de manera agresiva e insistente a las personas. Incluso, la totalidad de las personas participantes en el taller fuimos agredidas físicamente. Cabe mencionar que, al continuar en la recopilación de datos y dentro de las entrevistas a otros payasos y payasas, muchos declararon que esto era «normal» en este tipo de formaciones.

La payasa y formadora Caroline Dream habla sobre este tipo de métodos de la siguiente manera:

Es una lástima que aún existan maestros que, como parte de su método docente, maltraten, física o psicológicamente, a sus alumnos, porque consideran que esta profesión no es para los débiles de espíritu. Quizás sea así, pero después de más de diez años impartiendo clases, creo que este tipo de métodos, aunque tengan por finalidad hacer emerger al clown, terminan siendo para muchos alumnos un freno, y a algunos puede causarles un daño que tardará en repararse [...] Cuando uno tiene miedo, o cuando se siente inseguro o menospreciado, el clown se encoge y desaparece (Dream, 2012, pág. 35).

Impartir talleres y formaciones de clown en la actualidad resulta un acto casi terapéutico para las y los estudiantes, así también para la y él pedagogo, pues es allí donde el pedagogo guía a los participantes para que enfrenten su propia inocencia y personalidad.

La pedagogía es una responsabilidad para comprender la técnica y teoría del clown, por lo tanto, así debe ser asumida.

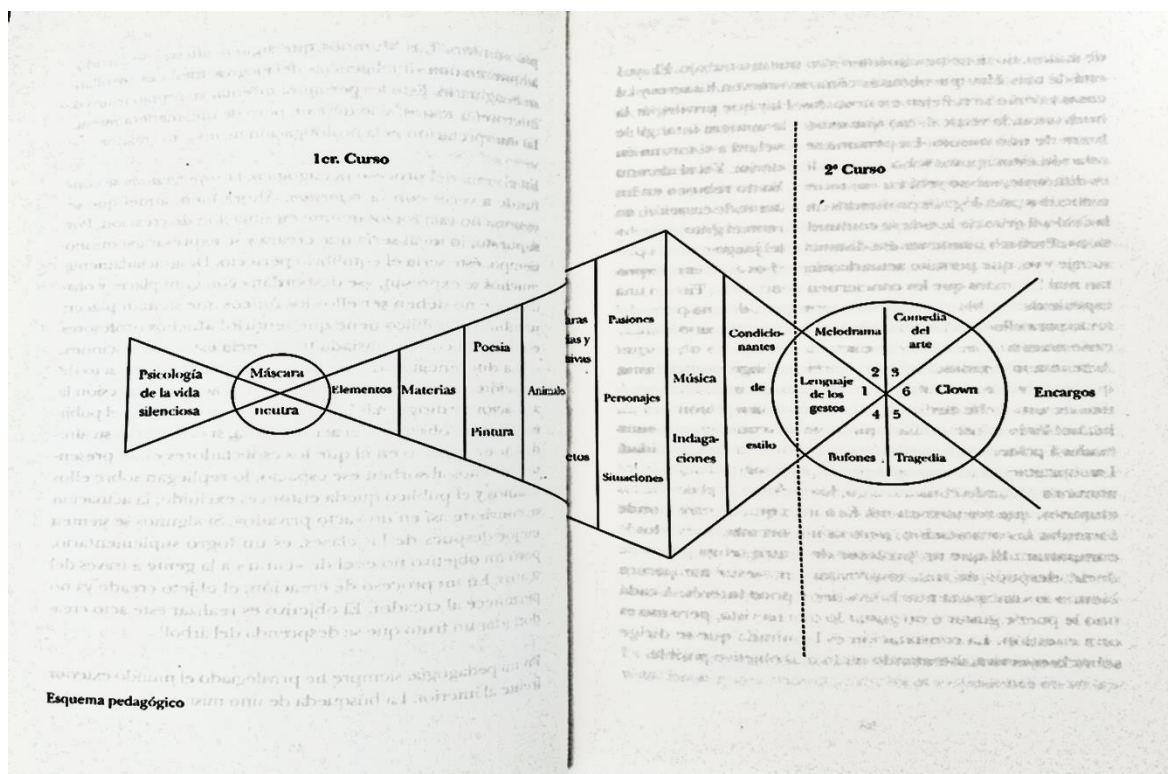
Recuerda las palabras de Constantin Von Barloewen, quien menciona lo siguiente:

El arte clownesco alude al sueño mediante su capacidad para deformar el empirismo. En cuanto transmisor de lo aparente, elimina simultáneamente el elemento aspectual a través de su esencia de la realidad. El lenguaje corporal se convierte en un relieve plástico (Von Barloewen, 2016, pág. 131).

Para concluir este apartado recordamos a Jacques Lecoq, quien representa la mayor influencia pedagógica en el caso de Avner the Eccentric, plantea una Escuela con una pedagogía concreta y dirigida completamente a la búsqueda del propio clown. En su Escuela se desarrolla lo siguiente:

La enseñanza impartida se sustenta sobre algunas referencias básicas: el equilibrio, el estado de calma, el punto fijo, la economía de las acciones físicas. No hay que ver en estos términos ningún valor absoluto, sino guardarles una observancia que deje sitio al humor que subyace en ellos. La calma se mantiene por la tensión entre dos fuerzas contrarias que luchan. El equilibrio sólo se percibe en movimiento. El punto fijo se mueve alrededor de sí mismo sin perder su identidad. La economía de las acciones físicas se renueva en el cuerpo de cada uno (Lecoq, 2007, pág. 228).

La siguiente imagen desarrolla el esquema pedagógico que se imparte a lo largo de la formación en la pedagogía de Lecoq:



Lecoq explica en su método que las personas intervienen constantemente en función con el movimiento que los y las referencia. El ritmo está definido por una compatibilidad de estímulos. La escuela de Lecoq tiene, por lo tanto, una parte importante de improvisación. En palabras de Lecoq:

No se trata de transmitir un saber idéntico, sino de intentar comprender juntos, de encontrar entre el alumno y el maestro un nivel más elevado que haga que el maestro diga a sus alumnos cosas que nunca hubiera podido decir sin ellos y que suscite en los alumnos a través de su ansia y su curiosidad, un conocimiento (Lecoq, 2007, pág. 39).

4.5.1. La incoherencia, una aliada en la comedia

Asumiendo que la incoherencia conlleva una serie de contradicciones y absurdidades es posible deducir que existen géneros con estas características

que provocan comicidad, por ejemplo, lo grotesco, entendido como una extravagancia con tildes bufonescas y caricaturescas.

Grotesco es la denominación de un género decididamente cómico en la literatura, en la música y en las artes plásticas. Vsevolod Meyerhold retrata este género de la siguiente manera:

El grotesco representa sobre todo algo monstruoso y extraño [...] El grotesco no conoce sólo lo alto o sólo lo bajo, sino que mezcla el contraste, creando conscientemente agudas contradicciones y jugando tan sólo con su originalidad (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 194).

El grotesco al que hace referencia Meyerhold es aquello que hace un paralelismo con la contradicción o incoherencia. Resulta evidente cómo a lo largo de sus escritos Meyerhold vincula desde distintos ángulos la puesta en escena con el acto cómico. Meyerhold identifica elementos que en la actualidad pueden ser apropiados por la técnica de clown, como lo puede ser el gag o la comedia física. A continuación se transcribe un ejemplo que Meyerhold desarrolla en el cual se puede apreciar un típico gag de payasos:

En un día otoñal, lluvioso, por la calle se alarga un cortejo fúnebre. Por la actitud que adoptan las gentes que marchan tras el féretro, se ve una profunda condolencia; de repente, el viento arranca el sombrero de la cabeza de uno de los apenados acompañantes. Se inclina a recogerlo, pero el viento se lo lleva de una parte a otra. Cada salto del compungido señor tras el sombrero obliga a su cuerpo a contorsiones tan cómicas que una mano diabólica transforma de repente el tétrico cortejo fúnebre en multitud festiva. ¡Ojalá pudiésemos lograr este efecto sobre el escenario! Contraste (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 195).

Bergson sostiene que el absurdo en la comicidad tiene ciertas particularidades y lo explica de la siguiente forma: «El absurdo, cuando lo encontramos en lo cómico, no es un absurdo cualquiera. Es un absurdo determinado. No es un absurdo que crea lo cómico, sino que más bien se deriva de él. No es la causa, sino el efecto, un efecto muy especial, en el cual se refleja la naturaleza especial de la causa que lo produce» (Bergson, 2008, pág. 128).

Bergson advierte que el absurdo en sí resulta una inversión particular del sentido común. Intentar moldear las cosas de acuerdo con ideas que se tienen, puede ser un pensamiento absurdo y propio del pensamiento clown. Por ejemplo: un payaso o payasa conoce las dimensiones de una gran caja que viene cargando, sabe que no pasará por la puerta, pero aun así lo intenta. Todo lo que pueda ocurrir a partir de estos intentos por moldear la cosa de acuerdo con su idea, se desarrollará de manera cómica. En este sentido, la lógica clown se acerca a la propuesta de Bergson, ya que para él, la absurdidad consiste en ver ante nosotros y nosotras aquello que estamos pensando, en lugar de pensar en lo que estamos viendo.

Gran parte de la violencia sucedida a *Arlequín* en la *Commedia dell'Arte*, dependía de los efectos especiales y, por supuesto, de la incoherencia. John Townsen recuerda el ejemplo de un argumento colmado de incoherencia y lo relaciona con otra expresión con similares características: los dibujos animados. Así lo narra Townsen:

Con la cabeza real escondida debajo de un abrigo en lo que parecía ser el nivel del pecho, una cabeza artificial podría ser usada y utilizada para un efecto de decapitación cómica. El payaso balancea con valentía su espada, y la cabeza del hombre cae y rueda por una trampilla. El payaso dice: «Oh, disculpe», y una cabeza real parecida a la artificial aparece en el escenario para preguntar: «¿Dónde está mi cuerpo?» [...] Con estos efectos grotescos, la arlequinada se acercó a un nivel surrealista de violencia cómica tal vez superada en nuestros días solo por dibujos animados como *The Road Runner* «El coyote y el Correcaminos» (Townsen J. H., 1976, pág. 149).

El payaso no es solo tonto sino que también es estúpido, su quehacer escénico está lleno de incoherencias, de contradicciones y algunas veces de una enorme sabiduría. Las y los clowns ejercen una gran cantidad de energía equivocada para lograr finalmente muy poco o casi nada. Townsen menciona que los métodos clowns para resolver las cosas, por regla general, son inapropiados, por lo que su fracaso es predecible:

Las acciones estúpidas e ilógicas producen risas, al menos cuando las realiza un buen payaso. La habilidad del payaso de evocar sentimientos de superioridad en el espectador juega un papel oculto en todas las payasadas. Los payasos no serían bufones y la

comedia no sería lo mismo si no fuera así (Towsen J. H., 1976, pág. 206).

Las contradicciones que se identifican en el clown van desde cosas personales, como la edad. En el clown no existe la juventud, ni la vejez, ya que las y los payasos en el escenario tienen la edad que tienen en la vida real, si parecen más jóvenes es simplemente porque resuelven las cosas de manera distinta, lo hacen con inocencia, algo que es entendido muchas veces como incoherencia infantil. Esto no significa que las y los payasos necesariamente tengan que interpretar a infantes. La inocencia y picardía no son exclusivas de la infancia. Sobre ésta y otro tipo de contradicciones identificadas en este género, Von Barloewen escribe lo siguiente: «En el juego del clown, la relación entre diversión y seriedad solemne tienen cabida» (Von Barloewen, 2016, pág. 138).

La incoherencia humana que se observa en la comedia permite que el espectador se reconozca con el payaso a través de su propia sensibilidad. Henri Bergson escribe en su ensayo sobre la risa lo siguiente: «La risa no tiene mayor enemigo que la emoción» (Bergson, 2008, pág. 13). Para Bergson, la risa ocurre en el momento en que el espectador se desinteresa por los sentimientos de la persona que interpreta. Así lo elabora: «No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que nos inspira piedad, por ejemplo, o incluso afecto, sino que entonces, por unos instantes, habrá que olvidar ese afecto o hacer que calle esa piedad» (Ídem).

Para Bergson, cualquier drama observado con desinterés y frialdad se convierte en una comedia, pues el acto empático se produce cuando hay interés y simpatía por la persona que interpreta. Es posible percibir lo que Bergson registra en obras de teatro dramáticas, sin embargo, queremos sostener que este fenómeno también ocurre en el género clown. La audiencia se identifica con el clown pues reconoce que su drama es el mismo que el que está viendo teatralizado. Lo absurdo de sus preocupaciones, enredos y problemas empatizan en el payaso o la payasa que tiene enfrente.

Bergson menciona en el fenómeno cómico, un procedimiento casi psicológico, al cual denomina: *La inversión*. Dicho procedimiento consiste en invertir una situación determinada y que los personajes queden invertidos.

Nuevamente podemos mencionar como ejemplos los dibujos animados: El coyote busca atrapar al Correcaminos, y en su perpetua persecución, siempre termina capturado, por él mismo. Para Bergson, esta incoherencia es el fondo de muchas comedias.

El *quid pro quo* es una locución latina que significa literalmente «quid en lugar de quo», es decir, la sustitución de una cosa por otra, «algo por algo» o «algo sustituido por otra cosa». En el teatro, desde la época romana, se convierte en un recurso dramático para crear situaciones de humor y conflicto que se producen por la confusión entre un personaje y otro, así como entre un objeto y otro. Bergson señala este concepto en el entorno cómico. Acepta que esto ocurre cuando dos series de acontecimientos, completamente independientes, se interpretan en dos sentidos muy distintos. Las comedias de enredos pueden ejemplificar este fenómeno, pero también en el clown ocurre, se puede observar como parte de la incoherencia de su personalidad escénica.

Finalmente, Jon Davison recuerda que las payasas y los payasos se convierten en alguien familiar a pesar de su inherente extrañeza, debido a la identificación emotiva. Davison utiliza el trabajo del clown suizo Grock para desarrollar su idea. Lo describe de la siguiente forma:

El trabajo de Grock es un catálogo de comportamientos extraños: accidentes, trastornos, fallas, usos sorprendentes o inusuales de objetos, malentendidos verbales, cuerpos que se comportan mal, pensamientos bizarros pero lógicos, y cambios emocionales repentinos que proyectan una sensación constante de que todo puede parecer terriblemente importante, todo es solo una broma. A pesar de la recurrencia de resbalones, caídas, errores y contratiempos, el resultado no es una tragedia sino una alegría (Davison, 2013, pág. 15).

La personalidad del payaso debe de ser ilógica, pues es un personaje que contradice la incoherencia de la vida a través de su propia incoherencia. En la lógica de las y los clowns no existe la bondad y la maldad (entendida en términos morales). Su existencia está determinada por reacciones instintivas y definidas por su intelecto.

Athene Seyler & Stephen Haggard ubican en la incoherencia aquí descrita una especie de ruptura rítmica en el *tempo* de la escena. En este momento es cuando sostenemos que puede ocurrir la comedia. Seyler y Haggard no

coinciden en ello, pero defienden que esos momentos son aquellos que roban la atención de la audiencia. Así lo explican:

Hay que romper la escena: encontrar los momentos en que el tempo y el estado de ánimo deben cambiar y cuando los personajes pueden contrastar, a veces incluso cambiando de actitud, para obtener la máxima variedad y atención del público (Seyler & Haggard, 2013, pág. 85).

4.5.2. La dramaturgia en el clown

La dramaturgia en el clown es uno de los elementos de este género que tiene mucho de improvisación. Hay una estructura que está delimitada, pero todo lo demás es nuevo y sorprendente para el público, como para el clown mismo.

Debido a que el clown puede entenderse como el heredero contemporáneo de la *Commedia dell'Arte*, conviene mencionar ciertos elementos que se conservan de ese género, por ejemplo: *la improvisación*. Los personajes en la *Commedia dell'Arte* usaban máscaras de arquetipos, con una forma predeterminada de comportamiento, de modo que cuando aparecen en escena, el público ya sabe que se puede esperar de ellos.

Otra de las características fundamentales de la *Commedia dell'Arte* que aún conserva relación con el clown de la actualidad es la relación establecida con el público, es decir: *la complicidad*. Como desarrolló el profesor Mel Gordon, en la *Commedia dell'Arte*, la mirada de aprobación del público resultaba fundamental para el trabajo de los y las intérpretes (Gordon, 1983).

Cuando se trata del circo, en sus inicios se asocia que para realizar una comedia de payasadas se necesitaba una copla donde un compañero fuera considerablemente más acrobático que el otro. Durante la década de 1850 y 1860 muchos payasos de circo comenzaron a trabajar en parejas y desarrollar pequeños bocetos de *knockabout* (sketches de golpe y porrazo). John Townsen sostiene que la evolución de las arlequinadas dio lugar a las peleas de payasos en la pista. Escribe:

En lugar de realizar historias extensas y prolongadas sobre Arlequín, Columbine y Pantaloon, situadas en un lugar y momento diferentes, las rutinas de payasadas de circo evolucionaron a partir del creciente número de actos acrobáticos de circo (Towsen J. H., 1976, pág. 172).

Este tipo de intervenciones serían denominadas: *entradas de clown*, de las cuales ya se han hablado anteriormente, en el presente apartado. En una *entrada clown*, la dramaturgia debe encajar en un tiempo concreto, muchas veces mayor a cinco minutos en la pista.

Von Barloewen sustenta que la dramaturgia clown se contrapone al mundo, su única empresa es la de defender el juego desenmascarando sus reglas de juego. Así lo menciona: «La única inclinación que debe defender es la del juego» (Von Barloewen, 2016, pág. 137). La dramaturgia del clown defiende la libertad de una realidad lúdica ilusoria en la que ese vínculo existencial es verdad que no se fragua, pero sí se distiende.

Meyerhold explica que el arte del actor en sus principios es un arte de improvisación, sin embargo, desarrolla que el *ritmo* es lo que le aporta musicalidad y orden al espectáculo. Según considera:

El estilo general del espectáculo, el ritmo general del espectáculo plantea determinadas demandas que no pueden ser soslayadas. Con ellas hay que contar (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 353).

El gag es la demostración dramaturgica más pequeña en el trabajo del clown. El profesor Manuel Garin acepta que la narrativa del gag puede permitir desarrollar un guion, así lo expone:

Que un personaje nos haga reír o dudar gracias a un gag no es solo una forma de hacer reír o dudar, es una forma buenísima de caracterizarlo, de situarlo en el mundo y explicarnos «su historia». Por eso este capítulo se pregunta para qué sirve el gag dentro de una narración, sin apriorismos ni jerarquías, empezando en el universo del slapstick hasta llegar a la comedia screwball y el cine de autor (Garin, 2014, pág. 268).

El juego es lo que rige la dramaturgia del clown, ya que el sentido de juego es necesario en todas las artes interpretativas. El clown italiano Daniele Finzi agrega un elemento al entendimiento del clown: *la estrategia*. Para Finzi,

la *estrategia* que formula el clown arriba del escenario está integrada por ritmos, gestos, soluciones elementales, pausas, respiros e incluso, llantos y silencios. Finzi Pasca lo explica de la siguiente manera:

La acción clownesca es la suma de la construcción de un sistema de lectura y la virtuosa capacidad de leerlo. En ambas importa saber cómo conducir teniendo siempre una referencia para ti, para el espectador, que es a quien se le está leyendo un sistema. El clown entonces, al conducirte, no inventa ni improvisa nada (Finzi Pasca, 2009, pág. 107).

La dramaturgia del clown por lo tanto, integra el juego por medio de puntos concretos que se entremezclan para obtener una estructura funcional provocadora de risa.

Von Barloewen confirma que en la dramaturgia clown, la realidad se entremezcla con la imaginación a través del juego, pues es la fantasía clownesca la que presenta su concepción de la realidad. Según lo escribe:

La actuación del clown se convierte en «obra de arte creada» al contraponer obstinadamente su yo como expresión de autoafirmación con el mundo en cuanto orden creado por el ser humano (Von Barloewen, 2016, pág. 134).

Jacques Lecoq plantea tres primeras preguntas dentro de su pedagogía, que están vinculadas a la dramaturgia clownesca, que son:

¿Qué parte de la naturaleza humana se pone en juego en el melodrama, en la comedia del arte, en la tragedia...?
¿Qué elementos del comportamiento humano y qué cuerpo se ponen en movimiento?
¿Cuáles son los motores dramáticos de estos territorios?
(Lecoq, 2007, pág. 62)

En estas tres preguntas se añaden los elementos técnicos y filosóficos que integran la dramaturgia clown. Lecoq agrega el trabajo de la máscara, señalando que la máscara neutra amplifica la esencia y presencia del actor y la actriz. Para Lecoq, el uso de la máscara sitúa al actor o actriz en un estado de descubrimiento, de apertura y disponibilidad para el juego. El lenguaje del clown debe ser funcional y asertivo. Según Lecoq:

Trabajar los movimientos a partir de lo neutro proporciona los puntos de apoyo esenciales para la actuación, que llegará después. Porque cuando conoce el equilibrio, el actor expresa mucho mejor los desequilibrios de los personajes, o de los conflictos (Ídem).

En su segundo curso de la pedagogía, Lecoq desarrolla un trabajo en el que subyace una sencilla petición: « ¡Contadnos una historia! » (Lecoq, 2007, pág. 149). En esta parte del proceso se estudian otros textos que enriquecerán la exploración de cada territorio.

Es posible aprobar por lo tanto que Lecoq propone una dramaturgia lineal, en el sentido que el clown debe contar una historia cuando aparece en el escenario. Algunos clowns en la actualidad, difieren de esta propuesta, sostienen que el clown no sigue una narrativa tradicional, pudiendo decirse que lo hacen a través de una dramaturgia algebraica, ya que las y los clowns en el papel de sus propios dramaturgos no comienzan precisamente en la lógica lineal, puede comenzar una acción de manera aleatoria y avanzar o retroceder sin un orden estricto. Esto es posible reconocer en las y los payasos de tipo excéntrico, debido a que se mueven en unos registros distintos. Estos clowns parten, la mayoría de las veces, de los sucesos y su capacidad física por solucionarlos.

Para Lecoq hay una afirmación prioritaria en la dramaturgia del clown, que es la siguiente:

Son especialmente necesarios un principio y un final, porque todo movimiento que no termina, es como si nunca hubiera comenzado. Saber terminar es esencial (Lecoq, 2007, pág. 136).

El payaso contemporáneo Daniele Finzi Pasca identifica y separa cuestiones ligadas a la dramaturgia de cuestiones relacionadas a la interpretación. El clown italiano revela que las y los payasos en su creación dramática parten de alguna idea, misma que debe ser fuerte para poder desarrollarla de forma bella. Desarrolla lo siguiente: «Una acción teatral se basa y se estructura con cierto tipo de reglas y elementos arquitectónicos» (Finzi Pasca, 2009, pág. 106). Para Finzi Pasca los y las clowns realizan una especie de danza que se va construyendo. En esta creación dramática libre,

es necesario observar si los ritmos de dicha danza (ideas) son débiles o, por el contrario, se sostienen por sí mismos.

Como se ha podido advertir, nuevamente el ritmo es un elemento prioritario en el trabajo del clown. Vsevolod Meyerhold otorgaba una especial importancia a la música y sus distintos elementos en la acción escénica. Coloca al dramaturgo como la máxima figura en el dispositivo del espectáculo, entendiéndolo como otro director de escena. Según explica:

La dificultad del arte del director de escena está en que debe ser ante todo músico, mantiene relación con uno de los campos más difíciles del arte musical, pues siempre monta sus movimientos escénicos en contrapunto (combinar los distintos movimientos simultáneos de forma contrastada). El director de escena (entendido como un dramaturgo), que no es músico, no logrará montar un espectáculo auténtico (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 254).

4.5.3. El inagotable juego del clown

El dramaturgo y director teatral argentino Hernán Gené describe al clown como un personaje que vive dentro del actor que lo interpreta. Acepta que no basta con llevarlo dentro y aprender a convivir con él para interpretarlo; es necesaria una formación técnica y profesional: dominar la acrobacia, tocar al menos tres instrumentos, ser un buen malabarista, bailarín, cantante, actor, etc.

Gené menciona que, el actor o actriz dedicada al clown, probablemente llevará este personaje a lo largo de su vida, nombra a grandes payasos tales como: Chaplin, los hermanos Marx, Dimitri, Popof, Charlie Rivel, Harold Lloyd, etc. (Gené, 2013). Compartiendo la visión de Gené es que se considera importante terminar este capítulo con una de las pedagogías más cercanas al género clown: la escuela de Lecoq.

A pesar de que, en el mismo periodo (mediados del siglo XX), se desarrolló otra técnica basada en el movimiento en Francia, es decir, la escuela de mimo corporal dramático de Ettiene Decroux, Lecoq puso especial énfasis en desvelar los misterios de la máscara neutra, lo cual lo llevó obligatoriamente al trabajo del clown y del bufón.

La escuela de Lecoq se rige por el juego, entendido de manera similar a la descripción que hace Constantin Von Barloewen, en la que aprueba lo siguiente:

El juego es la realización del movimiento como tal [...] en el juego, el clown no tiene concepción del tiempo. El que consume de manera ficticia, se solapa con el que consume de verdad; realidad imaginaria y real, coinciden [...] El que juega es consciente de que su juego solo puede ser un juego y se lleva a cabo en un mundo en sí definido por la seriedad de objetivos (Von Barloewen, 2016, pág. 138-139).

Henri Bergson conviene que el sujeto cómico participa del juego de manera consciente. Para Bergson, el efecto cómico va dirigido a la inteligencia pura y registra lo siguiente:

Es como si la risa necesitara un eco. Escuchadla y advertiréis que no es un sonido articulado, neto, acabado; es algo que quisiera prolongarse, repitiéndose gradualmente; algo que comienza con un estallido, para continuarse retumbando, lo mismo que el trueno en la montaña. Y sin embargo esa repetición no puede prolongarse hasta el infinito. Puede caminar en el interior de un círculo tan amplio como se quiera; el círculo no por eso deja de permanecer cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo [...] la risa oculta una segunda intención de acuerdo, casi diría de complicidad con otros sujetos, reales o imaginarios, que ríen (Bergson, 2008, pág. 14).

El pedagogo Hernán Gené sugiere diez principios básicos para desarrollar el trabajo del payaso y la payasa. En dichos principios puede observarse la prioridad que otorga al juego en el clown. Por otro lado, en varios puntos, su propuesta concuerda con la pedagogía de Lecoq, principalmente en el último punto que menciona que los clowns viven en una constante exposición de sí mismo/a. A continuación se reproducen:

Primero: El teatro es un juego y la alegría del juego debe estar presente en todo lo que se hace en el escenario.

Segundo: Se debe reaccionar a los impulsos físicos antes que a los impulsos mentales.

Tercero: Como en todo juego el jugador/actor debe estar presente y vivir en ese presente; si se distrae pensando en aquello que vendrá (y podría no

venir) o en aquello que pasó (y por lo tanto ya no existe), no podrá reaccionar con efectividad cuando le llegue el turno.

Cuarto: En una improvisación/juego debe ser absolutamente sincero con lo que le pasa, con lo que siente y desea, o de lo contrario, perderá el favor del público.

Quinto: Está obligado a ser absolutamente transparente, a permitir que todo su ser sea visto como en una radiografía y a reaccionar sin autocensuras.

Sexto: Debe aprender a desarrollar un juego haciendo que se prologue lo más posible de manera siempre sorprendente y sin saltarse las reglas.

Séptimo: Debe aprender a ver y percibir al público y a saber qué quiere, cuáles son sus deseos en cada momento respecto a las acciones de los personajes para decidir si quiere darle lo que espera o no.

Octavo: Debe aprender a reconocer durante una improvisación los momentos de alta intensidad dramática para desarrollarlos y explotarlos en su favor.

Noveno: Debe ser tan humilde que pueda reconocer que sin el público no vale nada.

Décimo: Debe aprender a soportar que el público ría de sus desgracias más íntimas. Más tarde, eso le alegrará (Gené, 2010, pág. 22).

Jacques Lecoq comenzó a explorar el terreno del clown teatral durante la segunda mitad del siglo XX, específicamente el 1956 cuando decide iniciar su propio proyecto y funda la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, donde enseñó técnicas de teatro del gesto, mimo y movimiento. Es a partir del trabajo y las investigaciones que realizó en su escuela de París que este maestro-clown se ha hecho popular en el medio teatral europeo. Su pedagogía intenta principalmente que el actor encuentre aquello que tiene él mismo de clown y de ridículo y que pueda mostrarlo al público para permitir que se rían de él. El clown que propone Lecoq deviene humano, transparente y único, pues pone unas características personales muy íntimas en juego.

Lecoq desarrolla que su pedagogía pone especial énfasis en el movimiento, en el sentido literal y metafórico. El movimiento entendido también como la intención con la que se hacen los desplazamientos físicos.

La base dinámica de la enseñanza de Lecoq está constituida por una amplia interrelación de ritmos, espacios y fuerzas. Lo importante para el actor o la actriz por lo tanto, es distinguir las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción y reacción. Lecoq aprueba que dichas leyes son parte del devenir humano, es decir, se encuentran tanto en el cuerpo del actor como en el del público.

Lecoq sostiene que el público identifica, la mayoría de veces de manera inconsciente, si en una escena hay equilibrio o desequilibrio, escribe: «El aburrimiento colectivo es una señal del “no funcionamiento” orgánico de un espectáculo» (Lecoq, 2007, pág. 40).

El mítico mimo Marcel Marceau abre una posibilidad para vincular el trabajo del mimo, con el del clown, al relatar en 1956 lo siguiente:

Quando el actor-mimo sostiene su acción dramática con el soplo de su pensamiento, los estremecimientos sensibles que provoca con los ecos de su alma y sus gestos, se vuelven un canto silencioso interior. El actor-mimo vibra como las cuerdas del arpa. Es lírico: su gesto parece revestirse de un halo poético (Marceau, 2010, pág. 24).

El actor/clown en la actualidad genera la poesía de la que hace referencia Marceau, a través de su entendimiento escénico. El público se identifica con este tipo de clowns pues conocen, a través del juego, una apropiación de lo que ocurre frente a sus ojos. Gené toma este fenómeno como un compromiso, mismo con el cual, no podríamos estar más de acuerdo. Lo comunica de la siguiente manera:

Un teatro vivo exige creadores vivos, imaginativos, y personales, vulnerables, generosos, humildes y brillantes, artistas que hacen sacrificio de entregar su cuerpo a favor del teatro, un arte por demás efímero e inexplicable (Gené, 2010, pág. 23).

Capítulo V

ESOS LOCOS EXCÉNTRICOS

5.1. Be interested, not interesting

El personaje cómico, llámese juglar, clown, payaso, bufón, etc., se ha expresado de distintas maneras a lo largo de la historia. Es una figura que se distingue en las diversas sociedades en momentos donde se genera una comunión con su público a través del juego. La risa de la audiencia es lo que le delata. Por lo tanto, las personas que encarnan el rol de payasa o payaso necesitan aprender diversas disciplinas artísticas para transmitir el mensaje que propicie esta conexión física y sensorial.

Una de las más importantes escuelas que sentó los principios del clown que conocemos en la actualidad es la de Jacques Lecoq, quien admitía en primera instancia, que todo aquello que hace el clown sobre la escena necesita una dosis importante de sinceridad.

Lecoq fue actor, mimo y pedagogo, considerado un referente del teatro del gesto a partir de la segunda mitad del siglo XX. Comenzó su carrera estudiando educación física, de allí su pasión y entendimiento por el cuerpo humano. Su mayor influencia proviene del actor, productor, teórico, crítico y director de teatro francés, además de fundador del famoso *Théâtre du Vieux-Colombier*, Jacques Copeau.

Lecoq se introdujo en la actuación después de impartir clases como profesor de educación física y deporte. En sus comienzos teatrales formó parte de la Compañía teatral *Comédiens de Grenoble*. En 1948 decide mudarse a Italia; allí sostiene una gran amistad con el actor y dramaturgo Dario Fo. Lecoq, durante su estancia en Italia, conoció el género de la *Commedia dell'Arte*, del cual retomará posteriormente un interesante trabajo de máscaras.

La Doctora en Historia del arte por la Universidad de Barcelona, Carmina Salvatierra Capdevila sostiene lo siguiente:

La experiencia italiana será preciosa para Lecoq, que la recordará con gran emoción como un segundo nacimiento. La gran variedad de experiencias que podrá realizar en diferentes terrenos del espectáculo, como la comedia, la tragedia, la música y la danza y como pedagogo, le permitirán abrir el mimo al mundo del espectáculo (Capdevila, Jacques Lecoq: La pasión por el movimiento., 1999, pág. 375).

Salvatierra plantea que las diversas experiencias por las que pasó Lecoq son las que lo encaminaron a desarrollar lo que ella nombra: «*el placer de moverse de forma justa*» (Ídem). Para Lecoq, según relata Salvatierra, fue la pasión por el movimiento, por su geometría y anatomía, lo que lo llevó a impulsar una poética del deporte, misma que después sería traducida en mimo. Así lo formula la profesora Salvatierra:

Se alejará así del mimo solitario, esteticista y virtuoso, y comprenderá que el mimo aislado no va a ningún sitio. Su búsqueda de una técnica y un mimo dramático diferente para transformar la naturaleza se irá poco a poco definiendo (Ídem).

En 1956 Lecoq decide regresar a París y abrir su propia escuela, la *Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq*, donde enseñó técnicas de teatro del gesto, mimo y movimiento hasta 1999, año en que murió. Con su pedagogía, Lecoq guía a personas que tendrán que abolir en una primera instancia sus miedos y reconocer su propia identidad. La psicología didáctica que utiliza Lecoq es explicada por él mismo de la siguiente manera:

Uno de los principales obstáculos que acecha al alumno es el miedo a asumir verdaderamente los grandes sentimientos ante un público que, a veces, puede reírse de ellos [...] El actor no puede abrigar dudas sobre lo que va a decir. Lo que para él sea verdad, también lo será para el público (Lecoq, 2007, pág. 160).

Carmina Salvatierra remite de la siguiente manera el trabajo de Lecoq y su búsqueda teatral: «Una forma de estar y ser en escena, de sensibilizarse» (Capdevila, La Escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática, 2006, pág. 264).

Lecoq dibuja a través del cuerpo premisas interpretativas que van encaminadas a activar las dinámicas internas del movimiento. Las

manifestaciones humanas se ven reflejadas en el arte de mimar. Así repara Salvatierra:

La atención, la concentración no ha de ponerse en sí mismo, sino en la situación [...] Como la música, el juego del teatro es ritmo... que el actor realiza con su cuerpo en movimiento. Encontrar los ritmos exactos es el objetivo. Para ello es necesario saber situarse en el espacio y sentir la verticalidad, la horizontalidad y las líneas oblicuas, y actuar en esta relación de fuerzas (Ídem).

Dentro de las principales fuentes teóricas de la investigación se encuentran los estudios hechos por los artistas rusos Constantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold. En ambos casos, sus investigaciones coinciden llamativamente con las propuestas pedagógicas y las directrices artísticas hechas en su tiempo por Lecoq.

Esta posible relación tiene cabida debido a que, el arte del teatro durante el siglo XIX se encontraba en plena renovación, aportando al actor instrumentos poco explorados hasta ese entonces. El mimo participa también en esta evolución escénica. Salvatierra menciona en su investigación una anécdota sobre Lecoq que resulta pertinente reproducirla en este contexto:

Durante su estancia en Padua, Lecoq ofrece una demostración delante de la compañía de De Bosio de la conocida y ya mencionada, «marche sur place» inventada por Decroux y Barrault (Capdevila, La Escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática, 2006, pág. 137).

Al relatar esta historia, Salvatierra identifica personajes emblemáticos para el mimo y el teatro físico como son Decroux y Barrault, sin embargo, no hace una referencia directa a ellos. Aparentemente, la Compañía del director y escritor Gianfranco De Bosio participó en una demostración solamente; sin embargo, mencionar los nombres de Decroux y Barrault permite relacionar de manera indirecta todas las piezas implicadas en la transformación del arte del mimo.

En el caso de Stanislavski y Meyerhold resulta más complicado, pues eran artistas soviéticos que contaban con poca movilidad hacia Europa, no obstante, la necesidad por renovar el arte teatral a finales del siglo XIX y principios del XX, franqueaba fronteras. Así concluye la anécdota Salvatierra:

Agostino Contarello, actor puntual de la compañía y más tarde intérprete de Pantalón en *Piccolo Teatro*, le pregunta al acabar: «¡Qué bonito, qué bonito! ¿Pero dónde va?». —Esa frase permaneció para mí como un símbolo de la toma de conciencia que hice sobre el mimo de entonces; comprendí que el mimo aislado, solo, no iba a ningún sitio.— Lecoq comprenderá la necesidad de abrir el mimo a los demás campos del teatro (Ídem).

Lecoq desarrolla en sus bases formativas un variado entendimiento de los diversos géneros literarios, como el melodrama y la tragedia en dos significaciones: *la tragedia del pueblo*, es decir, aquella que vive la humanidad en sus dificultades cotidianas y *la gran tragedia*, la cual es entendida como aquella en la que los personajes tendrán que enfrentarse con los dioses. En los procesos formativos que Lecoq establece se propician diversas formas del lenguaje, la gran mayoría inspiradas en el mimo y el clown.

El clown se rige bajo ciertas reglas básicas que generan el juego con el público, la presente investigación sostiene que el *ritmo* en la comedia aporta al sujeto cómico la herramienta principal para reconocerse con la audiencia.

Tortell Poltrona desde su experiencia como payaso, apunta lo siguiente:

El payaso existe cuando tiene a alguien delante. No tiene capacidad de ensayar, no podemos prevenir dónde será el gag. Se puede ensayar la técnica, la precisión, pero la imprecisión está donde se cierra el gag (Poltrona, 2014, pág. 73).

Para Poltrona, el cierre del acto cómico está en lo sensorial y así lo sugiere cuando explica lo siguiente:

En el gag interviene la química, la física, pero sobre todo, es un momento en que interviene el instinto. El payaso es también un ritmo (Ídem).

A partir de lo expresado por Tortell Poltrona se puede observar que el concepto de *ritmo* en el género clown es sumamente utilizado, sin embargo, su entendimiento es asumido de maneras distintas, algunas veces contradictorias. Por ejemplo, la noción metodológica que tiene el clown Avner the Eccentric establece una diferencia con lo expuesto por Poltrona.

Avner sostiene que todos los elementos que integran un espectáculo, incluso aquellos que pueden admitirse como subjetivos, conllevan y precisan necesariamente una estructura determinada por el payaso o la payasa. Este nivel organizativo aportará al clown una *ritmicidad cómica* infalible.

En los talleres que Avner imparte, explica que el proceso de creación artística requiere de una conciencia global de todos los aspectos con los que se juega, una especie de libertad consciente. En la medida que este proceso se lleve a cabo, es decir, que el espectáculo cuente con una organización precisa de todos los elementos, la comicidad surgirá en el tiempo exacto y de este modo, el público interactuará de manera instintiva y natural.

A partir de las bases que aporta Avner en su enseñanza se puede deducir que la empatía no es algo que surge instintivamente, como sugiere Poltrona; el fenómeno empático surge debido a la limpieza con la que el payaso o la payasa planean el gag. Por lo tanto, podemos deducir que la empatía con el público es un fenómeno observable, analizable y sobre todo, medible.

Avner the Eccentric resume el origen de su sistema de la siguiente manera: «*Be interested, not interesting*» (Eisenberg, 2017).

La principal idea de esta frase podría traducirse como «no busques ser interesante, intéresate». Esta idea, tan concisa y contundentemente expresada en inglés, permite comprender el proceso psicofísico que el artista vive en la escena. El objetivo concreto del payaso o payasa es accionar, interesarse por la acción que está realizando y sólo a través del genuino interés el público se interesará por el personaje.

El trabajo de Stanislavski puede relacionarse en esta premisa. El pionero del siglo XIX en el nuevo entendimiento del arte del actor y la actriz, confirma que la acción física real atrae no sólo la atención de quien la ejecuta, sino también la del público. Así lo escribe: «No es el artista quien debe interesarse por el espectador, sino al contrario: el espectador por el artista» (Stanislavski, 1977, pág. 379).

Stanislavski a lo largo de su investigación artística y vital sobre las acciones físicas sostiene que el actor no debe hacer un teatro de emociones solamente, ni tampoco de forma; el actor, prioritariamente, debe accionar en el escenario. Su existencia en el espacio escénico estará determinada a través de

las acciones que realice allí y cuando se remite a las acciones físicas, no excluye en ello la palabra.

El accionar que propone Stanislavski incluye el *texto y subtexto*, es decir, además de las líneas dramáticas, los actores y actrices stanislavskianos toman en consideración las motivaciones, los pensamientos, la línea de acción y las estrategias que seguirá el actor o actriz al representar un personaje (Stanislavski, 1977).

La acción física a la que hace referencia Stanislavski tiene eco en el trabajo de Meyerhold, quien propone la noción de *ritmicidad escénica* en el actor biomecánico, dichos estudios vienen del intenso análisis del *tempo-ritmo*¹³. Para Meyerhold, la musicalidad escénica es determinante en la creación y así lo anota:

El ritmo escénico determinado por la música es lo que determina el trabajo gestual del actor, hace de su cuerpo un instrumento expresivo y acopla los procesos dialécticos del movimiento escénico y la escenografía a su propia dinámica creadora (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 57).

La precisión rítmica que sugiere Meyerhold a través de sus estudios musicales, se asemeja en aspectos metodológicos al trabajo de Avner Eisenberg. Los principios musicales en el trabajo del clown aportan a los payasos y las payasas nociones *rítmicas* en el escenario, posibles de traducir en el juego físico e incluso en el psicofísico.

En este punto es pertinente recordar lo que explica el analista en humorismo de vanguardia Ramón Gómez de la Serna, quien conviene que la

¹³ Stanislavski emplea los conceptos musicales: *compás, ritmo y tempo*, para el trabajo del actor y los coloca con relación directa al estado de ánimo y las emociones ubicándolos en el llamado *Tempo-Ritmo*; el cual al encontrarse basado en la métrica musical puede llegar a tornarse hacia un principio matemático, pero al colocarlo en el trabajo del actor, este concepto se traduce en una idea casi sensitiva la cual se sitúa en el actor a través de la técnica, para posteriormente activarse indirectamente en su accionar interno y externo.

En el teatro las palabras y acciones transcurren en un determinado tiempo, es así como, dicha tarea debe llevarse a cabo mediante un espacio de tiempo determinado, como en una partitura musical; para lo cual es preciso conocer el tempo-ritmo propio y el de la obra; es decir, independizar, por así decirlo, el tempo-ritmo mediante el cual se realizan las acciones internas y externas de las del conjunto; como si dentro de un cúmulo de metrónomos activados todos a la vez se buscara definir el que marca nuestro propio accionar (Stanislavski, 1977).

base de la comedia no es precisamente lo que asumimos establecido. Así lo escribe:

Hay quien ve el ridículo como base del humorismo, pero ni lo ridículo ni lo cómico son base del verdadero humorismo, de ese humorismo que se abre como una sombra última sobre las cosas (Serna, 2014, pág. 65).

Se aprecia en la afirmación de Gómez de la Serna que para que surja la comedia se necesita algo más que el ridículo y la desvergüenza. Las y los clowns, entendidos como personajes que provocan el humor, no deberían buscar la risa como un objetivo, ya que el principal objetivo es interesarse en la acción física. Avner analiza la medida que este interés sea verdadero, pues dependiendo de esto, el interés por parte del público, también será genuino.

Avner Eisenberg, conocido como Avner the Eccentric fue alumno de Jacques Lecoq, por lo que su trabajo está completamente influenciado por esta pedagogía. Es curioso observar en los estudios de Lecoq una especie de musicalidad gestual, muy cercana a las propuestas actorales que en su tiempo hizo Meyerhold al desarrollar los estudios de biomecánica.

En la actualidad, Avner rescata la inmersión del mimo en otras técnicas para enfocarse en el clown. La actriz, mimo y pedagoga Julie Goell conjuntamente con Avner crean una metodología que tiene como objetivo generar empatía con el público a través de la risa.

El humor es una de las posibilidades humanas que tenemos para reconocernos en la otra persona y Avner nos permite hacerlo cuando somos espectadores de su trabajo. En ese espacio de fantasías y acuerdos no verbalizados, la audiencia pierde el miedo de identificarse en lo que ve.

Gómez de la Serna escribe algo que se encuentra oportuno retomar en este sentido. Esto es:

La actitud más cierta ante la efimeridad [sic] de la vida, es el humor. Es el deber racional más indispensable, y en su almohada de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud [...] El humor ha acabado con el miedo, debe acabar aún más con él (Serna, 2014, pág. 49).

El filósofo francés Henri Bergson repara en que la risa forma parte de la propia vida. Los motivos que nos hacen reír son extraídos de la vida cotidiana, desde el carácter irreductible del ser humano hasta su propia naturaleza. Según Bergson:

Podemos ahora obtener una primera visión, aunque tomada desde muy lejos, vaga y confusa aún, sobre el lado risible de la naturaleza humana y sobre la función corriente de la risa. Lo que la vida y sociedad exigen de cada uno de nosotros es una atención constantemente despierta que discierna los contornos de la situación presente (Bergson, 2008, pág. 22).

Bergson considera en el fenómeno de la risa un proceso psicofísico. No únicamente enfatiza en la especificidad del hombre integrada por la libertad, interioridad, conciencia y reflexión. Para el premiado ensayista, los elementos psicológicos y los físicos se comunican en la risa. Señala lo siguiente:

También cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos mantenga dispuestos a adaptarnos a dicha situación. Tensión y elasticidad, dos fuerzas complementarias una de otra, puestas en juego por la vida (Ídem).

Bergson expone que el ser humano es un ser libre y responsable que se crea a sí mismo y en este proceso, crea el sentido de las cosas. En su recurrente búsqueda por desentrañar el misterio de la risa, Bergson también especifica:

La risa ejerce sin duda una función útil [...] la risa es simplemente el efecto de un mecanismo montado en nosotros por la naturaleza o lo que viene a ser casi lo mismo, por un prolongado hábito de la vida social (Bergson, 2008, pág. 137).

Para concluir, el mimo, el teatro, la danza, el clown, la música y demás artes escénicas son medios de comunicación. La comedia une y también reta.

El profesor en Drama por la Universidad de Dublín, Eric Weitz, sostiene la diferencia en la relación del público con el género trágico y cómico. Desarrolla una distinción a partir de la cotidianidad que envuelve la comedia y escribe lo siguiente:

Para hacer comedia, finalmente se debe cuestionar con fuerza los temas de la felicidad y para siempre. Otra manifestación del impulso cómico puede ser menos aparente que el humor y los finales felices: la comedia habitualmente busca conectarse con el mundo cotidiano de la audiencia (Weitz, 2009, pág. 12).

Weitz determina de la misma manera que Bergson que lo cotidiano es potencialmente cómico, y dice:

Mientras que la tragedia normalmente cuestiona el temple de la constitución humana bajo la presión de las grandes preguntas de la vida, la comedia sigue siendo esencialmente atraída por las preocupaciones más cotidianas del individuo como animal social: El sentido cómico [...] trata de hacer frente a la dificultad diaria, por hora e ineludiblemente, de ser. La vida diaria, tiene una cruzada oculta o corriente que atraviesa la tragedia, la corriente principal es material para la comedia (Ídem).

Con todo lo descrito es posible deducir que el payaso o la payasa tienen una responsabilidad cuando suben al escenario, su misión está en llevar las herramientas necesarias para hacer que su trabajo resulte acertado, eficiente y bello.

El clown juega con lo cotidiano y es de allí de donde surgen los mejores gags, los mejores sketches, pues la realidad es un oasis de comicidad.

El objetivo del payaso y del actor es comunicar. Todo el arte lleva esa premisa en cualquiera de sus expresiones. En la medida que las payasas y payasos se concentren en este objetivo estarán interesadas e interesados respectivamente y no únicamente se harán los interesantes.

Queremos terminar con palabras de la Doctora Salvatierra, quien escribe lo siguiente:

Lecoq entiende el teatro como un medio privilegiado para la comunicación humana que nos relaciona íntimamente con un conocimiento profundo de la vida. La técnica, dar forma, el estilo...son cuestiones que aparecen a posteriori, Lo vivido es más importante en la enseñanza, en un primer momento, antes que darle una forma. Si el teatro no está contagiado de esta vida perderá su interés (Capdevila, La Escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática, 2006, pág. 205).

5.2. La musicalidad de la escena

En el juego escénico cohabitan diversas artes entre las cuales se encuentra la música. Este elemento es asumido a lo largo de la investigación como parte prioritaria en el acto teatral, debido a que es considerada como ingrediente fundamental de la dramaturgia del espectáculo. El *ritmo* del que se habla a lo largo de la investigación tiene absoluta cercanía con la *musicalidad* del clown.

El presente apartado centra sus reflexiones en la *musicalidad* escénica, entendida como la interacción de diversos elementos provenientes de la música en el ejercicio interpretativo, concretamente en lo concerniente al clown y la comedia.

El dramaturgo, profesor e investigador gallego Roberto Pascual Rodríguez establece que la música es para el teatro una fuente inagotable de variados recursos y declara:

El componente musical está, además, estrechamente ligado al lenguaje (no olvidemos que los elementos fundamentales de la música son el ritmo, la línea melódica y la armonía). Vemos en esto también un caldo de cultivo no sólo para el resultado del producto, sino también para el propio proceso de aprendizaje en el terreno interpretativo, conexiones que ya vislumbraron importantes teóricos teatrales del pasado siglo, como hemos anotado, y que reflejaron en sus escritos y en su dinámica de trabajo con el actor (Rodríguez, 2006, pág. 210).

Henri Bergson asocia las diversas artes, incluyendo la música, para establecer en ellas un espejo de la sociedad. De este modo lo apunta:

Así, tanto si se trata de pintura como de escultura, de poesía o de música, el arte no tiene más objeto que el de apartar los símbolos útiles desde el punto de vista práctico, las generalidades aceptadas convencional y socialmente, todo lo que, en suma, nos oculta la realidad, para ponernos frente a la realidad misma (Bergson, 2008, págs. 112-113).

La musicalidad permite transportar al espectador dentro del acto escénico por una atmósfera poética. En este sentido tiene cabida lo que Bergson describe:

Toda poesía expresa estados de ánimo. Mas entre esos estados hay unos que se originan sobre todo por el contacto del hombre con sus semejantes. Son esos los sentimientos más intensos a la par que los más violentos (Ídem).

Para Bergson, el fenómeno empático es sensorial. En su ensayo sobre la risa identifica este fenómeno como un cruce energético donde los humanos convergen. Tal y como lo hace la audiencia en un espectáculo cómico. Así lo expresa el filósofo francés:

Del mismo modo que las cargas eléctricas se atraen y se acumulan entre las dos placas del condensador, de donde se hará saltar la chispa, así también, sólo por estar unos hombres en presencia de otros, se producen entre ellos atracciones y repulsiones profundas, rupturas de equilibrio completas, esa electrización del alma que constituye la pasión (Ídem).

Las teorías del escenógrafo y decorador suizo Adolphe Appia le valieron para ser reconocido como pionero en el diseño y reestructuración del espacio escénico. Appia piensa la música como parte fundamental en la estructura escénica.

Diferencia que la música es el elemento en la representación que permitirá disponer el mayor número de elementos humanos o plásticos con armonía e imaginación. Así lo declara:

El clímax estético en la experiencia visual, de lo puramente plástico, está supeditado al poder de la música. Ella es el verdadero artífice de nuestro espíritu conmovido (Appia, 2014, pág. 21).

Para Appia, la música es el principal eslabón en la jerarquía de las artes, el elemento que él confirma como *tiempo* representa un concepto similar al entendido por los y las clowns como *ritmo escénico*. Así habla sobre el *tiempo*:

La música es el arte supremo y el origen del movimiento que lo estimula y controla mediante el devenir del tiempo. El tiempo: los latidos de nuestro corazón que han medido nuestros gestos, ¿en el espacio? ¡No!, en el tiempo. Para medir el espacio, ¡nuestro cuerpo necesita el Tiempo! De ese modo el actor debe mediar entre las artes del tiempo (música y poesía) y las del espacio (escenario y luz) (Appia, 2014, pág. 25).

Adolphe Appia proyecta en sus estudios sobre el *tiempo* nociones rítmicas en la acción escénica vinculadas en la actualidad en los clowns excéntricos. Cita al sofista Protágoras, quien descubre que el hombre es la medida de las cosas, por lo cual, según Appia, el actor es la medida del espacio escénico. De este modo asocia el valor de la música en la representación:

La música debe proyectarse no sólo en la mímica y las evoluciones del actor, sino también en el cuadro inanimado por entero. Es la música la que debe sugerir al actor sus evoluciones y es la descripción de esas evoluciones sugeridas la que codifica el espacio teatral (Appia, 2014, pág. 26).

Vsevolod Meyerhold, como gran apasionado de la *musicalidad* escénica, retoma conceptos importantes de la música, tales como el *ritmo* y el *tempo*, entre otros, para obtener su sello artístico en la búsqueda de la *armonía* teatral. Su afición a la ópera y la lírica permitieron que sus investigaciones sobre *biomecánica* contaran con importantes postulados sobre *el ritmo, el tiempo y la métrica*. Así lo registra:

En el escenario, el tiempo es precioso. Si una escena, fugaz en la intención del autor, dura más de lo necesario, termina por incidir sobre otra escena importantísima para el autor, y el espectador, que se ha concentrado demasiado tiempo sobre un elemento secundario, está ya cansado cuando comienza la escena fundamental [...] En lenguaje musical, ésta es una parte de la sinfonía, que comprende: la imponente melodía fundamental, con los mutables estados de ánimo en pianísimo y las explosiones en forte [...] y el fondo [...] Esta es la armonía musical del acto (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 151).

La duración de las escenas para Meyerhold, conlleva ineludiblemente una musicalidad proporcionada por la técnica actoral. El autor decide una musicalidad también con su obra, es parte del trabajo actoral y de dirección preservar el sentido musical de la misma a través del *ritmo*.

Meyerhold establece dos procedimientos que enriquecen en los espectáculos el juego biomecánico. Dichos procedimientos son: el *prejuego* y el *juego invertido*. El *prejuego* está inspirado en la técnica del comediante chino y japonés, consiste en que el actor, antes de comenzar a hablar, descubre mímicamente las características de su personaje. De esta manera lo presenta:

El prejuego prepara de tal modo al espectador a comprender la situación escénica, que éste recibe todos los detalles de forma tan trabajada que no necesita gastar fuerzas inútilmente para captar el sentido de lo que pasa en el escenario (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 86).

Es posible descubrir este elemento en los clowns de hospital. Allí, este tipo de payasas y payasos comprueban previamente ante qué público se van a enfrentar, establecen cuáles son sus objetivos para poder planear la estrategia más eficiente cuando aparezcan ante las y los espectadores.

La otra consideración que establece Meyerhold es la del juego invertido, el cual describe de la siguiente manera:

El juego invertido es una especie de: aparte, cesando de repente de incorporar su personaje, el actor interpreta directamente hacia el público para recordarle que no hace sino interpretar y que en realidad el espectador y él son cómplices. Este aparte, supone una ruptura en la línea interpretativa, de modo que el actor se sitúa como tal frente al personaje y la situación, no puede asumirlos de dentro hacia afuera, de forma visceral o revivida (Ídem).

Para Meyerhold, el *prejuego* y *juego invertido* son dos procedimientos usados por los grandes actores y actrices de todas las épocas. Rescata la necesidad por recuperar el virtuosismo actoral y lo asemeja con la calidad de un músico al tocar un instrumento con maestría.

Meyerhold asocia a Chaplin y Keaton como modelos de actores diestros en agilidad corporal, pero también los evoca como intérpretes que incorporan el sentido absoluto del *ritmo* a sus conocimientos en circo, clown y *music hall*.

Es pertinente distinguir que Meyerhold rescata las artes del *Barracón*, entendido como un tipo de teatro de feria o mejor dicho de *barraca*, reparando en ello una posibilidad de readaptar a la actualidad el teatro ambulante en el que juglares y mimos mostraban todas sus habilidades. Para Meyerhold, todas las artes se interrelacionan entre sí, así lo explica:

Es necesario saber que un arte deriva de otro, de qué manera se relaciona la arquitectura con la música, de qué forma penetran en el teatro las artes figurativas, por qué el actor no puede contentarse con conocer el arte teatral, por qué debe estudiar la música, etc. (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 283).

Meyerhold y Appia emplean conceptos pertenecientes a la composición musical, tales como la *partitura*. Ellos ubican este recurso en el trabajo del actor y en la puesta en escena. Para Meyerhold, la *partitura* escénica es un conjunto racional de *ritmos, tonos, juegos instrumentales, variaciones* y, sobre todo, una combinación de *notas y compases*. Un rigor matemático donde no cabe la desafinación, la mediocridad y la falta de imaginación. En la *partitura* va incorporado el concepto musical del espectáculo, allí puede traducirse todo aquello que supone control y precisión. La *partitura* de un espectáculo tiene un *ritmo* y los actores, por lo tanto, son intérpretes de la *partitura*, sirviéndose de la palabra, el gesto y el juego para su ejecución.

Al esquema armónico inducido por el realizador se añaden las demás series de signos escénicos, es decir, aquellos que son espacio-visuales y sonoros en un esquema *rítmico* determinado. Los diferentes elementos o grupos sígnicos se combinan según las leyes musicales en concordancia, el *contrapunto*, la *métrica*, etc. Meyerhold desarrolló ampliamente estos principios. La precisión matemática de sus puestas en escena, el minucioso control del juego escénico, de la gestualidad del actor y la improvisación, por mencionar sólo algunos aspectos, son resultado de esta concepción previa de la *puesta en escena-partitura*.

Meyerhold manifiesta que para llegar a este plano de conciencia rítmica, es necesario que las actrices y actores cuenten con los elementos técnicos apropiados para desarrollarla. La interpretación debe ir acompañada por nociones musicales, evidentemente. Un sentido de composición musical, pero también de composición estética, la cual se puede adquirir de manera natural, pues al interactuar con la escenografía, el actor o actriz entenderán la dimensión de la economía en los movimientos y en los objetos de la escena. El actor y la actriz rítmicos son aquellos artistas que consideran la música como matriz estructural del espectáculo, no simplemente un acompañamiento.

Juan Antonio Hormigón apunta lo siguiente sobre la propuesta de Meyerhold:

Esta teoría es, en principio, elemental, más intuitiva que reflexionada, y tiende, como el resto de la vanguardia rusa, a fundir

el trabajo del actor con la producción industrial dándole la conciencia, ritmo, justeza, y racionalismo que tiene el obrero con su máquina y también su alegría ante el trabajo. Según esto, el actor dominará el dispositivo escénico con la precisión del obrero hacia la máquina y dará a su cuerpo una concreción dinámica perfecta, resultado de un conocimiento preciso de sus posibilidades órgano o biomecánicas, orientadas a la expresión de un personaje como ser social (Meyerhold & Hormigón, Meyerhold, textos teóricos, 2008, pág. 83) .

Lo escrito por Hormigón se debe a que, a partir de 1908 y hasta 1917, Meyerhold trabajaba en los Teatros Imperiales Marinski y Alexandrinski, sin embargo, experimentaba sus teorías teatrales en cabarets, teatros pequeños armados en sótanos o en casas particulares, con el pseudónimo de Doctor Dapertutto. Cuando estalla la revolución rusa Meyerhold se adhiere fervientemente al Partido Comunista, comprometiéndose con ello en la estructuración de un teatro político. De allí que Hormigón señale lo siguiente:

El actor biomecánico es pues el artista proletario hecho hombre de teatro, con plenitud de su conciencia de clase y consciente de sus deberes productivos –profesional insaciable-, que hace del trabajo lúcido praxis política cotidiana (Ídem).

Cuando el artista semi-bolchevique Aleksei Gan publicara el tratado sobre *Constructivismo*, en 1922, se asume la idea del arte como un trabajo equiparable con la ciencia y la tecnología. Meyerhold se adhirió como parte de la vanguardia teatral, que se comunicaba directamente con la vanguardia plástica.

La siguiente afirmación hecha por Meyerhold expresa su profunda admiración por el trabajo de Wagner hacia un espectáculo integral con bases puramente musicales:

Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la «magia» de las artes plásticas (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 271).

Meyerhold rescata de Wagner la importancia de la música en el espectáculo. Considerando plenamente la revolución teatral, no pierde de vista la importancia de la música en el teatro. Así lo anota:

Hoy vemos que es así justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala [...] es la música la que completa, e intensifica las situaciones (Ídem).

El clown en la actualidad encarna una especie de poesía en movimiento. Su arte conlleva una importante descarga emocional que puede ubicarse en las experiencias a las que nos transporta la música. Con su cuerpo, su gesto y su universo particular, es posible vincularnos a su trabajo de una manera bella y artística. Adolphe Appia menciona que a través de la música, la poesía escénica surge, así lo expresa:

En la música misma es donde el poeta-músico halla su visión: la música se encarga pues de manifestarla íntegramente; lo que no sea capaz de ofrecernos visualmente, nos lo comunicará de otra manera (Appia, 2014, pág. 174).

Para Appia, la música cuenta con los elementos representativos de una armonía con proporciones superiores a todo lo que nuestra imaginación es capaz de evocar. Según afirma: «Resultaría igual de ilusorio reemplazar la música por palabras, que explicar un conjunto de colores a un ciego de nacimiento» (Appia, 2014, pág. 197). Appia entiende que sin la música la *armonía* no existe y por lo tanto, no puede ser percibida.

El payaso Avner the Eccentric refleja en su trabajo la armonía de la cual habla Appia. La musicalidad escénica que las payasas y payasos desarrollan en sus espectáculos y/o números pertenece a una consciencia musical, muchas veces inconsciente. Un ejemplo de ello es la delimitación estricta del tiempo real bajo el que deben realizar sus entradas.

En una entrada clownesca es preciso hacer uso de la *métrica*, del *ritmo*, y de la *cadencia*, pues sin estos elementos el público se dispersa y se ausenta de la acción escénica. Los números de clown en el circo tienen una temporalidad concreta, algunas veces no mayor a los ocho minutos. Sin consciencia rítmica esto sería imposible de sobrellevar cada noche.

Appia identifica en sus escritos que el humor en la música es una trasgresión que normalmente llega a omitirse por no violentar el ejercicio musical. En el entendimiento de lo expresado por Appia, puede deducirse que

los payasos y payasas regularmente «*violentan*» el ejercicio musical al provocar una *ruptura rítmica* donde lo encuentran oportuno para cerrar el gag.

La comedia se crea con los contrapuntos de la lógica humana. Es esta lógica ilógica parte importante de la *musicalidad en la comedia*. La *ruptura rítmica* será entendida como un contrapunto musical, es decir, un elemento que acompaña la armonía, pero que no es necesariamente la base melódica. Un recurso para rematar la broma. En música podemos ver ejemplos de ello en instrumentos que entran repentinamente para enriquecer la pieza y al mismo tiempo, sorprender a las y los receptores.

5.2.1. La música y la comedia

La música ha estado vinculada a la comedia desde distintas perspectivas, sobre todo cuando el sujeto cómico, entiéndase clown, juglar, actor cómico o saltimbanqui, ejecuta algún instrumento musical; por lo tanto, en el arte de las payasas y los payasos resulta pertinente y casi inseparable la presencia de la música.

El mimo, al prescindir de la palabra emplea muchas veces la música para arropar su acción y el payaso de pista, casi siempre toca o acompaña alguna melodía en el circo tradicional.

Vsevolod Meyerhold sostiene que una vez abolidas las candilejas, remitiendo el momento en que el acto escénico se pondrá al nivel de la platea, los actores se centrarán nuevamente en el cuerpo, en sus movimientos y con mayor precisión, en el ritmo.

Meyerhold hace mención que en el momento que el ritmo adquiera valor prioritario en el acto teatral, la escena dará un giro melódico, partiendo de un silencio también melódico. Así explica la importancia de las nociones musicales: «Y si me preguntan: ¿de dónde extrae la savia para entender los ritmos, el colorido, el cambio de ritmo, etc.? Diré que de los conciertos» (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 359).

Adolphe Appia también asocia el cuerpo dentro de la composición armónica y musical. Manifiesta lo siguiente con respecto a la combinación de

pantomima y música: «Lo comprenderemos mejor si tomamos como referencia un género especial de espectáculo, la pantomima, en la que el mutismo de los actores descubre más clara y visualmente la música y la puesta en escena» (Appia, 2014, pág. 102).

Appia contaba con la referencia de que en la pantomima, la música determina su duración y ordenación secuencial, por lo que sustenta lo siguiente:

El músico tan sólo debe proporcionar ritornelos repetidos tantas veces como la duración de los diversos episodios lo exija. En este caso, la música actúa como acompañamiento agradable del espectáculo, al igual que en el circo o la contradanza. Pero en la pantomima propiamente dicha, la música es la que dicta la duración y la sucesión de los episodios, por lo que el espectáculo debe amoldarse a ella con precisión matemática. Dicho esto, podemos afirmar que en la pantomima, la música mide el tiempo –representa la vida en la duración- ya que en la vida escénica no obedece a la vivacidad o indolencia de los actores, sino a los diversos lapsos de tiempo que la música llena; y esto se produce hasta en los más pequeños detalles (Ídem).

Los números que se pueden ver en el circo tienen una relación con la música más amplia, ya que la música no solamente acompaña el acto escénico, lo nutre, incluso algunas veces existe una comunicación directa entre los músicos y los artistas circenses. Diversos conceptos musicales intervienen en el circo y podría decirse que en la actualidad, la interpretación en este género ha evolucionado para mimetizarse con conceptos teatrales, tales como el *tempo-ritmo*.

El apasionado por el circo Javier Sáinz-Moreno relaciona la música y el circo tradicional de la siguiente manera:

Para los momentos solemnes o grandiosos, el circo siempre ha utilizado fragmentos de ópera como La Traviata, Fausto, Aida, Tanhauser, etc., y, en los últimos tiempos, la música de películas como la de La Guerra de las Galaxias (Moreno, 2011, pág. 173).

Moreno relata que los payasos musicales españoles siempre han tocado música, concretamente indica que ejecutaban castizos pasodobles que animaban al público. Continuando con su observación de la música de circo, repara en lo siguiente:

Los vales son muy adecuados para muchos números de trapecio, los galops para números rápidos, las músicas orientales y exóticas para la entrada de elefantes, tigres, camellos, etc. Composiciones todas que han de ser adaptadas, desde luego, para las actuaciones circenses, destacando sus aspectos festivos, emocionantes, misteriosos, mágicos, alegres, pillos y triunfales, haciendo coincidir el ritmo con los movimientos de los artistas, de manera que haya una: música de circo (Ídem).

En la pista de circo tradicional, la música guía al espectador por la dramaturgia de la puesta en escena. Muestra el riesgo, evoca la poesía, especialmente acota el tiempo escénico. Los payasos y las payasas realizan sus entradas en un tiempo musical establecido. Usualmente son los payasos quienes tienen una relación directa con el Director de orquesta; en el caso de que la música sea ejecutada por ellos mismos, el público acompaña la melodía.

Sáinz Moreno relata el trabajo del payaso circense basándose en la imagen del payaso tradicional, dicha imagen se asemeja en ciertos aspectos a la del clown actual, concretamente, al clown de tipo excéntrico.

El payaso musical que reconoce Sáinz Moreno es aquel que juega con la música de dos maneras diferentes, es decir, aquel que interpreta melodías con verdaderos instrumentos (originales o fabricados) y el tipo de payaso musical que hace sonar objetos con ruidos explosivos a mitad de la melodía. Así lo apunta:

El payaso musical juega pues con dos elementos: el sonido y el ruido. En la interpretación del payaso musical puede aparecer en cualquier momento una irrupción, un sobresalto, un ruido infernal, un llanto o un chorro de agua, y, también que, a pesar de que el instrumento se rompa en pedazos, él logra que siga sonando la música, la música a pesar, o por todo lo que le ocurre en la vida (Moreno, 2011, pág. 179).

El payaso de circo interactúa con la audiencia desde varias aristas. Esto ocurre por la propia disposición del público en una pista de circo, ya que la circularidad de una carpa define una distribución específica de los elementos con los que juegan los artistas. Por esta razón, los y las clowns se obligan a dirigir dinámicas para integrar a los y las observadoras. También varía su

caracterización, utilizan maquillajes, vestuarios y expresiones físicas más acentuadas que en la cotidianidad.

Una entrada recurrente en el circo es cuando el payaso aparece de entre el público y comienza a hacer sonidos que pueden ser las primeras notas de una melodía musical, o bien, un grito onomatopéyico. Esta interrupción obliga al espectador a mirar hacia donde se encuentra el payaso. El público sigue la acción cómica, que normalmente va acompañada por una luz llamada *seguidor*. El payaso o payasa interviene en la melodía de la pista. Dispersa la atención con el objetivo de que en la pista se coloquen los elementos para el siguiente número, al mismo tiempo, distiende la posible tensión provocada por algún número de riesgo. En la pista, con el payaso interviniendo en momentos como éste, participa la música, pero además la gesticulación grandilocuente con el objetivo de captar la atención de la audiencia.

Lecoq tenía una postura contundente con respecto a la pista de circo; para Lecoq la pista de circo no era un buen lugar para el payaso, así lo defendía:

El espacio en círculo sólo permite un único movimiento verdadero: dar vueltas [...] Por eso es tan difícil representar teatro en un círculo. La pista de circo está hecha para los caballos, y no para los personajes, no es posible ninguna dinámica. Por el contrario, el rectángulo permite todas las grandes trayectorias dinámicas – las rectas, las paralelas, las diagonales -, que liberan y estructuran múltiples posibilidades dramáticas (Lecoq, 2007, pág. 195).

El trabajo de Avner se ha desarrollado principalmente en teatro y a pesar de ser alumno de Lecoq no comparte la misma postura, simplemente no se ha interesado en trabajar en carpas circenses. Debido a esto, no se abordará con especial atención la música en la pista de circo, no obstante, se considera una investigación pertinente para desarrollar.

Vsevolod Meyerhold habla del maquillaje y la música, asocia dichos elementos como catalizadores para la acción escénica. Para Meyerhold: «El maquillaje, cumple una función similar y acentúa lo grotesco que subyace en el interior de cada espectáculo» (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 87). En el clown, el maquillaje es de suma importancia. Todos los payasos y payasas utilizan de cierto modo una máscara, llámese nariz roja, sombrero,

expresiones faciales, bigote, etc. La razón de la máscara puede encontrarse en la afirmación de Meyerhold, pues el maquillaje revela lo que subyace en el interior de cada clown. La música, de la misma manera, subraya la acción del actor. Meyerhold observa lo siguiente: «La música controla la temporalidad escénica en cuanto a recitación y movimientos; establece un frenado de *ritmos* y crea combinaciones de *tempos escénicos* que pueden tener sentido en función de la puesta en escena » (Ídem).

La música en la comedia es un elemento que algunas veces sustituye la palabra y casi siempre, acompaña la acción. Existen piezas musicales desarrolladas con un humor particular, como señala el compositor catalán Benet Casablanca:

El humor musical detenta mecanismos mucho más sofisticados y que trascienden con mucho la mera ocurrencia verbal, la alegoría representativa o el efecto onomatopéyico, para alimentarse más propiamente del contrasentido estrictamente léxico, la subversión estilística y la trasgresión sintáctica (Casablanca, 2014, pág. 26).

El humor musical es un apartado propio de los estudiosos de la música, pues hay en ello un repertorio y análisis de todas las épocas por el cual pasan infinidad de compositores que han decidido traducir su humor en piezas musicales.

Para el compositor, pianista y director de orquesta estadounidense, Leonard Bernstein, existen seis elementos de humor en la música que enumera de la siguiente forma:

1. Caricatura/burla
2. Música onomatopéyica
3. El papel de la sorpresa
4. La exageración
5. El uso de las melodías conocidas con algún cambio de tonalidad (y consiguiente efecto irónico)
6. La destrucción de la lógica musical (Bernstein como se remitió en Casablanca, 2014)

En el clown es posible encontrar dichos principios. Se localizan sobre todo en la comedia física y en el clown de tipo excéntrico, donde la musicalidad y el juego físico tienen lugar para propiciar la risa.

Casablancas agrega sobre los elementos enumerados una reflexión sobre el desconcierto que aportan al fenómeno cómico. Lo explica así:

Muchos y diversos pueden ser los factores que, en el terreno de la sintaxis y texturas musicales, pueden contribuir a truncar el orden lógico y la expectativa, dando libre curso al sinsentido, la inconveniencia y la irrupción de lo inesperado, realidades que se hallan en el origen de la risa (Casablancas, 2014, pág. 127).

La risa, como anota Casablancas, surge de la incongruencia e ilógica. Según se ha demostrado en los apartados pertinentes, estas características también se ubican en la música. Henri Bergson es uno de los teóricos de la risa que también nos habla del sinsentido. Casablancas observa lo siguiente:

La supeditación de la risa, como efecto de lo cómico, a la burla de la expectativa ha sido puesta de relieve en numerosas ocasiones [...] Surge ante nosotros otra realidad, el hecho cómico (Ídem).

Cuando Casablancas habla sobre la *irrupción de lo inesperado*, evoca un objeto en concreto: la caja de sorpresas. Aquella que cuando se abre, salta un payaso de juguete súbitamente. El musicólogo nos recuerda que este tipo de sobresalto desata el mecanismo de la risa. Para él, ocurre este fenómeno por la posibilidad de la incongruencia, según señala, en la música ocurre algo similar. Así lo describe:

Salto de un registro a otro de la realidad o desfase lingüístico-en el texto musical, y entre los cuales la discordancia o contrasentido sintáctico detendrá una posición privilegiada. Por lo común, dichos factores podrán asociarse, reforzando así su efecto transgresor. De ese modo, y en un plano general, todos aquellos procederes que debiliten el sentido finalista y teleológico del discurso –silencios inesperados, largas soladuras, falsas re exposiciones, estancamientos mecánicos, rompimientos diversos de la lógica discursiva, la elección de caminos imprevistos, etc.- y por encima de todos, la combinación de elementos incongruentes, podrán adquirir unas connotaciones abiertamente cómicas (Ídem).

La risa que lleva por objetivo la investigación es aquella que se produce al reconocerse como espectadora en la otra persona, es decir, en el sujeto cómico, sin embargo, los estudios de Casablancas sostienen coincidencias en

puntos concretos de sus respectivas prácticas encaminadas a generar el efecto cómico. Como lo manifestado a continuación:

La música es un arte esencialmente temporal, como lo es el lenguaje cinematográfico. Dicho ejercicio arroja sorprendentes coincidencias en puntos concretos de sus respectivas prácticas encaminadas a generar el efecto cómico; efectos que en el lenguaje cinematográfico precisan, para lograr el éxito deseado y en una medida no inferior a la propia música, de un exacto y ajustado control del ritmo narrativo (Casablanca, 2014, pág. 326).

Al realizar este análisis, Casablanca hace una analogía de la música con campos artísticos como el lenguaje cinematográfico, que está íntimamente relacionado al clown. Casablanca expone lo siguiente:

Se advierte entonces el paralelismo existente entre la estructura lógica de la broma, el juego de palabras y el chiste [...] la estructura de la comicidad y el golpe de ingenio en el cine. Aspectos que cristalizarán, en los slapstick del cine mudo y en la posterior tradición de la comedia americana, en la técnica del gag (Ídem).

La empatía en el cine, sin embargo, ocurre de manera distinta. El público ríe y se identifica, no obstante no hay un rebote inmediato, por la evidente participación de la pantalla.

Finalmente, Casablanca admite que hay un tipo de música que genera efectos cómicos y la presenta de la siguiente manera:

Música que claramente manipula algunos resortes musicales para generar esta sorpresa, es decir, las disonancias, portamento, o la canción popular, que entra dentro de improviso...(20:53) (Casablanca, 2015 Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IDEzhBezzbk>).

Vsevolod Meyerhold sostiene que todo actor y actriz debe ser musical, con ello aporta al arte escénico la aceptación y apropiación de la conciencia rítmica, entendiendo que el teatro debe ser armónico.

Su argumento es elemental e imbatible, en él admite que el espectáculo se lleva a cabo en una concentración espacio-temporal integrada por distintos acontecimientos. En este sentido es que la música juega un papel necesario para controlar el tiempo y para organizarse dentro de él.

Meyerhold declara que es importante para las actrices y actores saber escuchar y reconocer los *ritmos*, las variaciones e incluso saber calcular el tiempo sin mirar el reloj. Esta propuesta se podría considerar una herencia de las investigaciones sobre *tempo-ritmo* hechas por su maestro y colega Constantin Stanislavski, quien proponía hacer funcionar el espectáculo y las acciones psicofísicas del actor, como si tuvieran un metrónomo interno delimitando el *tempo* de cada escena.

En la actualidad, la comedia que funciona es la de payasas y payasos que han desarrollado este nivel de conciencia. La interacción inmediata con el público permite percibir una cadencia musical bien estructurada, un *sentido rítmico*.

Para concluir este apartado queremos recuperar la disciplina rítmica instaurada por Jacques-Dalcroze, la cual es, hasta el momento, una de las más completas, pues en ella se vincula la musicalidad y el entendimiento de ciertos elementos musicales en la escena.

El Método Dalcroze fue impulsado por el compositor, músico y educador suizo, Émile Jaques-Dalcroze, quien desarrolló la pedagogía que denominó *eurhythmics*. Es un método de aprendizaje y de experimentación musical, a través del movimiento. A grandes rasgos, el método integra tres elementos igualmente importantes, los cuales son: *eurhythmics*, *solfeo* e *improvisación*. De acuerdo con Dalcroze, estos principios comprenden el entrenamiento musical esencial de un músico completo con raíces en la creatividad y el movimiento.

Bajo esta pedagogía se enseña a los y las estudiantes conceptos de *ritmo*, estructura y expresión musical mediante movimientos corporales. Para Adolphe Appia, es la única formación que despertó su interés, aceptándolo como un sistema el cual cultiva armoniosamente el cuerpo, a través de la música.

Appia se expresa sobre el Método Dalcroze de la siguiente manera:

Tiende a vencer nuestro aislamiento pasivo de espectadores, para cambiarlo por un sentimiento de responsabilidad solidaria, de colaboración en cierta medida implícitamente contenida en el hecho mismo de una representación. Este término: representación se convertirá paulatinamente en un anacronismo, incluso en una sinrazón (Appia, 2014, pág. 82).

Appia propone con esta consideración la inquietud de que el teatro es un hecho social y político. Manifiesta en sus diversos escritos que el espectador debe dejar de ser un asistente pasivo y para ello necesita compartir de manera colectiva las conmociones, gozos, sobresaltos y demás emociones humanas. Esto es posible confirmarlo en la actualidad en el circo, en la calle, en las salas de teatro y en todos los espacios donde el clown implica al público en una risa colectiva, dentro de la cual confluye una *musicalidad* humana.

5.3. El ritmo en el lenguaje del clown

El *ritmo* es concebido en el escenario desde una perspectiva musical como una herramienta para definir la métrica e incluso el cariz del espectáculo.

Como se ha visto a lo largo de la investigación, en la comedia ocurre un fenómeno *rítmico* concreto, mismo que no puede ser de otro modo, ya que la comedia ocurre cuando las acciones del sujeto cómico caen en tiempo y *ritmo* precisos.

Henri Bergson relaciona las mecánicas de algunos juguetes con la *ritmicidad* cómica que producen. Pone el mismo ejemplo al que hizo referencia en el apartado anterior el compositor Casablancas: el juguete del diablo de resorte, un juego recurrente en el teatro guiñol que consiste en soltar el resorte súbitamente para hacer saltar el muñeco y provocar de esta manera, la sorpresa y risa del público.

Bergson agrega que en este ejemplo cómico se puede detectar el elemento de repetición que puede estar en un movimiento o en una frase hablada. Bergson afirma que si la secuencia se repite, la risa aumenta (Bergson, 2008).

¿Pero qué es el ritmo en el clown? ¿Cómo se identifica y cómo se produce? Para la payasa y pedagoga Caroline Dream, el *ritmo* de cada clown viene marcado por el propio *ritmo* de la persona que da vida al payaso o payasa. Dream explica lo siguiente:

Una persona nerviosa tendrá en el escenario un ritmo más rápido que una persona tranquila. Pero más allá de sus diferentes ritmos personales, los clowns marcan tempos precisos cuando actúan. Su expresión corporal, emocional y vocal sigue la pauta de simplicidad y claridad en todo momento, y por eso, en general, los clowns marcan un tempo más lento que el de una persona normal (Dream, 2012, pág. 64).

Dream confirma que el ralentizar la reacción en el clown aporta precisión al entendimiento de la acción psicofísica, por lo tanto, desencadena la empatía con el público. Afirma lo siguiente:

El público necesita poder leer lo que le está ocurriendo al clown, pero a él también le viene bien este tempo más lento. Él necesita poder asimilar lo que ha ocurrido y mostrar cómo se siente con claridad (Ídem).

La definición de *ritmo* en el arte del clown que propone Dream coincide con el concepto de *ritmo* que desarrolla Constantin Stanislavski a lo largo del Método de las Acciones Físicas. Para Stanislavski, el ritmo es una relación cuantitativa de los periodos efectivos, ya sean de movimiento o de sonido, respecto de los periodos establecidos convencionalmente como unidades en un tiempo y medida determinados.

Stanislavski desarrolla el concepto de *tempo-ritmo*, en el cual determina la combinación armónica y a la vez caótica de los ritmos en el espectáculo y los propios personajes. Hace una división entre el *tempo-ritmo* interno y externo. En el primero, resignifica la mecánica bajo la cual se rigen las emociones, sentimientos y pensamientos del actor, pero también del personaje. Por otro lado, el *tempo-ritmo* externo es aquel que se concentra en las acciones físicas. Ambos *tempo-ritmos* cohabitan en cada personaje, pero también en el actor y por supuesto, en la dramaturgia, por ende, en el texto.

Stanislavski desarrolla ejercicios con metrónomos u otros utensilios que hacen la vez de este aparato. El metrónomo marca el pulso en la composición escénica. Cada pulsación retarda o acelera la acción interna y externa. El *compás* es una medida de tiempo, pero los *compases* pueden ser diferentes. Su duración depende del *tempo*, de la velocidad. Pero el *tempo-ritmo* no sólo es velocidad, el *tempo-ritmo* es el conjunto de pausas, armonía y organización de distintas acciones en una unidad rítmica determinada. Al combinarse los

distintos elementos, como si hubiera un metrónomo grande para el espectáculo, varios pequeños y una pulsación manual, aparece el *ritmo* (Stanislavski, El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación, 2009).

Vsevolod Meyerhold sostenía que dentro de la práctica y evolución del teatro era sumamente importante que se le comunicara previamente al actor y actriz el tipo de público que tendría en cada presentación. Esta era otra manera de estructurar el *ritmo* bajo el cual encarnaría el papel:

El actor debe saber frente a quién actúa [...] un mismo espectáculo será distinto en sus diversas partes, si el actor sabe quiénes son los espectadores sentados frente a él: afinará el instrumento de acuerdo con los casos (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 286).

Algunos clowns espían detrás de la cortina antes de comenzar la función, pues, de esta manera logran afinar su instrumento psicofísico dependiendo del público al que se enfrenten esa noche. Meyerhold afirma lo siguiente:

No es posible modificar el espectáculo en su conjunto, pero a veces se interpreta con sordina, y a veces sin ella, esto repercute en el espectáculo, y en consecuencia con el público organizado es un estímulo poderoso para transformar el espectáculo en sus matices, es un regulador colectivo altamente eficaz (Ídem).

Sería pertinente abordar en una nueva línea de investigación, la relación que existe entre las investigaciones desarrolladas por Meyerhold y el trabajo del clown en la actualidad. Cabe señalar que cuando Meyerhold habla del actor biomecánico, en muchos sentidos, parece que enunciara el arte del clown.

En los elementos *rítmicos* de la escena tiene cabida la pausa o el silencio escénico, debido a que en la comedia resulta fundamental. La pausa es una suspensión de la acción escénica, es una valoración y en la metodología del clown Avner the Eccentric es también la *respiración*.

Caroline Dream desarrolla sobre las pausas escénicas lo siguiente:

Las pausas, los silencios, las aceleraciones y deceleraciones son cruciales para mantener el flujo de la risa. Si no se toma el tiempo adecuado es posible que el gag no tenga la misma fuerza, o no llegue al público de una manera orgánica, y entonces no habrá

una respuesta positiva [...] Hay un tiempo específico para cada gag, acción o reacción, y eso es algo que con la experiencia o el rodaje uno llega a sentir (Dream, 2012, pág. 64).

Las *valoraciones* son para Stanislavski pausas dentro del personaje, del espectáculo o de la partitura de movimiento. Estas *valoraciones* no están vacías, constituyen un proceso que va encaminado a continuar la acción física, ya sea mediante una *ruptura rítmica*, es decir, un cambio en la velocidad, el *tempo* y la métrica en el *ritmo* general del espectáculo. Las valoraciones también pueden ser una continuación del *ritmo* bajo el cual se estaba desarrollando la acción. En cualquier caso, la *valoración* enriquece el hecho escénico pues aporta una ocasión para registrar las reacciones del público y de todos los estímulos externos e internos.

Dream, menciona que las pausas también son una actividad para el público:

El clown necesita tomar pausas, necesita esos espacios de tiempo para absorber lo que está ocurriendo, para activar su cerebro, para interpretar los hechos o para encontrar una solución (Dream, 2012, pág. 65).

Avner admite que cuando el payaso o la payasa están interesados en la acción, en vez de estar preocupados por resultar interesantes (*be interested not interesting*), logran captar casi naturalmente la atención del público. En este sentido, es pertinente lo que Dream comunica:

Él los necesita, pero, como ya hemos visto, su público también. Con pausas, el público puede relajarse y reír sin miedo a perder algo, la acción se vuelve más limpia, más fácil de leer, y, al mismo tiempo, se vuelve sutilmente más viva (Ídem).

Para Meyerhold, en lo concerniente a los procesos productivos escénicos, la capacidad para distribuir de manera adecuada el tiempo de descanso y pausas no sólo genera un entendimiento en el hecho escénico, sino que además individualiza los movimientos productivos, así se podrán utilizar al máximo todas las acciones físicas, con economía y claridad.

Meyerhold establece los siguientes puntos, que resultan muy importantes en la correcta estructuración del ritmo escénico:

1. ausencia de desplazamientos superfluos, improductivos;
2. ritmo;
3. determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo; y
4. resistencia.

Los movimientos fundados sobre estas bases se distinguen por su carácter de «danza». El espectáculo de un individuo dedicado a trabajar de modo preciso proporciona siempre un cierto placer (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 230).

Meyerhold tenía una enorme admiración por el actor A.P. Lenski¹⁴; le apreciaba por ser un artista que no hacía diferencia alguna entre actor trágico y actor cómico. En este sentido, Meyerhold no consideraba esta clasificación. Para él, sólo existía el actor o la actriz que sabe disponer del material y que logra distribuir sus propios recursos interpretativos, así lo alude:

El actor pletórico sabe «pensar con imágenes» que en su alcancía acumuló una gran reserva de observaciones, para ese actor no hay un tabique entre el plano cómico, y el trágico. En lo cómico revela todos los rasgos de lo trágico, y en lo trágico, de lo cómico (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 307).

Lo expuesto por Meyerhold es oportuno en la presente investigación, pues el tipo de clown que investigamos es aquel que no hace distinción entre la comedia y la tragedia. Es el *ritmo* lo que determina hacia qué camino irá.

Meyerhold habla sobre el riesgo de dividir el *ritmo* en interno y externo, apunta que el ritmo es uno, es allí donde comulga la acción escénica, este concepto es el que engloba todo lo que ocurre en el escenario. Así lo expone:

Es peligroso hablar del ritmo interno del espectáculo. Es peligroso dividir el ritmo en interno y externo. Si hablo de: ritmo del espectáculo, ¿acaso debo precisar que hablo de ritmo interno? El ritmo es el ritmo. Se puede tomar en este aspecto estético exterior, para no hablar más. El ritmo es el ritmo, con todas sus

¹⁴ El más versátil de los actores en el Maly de Moscú fue Aleksandr Pavlovich Lensky (1847-1908). Hijo ilegítimo del príncipe Gagarin y de una bailarina italiana cuyo nombre Verviziotti había adoptado por primera vez. Se desempeñó como aprendiz durante años en la mayoría de los teatros provinciales. En Maly, se hizo famoso tanto en los clásicos rusos como en el repertorio occidental, especialmente como Benedick, Petruccio y Famusov en *Woe from Wit*. También disfrutó de una gran reputación como maestro de actuación, director y teórico. Sus «notas sobre la actuación» revelan la tendencia creciente hacia la vida interior en el actor ruso, aunque Lensky hizo mucho hincapié en el gesto y el maquillaje también (Senelick, 1991).

particularidades; se expresa hacia afuera, pero va impregnado por dentro de ideas, de lo contrario, no es ritmo (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 359).

El juego escénico meyerholdiano se construyó a partir del control y frenado de *ritmos*. Un cronometraje depurado y riguroso medía los desplazamientos y gestos de los actores y las actrices. Cada situación era precedida por el *prejuego* articulado sobre la música y por una medida exacta de tiempo.

Usualmente la caracterización de personajes de la aristocracia o de sus aliados se desarrollaba en el plano de sátira musical. El *Profesor Bubus*, por poner un ejemplo, fue uno de los más importantes espectáculos de Meyerhold y estaba lleno de descubrimientos rítmicos alcanzados.

El *ritmo escénico* está vinculado con el *ritmo del espectáculo* e incluso con la persona que da vida al clown. El *ritmo cómico*, sin embargo, es un apartado particular. Athene Seyler y Stephen Haggard hablan de lo siguiente: «la combinación de estrés, pausa y sincronización, es esencial para la actuación cómica» (Seyler & Haggard, 2013, pág. 84).

Manuel Garin se centra en el *gag* para demostrar el fenómeno cómico. Sostiene que la manera de construir el *gag* a través del tiempo se concreta en tres puntos importantes: la espera, la anticipación y la sorpresa.

Garin habla de una estructura progresiva que define la temporalidad del *gag*. El mecanismo es susceptible de complicarse en sus manifestaciones visuales y surge ante el espectador en tres momentos: lo que se espera, lo que se anticipa y lo que sorprende.

A continuación se detallan estos momentos y se desarrollan con una pequeña interpretación de los mismos en una rutina de payasos, con la finalidad de explicar la fórmula clásica del Augusto y el Cara Blanca. Esto es:

- Esperar funciona como un primer nivel de desarrollo temporal en el que se aguarda a alguien o algo sin aparentes consecuencias, un *impasse* que tiende a la repetición: el payaso Cara Blanca puede tocar una melodía ante la audiencia o dar muestra de algún talento evidente.
- Anticipar implica, en cambio, un intento de adelantarse a lo inesperado, de controlar la duración convirtiendo el tiempo en algo esperable, forzando su causalidad: la melodía puede transformarse para integrar al

público en ella, haciendo que aplaudan o hagan los coros de alguna parte de la pieza musical.

- Sorprender supone el fracaso de esa tentativa de control, cuando la anticipación fracasa porque surge lo inesperado y la casualidad logra imponerse a la causalidad: aparece el clown Augusto para irrumpir al clown Cara Blanca en su exposición de virtudes artísticas (Garin, 2014).

El *ritmo cómico en la palabra* resulta un apartado fascinante, a pesar de ello, esto pertenece a otra línea de investigación pues el tipo de clown que se analiza aquí es aquel que prioriza el gesto como recurso comunicativo en la interpretación escénica. Sin embargo, se encuentra apropiado reproducir una anécdota que comparten Seyler y Haggard, en la cual cuentan lo siguiente:

Recuerdo un caso inestable de un actor que perdió este ritmo cómico durante la ejecución de una obra, y se tambaleó sin poder hacer nada hasta que lo encontró de nuevo. He olvidado el diálogo que lo condujo, pero la frase que provocó la risa fue: "Nadie te preguntó". Cuando habíamos estado corriendo uno o dos meses, comenzamos a enfatizar esta línea de una manera extraña, enfatizando "nadie" en lugar de "preguntar" (por alguna razón). Después de algunas actuaciones, notó que había perdido la risa que debería haber seguido a su comentario, y luego comenzó lo que fue (para mí) una persecución fascinante después de esa risa, que duró casi tres semanas. No comprendió de inmediato lo que estaba mal con la forma en que dijo su línea. Por varias actuaciones, culpó a la audiencia cuando no se rieron. Nunca se le ocurrió que, subconscientemente, se sintieran perturbados por alguna rareza en su acentuación de la oración (Seyler & Haggard, 2013, pág. 71).

En el trabajo metodológico de Avner se afirma que «*be interested, not interesting*» es la base fundamental que sostiene el ritmo cómico en el clown. En este sentido, la anécdota indicada por Seyler y Haggard tiene una enorme cercanía con la comedia física.

El público no puede ni debe ser responsable de que la comicidad ocurra, pues la audiencia es una invitada al universo del payaso y la payasa. Las herramientas que emplee el clown para provocar este fenómeno cómico son particulares y pueden aparecer ya sea por medio de la utilización de la palabra o de la comedia física.

Para Adolphe Appia, al igual que para Vsevolod Meyerhold, el cuerpo humano expresa un carácter esencial al unirse con la música, además posibilita la trascendencia de las ideas que se quieren transmitir.

Appia llega a esta reflexión partiendo de los estudios de Schopenhauer, quien sostiene que la música nunca expresa el fenómeno, sino solamente la esencia íntima del fenómeno. El cuerpo es el auténtico responsable de expresar simultáneamente, en el tiempo y el espacio, una idea esencial. Así lo escribe Appia:

El cuerpo ocupa y mide el espacio, le otorga límites. El contacto que se establece con la materia es el que esboza la geografía existente. Por ese camino se llega a la precisión de la acrobacia biomecánica de Meyerhold (Appia, 2014, pág. 33).

A lo largo de su trabajo el escenógrafo suizo preparará lo que denomina: un actor rítmico. Gracias a sus generosas investigaciones sobre el espacio escénico plantea un nuevo mundo espacial. La idea que subyace es la necesidad de encontrar la expresión y el funcionalismo adecuados al drama. Una visión renovada que podría definirse como un canto a la horizontalidad.

Appia afirma que toda alteración de la gravedad disminuye la expresión corporal, sugiere que el actor debe utilizar las medidas y proporciones del espacio conforme a unos criterios racionales que tienen su fundamento en la naturaleza y lógica gravitatoria, sostiene lo siguiente:

Continua justificándose de una manera casi beligerante al afirmar ¡También en la arquitectura la gravedad es la condición sine qua non de la expresión corporal! ¡La gravedad, no la pesadez! ¡La gravedad es un principio; por ella la materia se afirma! (Appia, 2014, pág. 33).

Para el actor rítmico que propone Appia, el canto lírico y la danza son los dos principales educadores artísticos, el primero permite desarrollar la dicción en una duración ficticia y su voz fuera de la sinfonía; la segunda, adquirir una gran flexibilidad rítmica sin recurrir a su vida pasional. El cuerpo tiene una presencia preponderante en su concepto de evolución del arte del actor.

Para Appia, cuando el cuerpo obedezca espontáneamente a las más complejas combinaciones de *rítmo* y dicción, a las duraciones más ajenas a las

de su propia vida interior, entonces podrá relacionarse con el resto de sus colaboradores o colaboradoras, que son: la implantación, la iluminación, la pintura, etc.

Los y las clowns que nos interesan son aquellos y aquellas que comparten su vida común con la de la audiencia. Los clowns que emplean el cuerpo como herramienta de comunicación son, a nuestro parecer, los mejores catalizadores de las emociones que se aglutinan en los diversos espacios escénicos donde juega la risa.

5.3.1. Clowns excéntricos

Para el formador, payaso e investigador independiente, Alex Navarro, el clown que se conoce popularmente es el denominado de tipo *augusto*. Según Navarro sus características son las siguientes: «es pícaro, torpe, liante, entusiasta, sorprendente, cálido y bribón. Representa la libertad que engloba el mundo infantil. Usualmente lleva nariz roja y grandes zapatos» (Navarro, s.f.).

El payaso de tipo *augusto* se diversifica en múltiples categorías mencionadas por Navarro, en tanto que hace mención al origen legendario de este tipo de clown.

Según diversas leyendas, el payaso de tipo *augusto* surgió en el circo *Renz* de Berlín en 1865 y fue creación involuntaria de un mozo de pista torpe que estaba borracho, de allí podría venir lo de la nariz roja.

Alex Navarro registra como grandes payasos de tipo *augusto* a los siguientes: Chocolat, Beby, Albert Fartellini, Porto, Rhum, Bario, Achille Zavatta, Charlie Rivel, Pio Nock y Carlo Colombaioni.

Admite la posibilidad de que el origen del nombre Augusto sea fortuito, también acepta que es el tipo de clown que más se puede ubicar en distintos escenarios actuales y del pasado.

Una derivación del payaso tipo *augusto* es el payaso *excéntrico*, tipología con la que se identifica Avner the Eccentric. Navarro define al clown *excéntrico* de la siguiente manera:

Evolución del personaje de Augusto, contrapuesto a este por la dignidad de su cabezonería y por la inteligencia que demuestra al enfrentarse a las dificultades, que a menudo resuelve con una genialidad sorprendente. Se presenta siempre solo y normalmente no habla. Como oponentes dramáticos substitutivos del clown, usa los instrumentos musicales o los objetos con que se afronta (Navarro, s.f.).

Se puede deducir por lo tanto, que las payasas y payasos *excéntricos* tienen un empleo de la musicalidad con una conciencia corporal más desarrollada que el resto de tipos de payasos.

El efecto cómico del payaso *excéntrico* lleva una dosis importante de musicalidad, por ende de conciencia rítmica. En este sentido, se admite la regla cómica que sugiere el filósofo Henri Bergson: «Se obtendrá un efecto cómico trasladando la expresión natural de una idea a un tono diferente» (Bergson, 2008, pág. 89).

Es posible identificar el principio que enuncia Bergson en el payaso *excéntrico*, pues éste transforma la realidad sin dejar de existir en ella.

La payasa o payaso de tipo *excéntrico* podría ser cualquier persona, ya que el efecto cómico surge cuando menos se espera. Los payasos *excéntricos* rompen estándares establecidos pues muestran las debilidades de la especie humana, todo aquello que está socialmente establecido como respetable es vilipendiado irónicamente por el clown *excéntrico*. En un significado de sentido amplio, el clown *excéntrico* muestra una reducción de la vida parodiada.

Los clowns excéntricos sacuden la realidad en la que estamos inmersos. En la exposición sobre el humorista hecha por el escritor Ramón Gómez de la Serna, podría encajar perfectamente el clown excéntrico. Gómez de la Serna elabora lo siguiente:

Lo que de mastodónico y aplastado tiene el mundo, sólo lo compensa la mirada humorística. Todo es montaña para el hombre si el hombre no es humorista [...] En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste, que los contempla a los dos (Serna, 2014, pág. 58).

Henri Bergson desglosa en su ensayo sobre la risa diversas teorías ubicadas en el fenómeno de la comedia y hace la siguiente consideración:

Lo cómico se dirige a la inteligencia pura, la risa es incompatible con la emoción. Pintadme un defecto, todo lo leve que queráis; si me lo presentáis de tal manera que mueva mi simpatía, o mi temor, o mi piedad, se acabó, ya no podré reírme (Bergson, 2008, pág. 100).

El clown excéntrico, contrariamente a lo que manifiesta Bergson, revela los defectos compartidos y los muestra. La risa en ese momento surge como un acto empático, se puede deducir entonces que la risa sí surge de la simpatía. Más adelante Bergson prosigue:

Elegid, por el contrario un vicio arraigado e incluso, en general, odioso, y podréis hacer que resulte cómico si primeramente, mediante artificios adecuados, conseguís que me deje insensible. No digo que ese vicio sea entonces cómico, sino que desde ese momento podrá resultar cómico. No ha de conmovirme, ésta es la única condición realmente necesaria (Ídem).

En este sentido es posible reconocer en la premisa de Bergson la idea de que ningún clown, de ninguna manera, debe provocar conmiseración.

El clown debe hacer reír de maneras diversas, de maneras grandilocuentes, salvajes, enternecedoras, inconscientes, pero debe hacer reír. Los clowns excéntricos tienen herramientas concretas para hacerlo, entre las que destaca su precisión y acertada planificación del gag.

Algunos clowns *excéntricos* clásicos son: Grock, Charlie Rivel, Little Tich, Howard Buten, Julie Goell, Rob Torres, Buster Keaton y George Carl, por mencionar los más representativos. Entre los y las clowns *excéntricos* actuales, se encuentran: Marceline Kahn «Marceline», Josep Ventura «Silvestre» y Didier Armbruster «Zaza», Gardi Hutter, Pepe Viyuela, Nola Rae, Ricardo Cornelius, Cristi Garbo, Jesús Díaz, Avner the Eccentric y Nohemí Espinosa, entre muchos otros y otras.

Los payasos y payasas de tipo excéntrico tienen una impecabilidad en su técnica. Son perfeccionistas en su gran mayoría y les caracteriza un dominio del *ritmo cómico*, muchas veces proveniente de sus conocimientos musicales.

Los clowns de tipo excéntrico cuentan con un humor cercano al que desarrolla el musicólogo Benet Casablanca, quien exige un completo y preciso dominio de los resortes de sintaxis y tiempo musical. Casablanca apunta lo siguiente:

No es de extrañar por ello, que sean los grandes maestros aquellos cuya obra muestra un desarrollo más profundo y original de dichos registros. De hecho, lejos de ser una cualidad añadida, el humor constituye una vertiente inseparable del estilo de los grandes maestros (Casablanca, 2014, pág. 328).

Clowns excéntricos del pasado representan las principales fuentes de la comedia física. Sus rutinas alimentan el bagaje artístico y escénico de las y los clowns actuales que dirigen su búsqueda hacia la precisión en la comedia. Encontramos pertinente cerrar este apartado con las palabras de Casablanca, quien opina lo siguiente:

La presencia del humor, en sus manifestaciones más elevadas, deviene un signo inequívoco de la grandeza de la obra de arte, permaneciendo dicha facultad tan sólo al alcance de las obras maestras (Ídem).

Finalmente es de recalcar que las y los clowns de tipo excéntrico son aquellos que permiten reconocer empíricamente la hipótesis de la investigación, pues son ellos y ellas quienes prueban la *consciencia rítmica* como motor de la comicidad.

5.4. La escuela de Lecoq: principios fundamentales y teorías cercanas

Jacques Lecoq es considerado un referente del teatro de gesto. Sus investigaciones fueron coetáneas a las hechas por Étienne Decroux. Ambos fueron pioneros en la transformación del mimo. Su mayor influencia viene de Jacques Copeau, maestro de ambos en la Escuela del Vieux-Colombier, en París.

La pedagogía que propone Decroux, a diferencia de la de Lecoq, va encaminada a desarrollar algo similar a una gimnasia teatral, respondiendo a su intuición por crear un arte corporal del actor.

Durante los años treinta, Étienne Decroux desarrolló su proyecto de vida en torno a la investigación para crear lo que llamaría *mimo corporal dramático*. Así lo describía:

La poesía rítmica es mi preferida, porque me parece que para obtener ese ritmo, se esculpió el verbo. Deseo que el actor, aceptando el artificio, esculpa el aire y haga sentir dónde empieza y dónde termina el verso (Decroux, 2000, pág. 69).

El objetivo del *mimo corporal dramático* es de introducir el drama dentro del cuerpo, representando lo invisible, es decir, las emociones, tendencias, dudas y pensamientos. Encuentra relación con los postulados musicales que se han desarrollado previamente por Meyerhold, Stanislavski y Appia, ya que Decroux posiciona al actor y actriz como una parte de la melodía escénica. Así lo remite:

El actor al que denominamos intérprete, como si dijéramos intermediario, mediador, es un autor de música dramática: compone lo que sea sin seguir la nota de las palabras del que se nombra autor (Decroux, 2000, pág. 96).

Cuando Decroux vuelve a París en 1962, proveniente de una estancia por los Estados Unidos, decide abrir su escuela en Boulogne-Billancourt. Allí dio clases casi hasta su muerte, por lo que cientos de estudiantes pasaron por su escuela y una generación nueva de mimos sigue hoy sus investigaciones. Entre sus alumnos más destacados se encuentran Marcel Marceau, Jean-Louis Barrault, Thomas Leabhart y Steven Wasson, entre otros y otras.

La gramática corporal que establece Decroux, creada a lo largo de estos años, se diferencia completamente de la pantomima tradicional. No desarrolló el arte de silencio, sino un verdadero arte del movimiento dramático. Sin embargo Decroux era renuente a explorar sobre lo que él llamaba el *teatro ortodoxo*, es decir, aquel que no tenía como medio y finalidad la poesía corporal. Así lo revela:

La barraca trashumante donde se exhibe la mujer barbuda, el gigante, el enano, el hidrocefálico y los dos cuerpos unidos en una sola cabeza es prefiguración del teatro ortodoxo o en su forma más

acabada: el cine. La deformación de un actor se convierte en un espectáculo que nos oculta la verdad (Decroux, 2000, pág. 89).

Para Decroux el *teatro ortodoxo* es un arte con pocas posibilidades de ser un arte completo. Sus investigaciones, por lo tanto, fueron dirigidas a rescatar el mimo corporal dramático como un género autónomo de cualquier otro arte escénico.

Reconocemos en la exploración de Étienne Decroux una herramienta cautivante y sumamente enriquecedora para la edificación de la corporalidad en el actor, actriz y/o bailarines, no obstante, sus pesquisas guardan distancia del objeto de estudio, es decir, el clown Avner the Eccentric, por lo que se considera una investigación distinta.

En los años inmediatamente anteriores a la revolución rusa de 1917 el circo y el payaso se hicieron cada vez más importantes para los nuevos movimientos en las artes y las fuerzas políticas revolucionarias. El investigador John Towsen indica al respecto lo siguiente:

El vanguardista director de teatro ruso Vsevolod Meyerhold, ex actor del Moscow Art Theatre, exploró el arte del payaso y el actor de comedia en situaciones propuestas en algún taller entre 1910 y 1914. En un ensayo de 1912 de la obra *The Fairground Booth*, Leonid Andreyev escribió su famosa obra sobre el circo, *He Who Gets Slapped*, en 1915. Los futuristas rusos, bajo la influencia del futurismo italiano, tomaron el payaso, el circo y el music hall como modelos para un nuevo teatro. El altamente influyente Manifiesto del Teatro de Variedades (1913) del italiano Filippo T. Marinetti fue publicado en ruso en 1914 y contribuyó a la participación de futuristas como Vladimir Mayakovsky en el circo y el teatro. En él, Marinetti enumeró los elementos de *El Futurista Maravilloso* (Towsen J. H., 1976, pág. 320).

Como se puede insinuar, la semántica meyerholdiana tiene alguna relación metodológica con los postulados del clown contemporáneo, concretamente con algunos puntos que aborda la pedagogía de Lecoq.

Los estudios de Meyerhold sugieren una mezcla de los siguiente elementos: la bio-socio-mecánica [sic] + pre juego + juego invertido + control de ritmos. Estos puntos se reflejan en la producción y elección de los elementos del teatro actual, pero también es posible ubicarlos en la pedagogía de Lecoq.

La doctora y profesora de la Universidad de Barcelona, Carmina Salvatierra, menciona los fundamentos básicos de la enseñanza de Lecoq, los cuales residen en primer lugar en la práctica de la improvisación y lo que él llama el «*mimo de fondo*», en cuyo contexto aparece el *juego* como un principio dinámico esencial. El estudio que menciona Salvatierra defiende que Lecoq destaca, entre otros aspectos, lo siguiente: «la integración del clown como paradigma del espíritu de *juego* y del *timing* teatral» (Capdevila, La Escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática, 2006, pág. 39).

La Escuela de Lecoq se centra en el análisis de los movimientos y en ese sentido, Meyerhold conducía también su búsqueda. Al situar el cuerpo humano como esencial medio de comunicación, Lecoq estructura elementos puntuales, según lo expone:

Lo importante es reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción (Lecoq, 2007, pág. 41).

De acuerdo con Juan Antonio Hormigón, el gusto de Meyerhold por el *music-hall* y por un tipo de actor virtuoso en distintas artes salta a la vista en sus escritos. Meyerhold buscaba un tipo de actor con el modelo creativo de Charles Chaplin, incluso elaboró una conferencia tomando como inspiración el trabajo de este clown, en dicho documento elogiaba su virtuosismo corporal, precisión y control del movimiento, cualidades que él mismo trataba de inculcar a través de la biomecánica en los actores y las actrices. Así lo afirma Hormigón:

A propósito de *Man ist man*, Brecht escribía en 1931: «El comediante del teatro épico exige una economía muy distinta que el comediante del teatro dramático. Es evidente, por otra parte que el comediante Chaplin satisfaría más las exigencias del teatro épico que las del teatro dramático». Esta coincidencia de criterios la reafirmó Meyerhold al escribir en 1936: Chaplin y el chaplinismo (Meyerhold & Hormigón, Meyerhold, textos teóricos, 2008, pág. 94).

Con estas declaraciones puede deducirse que, el actor biomecánico que propone Meyerhold es más cercano al acróbata, pero también al mimo y al clown al que hace alusión Lecoq. Meyerhold menciona el empleo de la máscara también. Lo hace de la siguiente manera:

El actor necesita una intensa y profunda preparación técnica para cumplir adecuadamente su tarea expresiva. El actor, dueño del arte del gesto y del movimiento (he aquí en qué consiste su fuerza), usará la máscara (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 60).

Se puede apuntar que Meyerhold exploraba de manera indirecta el arte del clown y del mimo. A través del movimiento físico analizaría los principios de la comedia física. Según lo refleja:

El arte del hombre sobre la escena consiste en escoger racionalmente una máscara, introducirla en un traje decorativo, aparecer frente al público ostentando la técnica brillante del bailarín, del intrigante, del simple, como en la vieja comedia italiana o como en el juglar. Máscaras, pantomima, improvisación, dominio absoluto del cuerpo, son las bases del nuevo actor capaz de una interpretación racional (Ídem).

La propuesta de vincular los estudios de Meyerhold y Lecoq encuentra una justificación al recordar que Meyerhold deseaba formar actores y actrices con fuerte influencia en las artes populares y también con un importante desarrollo en sus capacidades físicas, corporales y psicofísicas.

Stanislavski, maestro de Meyerhold, representa una revolución en el arte del actor, pues sus ideas permitieron liberar el acto creativo de la actuación, no es de extrañar, por lo tanto, que Meyerhold fuera un paso más allá de este giro escénico. Así recordaba a su colega, maestro y amigo:

La otra vez trazaron la figura ideal de Constantin Serguéievich. Temo que comience algo así [...] o que vean un retrato de los últimos tiempos de Stanislavski sentado en un diván blanco. Sería terrible que otro director se sentase también así y comenzase a escribir un libro. No hagamos de Constantin Serguéievich un fetiche. Hay que tomarlo como un gran trabajador; pero me temo que eso ha desaparecido y que comiencen a respetarlo sólo porque es «extraordinario», «honorable», etc. da miedo (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 356).

Es de reconocer que en la última etapa de las investigaciones de Stanislavski, estas iban encaminadas al estudio de las acciones físicas, dibujando un camino para la exploración de las capacidades corporales del actor y la actriz. Dicho camino es posible vincularlo en algún punto con las

investigaciones de Lecoq, Decroux, Meyerhold y de toda aquella persona que encuentre en la acción física el fundamento y motor artístico del acto interpretativo.

Lecoq relacionaba el mimo y el teatro de una manera particular para su época, poniendo especial énfasis en la relación que aprobaba con la *Commedia dell'Arte*. Escribe lo siguiente:

Para mí, el mimo es parte integrante del teatro, no un arte separado. El mimo que yo amo es una identificación con las cosas, para hacerlas vivir, incluso cuando la palabra está presente. Los italianos lo saben perfectamente. Yo lo comprendí viendo a Marcello Moretti [...], y también viendo a Vittorio Gassman y a Dario Fo. Me inspiré en esa comedia mimada y hablada a la italiana, que después reinventé para la enseñanza. Ésta es la razón por la que nunca escribí únicamente «mimo» en el letrero con el nombre de la Escuela. Primero puse «Mimo, educación del actor», después «Mimo, teatro», luego «Mimo, movimiento, teatro», para acabar escribiendo finalmente «Escuela Internacional de Teatro» (Lecoq, 2007, pág. 43).

Según sostiene la doctora Salvatierra: «Lecoq es un continuador de la tradición renovadora del teatro francés que representó Jacques Copeau en los primeros años del siglo XX» (Capdevila, La Escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática, 2006, pág. 75).

Copeau desarrolla una pedagogía dirigida al cuerpo del actor como respuesta a una prioridad personal por hacer el teatro que él deseaba. Para Salvatierra, Copeau asume el teatro como un acontecimiento colectivo, coral, como un juego. Así lo declara:

Al priorizar una enseñanza dirigida a la actuación del conjunto del grupo entendido como una unidad, como un cuerpo orgánico, y no como la suma de individualidades, estaba poniendo las bases de una nueva práctica teatral que el siglo XX (Capdevila, La Escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática, 2006, pág. 98).

Lecoq, como sostiene Salvatierra, no podrá identificarse con la técnica antinaturalista de Copeau. Las inquietudes de Lecoq van encaminadas al estudio de la máscara y con una herencia de la Escuela italiana de la *Commedia dell'Arte* que definitivamente derivará en el *bufón*, además de los y las *clowns* de la actualidad. Según apuntaba Lecoq:

Hacemos hincapié en la visión poética para desarrollar el imaginario creativo de los alumnos. La dificultad está en no perder lo esencial, es decir, las dinámicas de la naturaleza y de las relaciones humanas que constituyen los motores de la actuación y que el público reconoce. Estas dinámicas son las referencias comunes, indispensable tanto para el actor como para el espectador. Están presentes en todas las formas de teatro, incluso en las más abstractas (Lecoq, 2007, pág. 147).

El teatro que propone Lecoq parte de un mimo abierto a las demás artes del espectáculo, su principal idea es la de integrar el mimo en el teatro mediante la búsqueda dinámica del espacio y del ritmo a través de la representación plástica en la interpretación. Según apunta Salvatierra:

El análisis del movimiento de Lecoq conduce a una consideración más simple del cuerpo, de sus instrumentos y de sus materiales de expresión, a través de los que se liga al teatro y el lenguaje corporal en sus diversas formas (Capdevila, La Escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática, 2006, pág. 341).

Lecoq pone especial atención en el clown y la comedia física como un intercambio de diversos lenguajes artísticos. Sus postulados encuentran relación con algunas imágenes desarrolladas por Henri Bergson, quien remite lo siguiente:

Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo simplemente mecánico (Bergson, 2008, pág. 29).

En este punto se considera importante reconocer la enorme influencia de Lecoq en el caso de estudio: el clown Avner the Eccentric.

Avner ha desarrollado una metodología que prioriza el empleo de la respiración. Lecoq desarrolla que la respiración o incluso la contra-respiración, vinculadas a un movimiento, aportarán un resultado distinto a la audiencia.

Lecoq, a lo largo de su práctica con alumnos, propone un ejercicio denominado *El adiós*, en el que revela el proceso de la respiración. A continuación se describe con el propósito de corroborar que es una actividad

propuesta también por Avner para el mejor entendimiento de la respiración y su importancia en el acto interpretativo. El ejercicio es el siguiente:

Estoy de pie, levanto un brazo a la vertical para decir adiós a alguien. Si este movimiento se realiza inspirando al levantar el brazo, y luego expirando al bajarlo, nos encontramos con un sentimiento positivo de adiós. Si se hace lo contrario, levantar el brazo en la expiración y bajarlo en la inspiración, el estado dramático es entonces negativo: no quiero decir adiós pero estoy obligado a hacerlo. Otra posibilidad: inspirar, hacer el movimiento en apnea alta y no expirar hasta después del gesto, y llegamos entonces al saludo fascista. También, por último es posible lo contrario: expirar, hacer el movimiento en apnea baja, y luego inspirar. En este caso, no hay duda de que tengo una bayoneta contra la espalda que me obliga a hacerlo. Todos estos matices de respiración se aplican a las nueve actitudes y cambian profundamente las justificaciones dramáticas producidas (Lecoq, 2007, pág. 118).

Puede deducirse, por lo tanto, que los principios básicos en la Escuela de Lecoq afirman que el equilibrio y la respiración permiten llevar a límites extremos todo movimiento adaptable al juego actoral. Ambos elementos son reconocibles en todo movimiento y sobre todo, en toda acción física. Sin la respiración no existe la vida y sin el equilibrio, tampoco. Estos son también los fundamentos de la comedia. Así lo cita Lecoq:

La enseñanza impartida se sustenta sobre algunas referencias básicas: el equilibrio, el estado de calma, el punto fijo, la economía de las acciones físicas (Lecoq, 2007, pág. 228).

El clown a través de su cuerpo comunica los diversos mensajes que quiere compartir con la audiencia. La pedagogía de Lecoq busca explorar en los extremos, dentro de los cuales se considera la risa. En palabras del propio Lecoq:

En improvisación partimos generalmente de una situación sencilla para ampliarla al máximo, aumentando los sentimientos hasta el límite para reducirla. Partiendo de la sonrisa, intentamos reírnos hasta morir, antes de volver a una risa intermedia (Lecoq, 2007, pág. 116).

La risoterapia en la actualidad indaga en este tipo de dinámicas, pues por medio de estiramientos, ejercicios de atención y comunicación, las y los

asistentes logran el objetivo de desinhibirse y crear complicidad entre ellos. La risoterapia parte de lo pequeño y sencillo para irlo ampliando paulatinamente. Esta técnica sostiene que la risa ensayada se tornará divertida y contagiosa al poco rato de practicarla, para hacer brotar la risa espontánea y potenciar su intensidad y duración. Como el cerebro no acierta a distinguir entre una y otra, ambas se asocian indistintamente a beneficios similares para la salud.

En la pedagogía de Lecoq resulta importante experimentar la risa, pues esto ayudará a entender lo que posteriormente el cuerpo expresará. Así lo revela:

El actor que ha practicado este ejercicio, que ha experimentado el límite superior de la risa, estará disponible para reaccionar muy sutilmente en cualquier drama psicológico de manera vívida. La dimensión completa de la risa estará presente en su actuación. En este proceso pasamos del expresionismo al impresionismo, del cuerpo en acción a la mirada en acción: el cuerpo transfiere a los ojos sus movimientos (Ídem).

Nuevamente Lecoq pone en el entendimiento de la técnica del clown el cuerpo. Retomando la enseñanza de la escuela italiana es que Lecoq desarrolla los principios de la comedia física.

Avner bebe de esta pedagogía y en ese sentido recuerda lo que escribe Ramón Gómez de la Serna: « El humorista se puede decir que adivina el final del mundo y obra ya un poco de acuerdo con la incongruencia final» (Serna, 2014, pág. 92).

Para concluir, la enseñanza de Jacques Lecoq orienta un novedoso entrenamiento para los actores y actrices de principios del siglo XX. En él se escudriña en la apropiación de los propios recursos humanos y culturales para la expresión actoral.

El programa lectivo de la escuela Lecoq tiene una duración de tres años. La pedagogía que se explora pretende aportar bases técnicas y teóricas lo más amplias posibles. Después, las y los alumnos escogerán alguna de las áreas para profundizar en ella. La pedagogía de Lecoq tuvo gran auge en el mundo, en la actualidad hay multitud de profesores que enseñan las diferentes disciplinas. Los principios de esta escuela se apoyan sobre intervenciones cortas de otros especialistas.

La formación estaba estructurada de la siguiente manera:

En el primer año, Lecoq indaga en la psicología del estado neutro. Allí, las alumnas y alumnos estudian la máscara neutra, es decir, una máscara inexpressiva, simple, de la cual surgirán posteriormente todas las demás máscaras. Las y los estudiantes exploran con animales, colores, sonidos, geometrías, con el objetivo de afinar su aparato hacia la mimesis.

En el segundo año, Lecoq ofrece la posibilidad de localizar en la cotidianidad la metáfora. Estudian la poesía en el lenguaje gestual, para después ubicarlo en los siguientes géneros: Melodrama (los grandes sentimientos), *Commedia dell'Arte* (comedia humana), Bufones (de lo grotesco al misterio), Tragedia (el coro y el héroe) y Clown (lo burlesco y lo absurdo).

En el tercer año, cada alumno o alumna decide sobre su propio camino, especializándose en alguna de las áreas estudiadas a lo largo de los dos años previos.

La escuela Lecoq fue criticada durante muchos años por otras escuelas, como la de Marcel Marceau. El mimo costarricense Fred Herrera, quien fue alumno de Marceau recuerda lo siguiente:

La crítica dice que los alumnos se convierten en «picaflores»: imaginativos, cierto, pero incapaces de dar una verdadera construcción dramática a sus improvisaciones y, sobre todo, incapaces de dominar una técnica escénica a fondo. Los egresados de Lecoq no son verdaderos mimos especialistas en contar historias sin hablar, como los de la escuela Marceau; no son verdaderos acróbatas o clowns, como los egresados de escuela Fratellini, no saben hacer nada en profundidad, son una ensalada sin concepto (Herrera, 1999. Recuperado de <http://www.nacion.com/ancora/1999/marzo/14/ancora3.html>).

El mismo Herrera admite más adelante lo siguiente:

Tres años de estudio son nada cuando uno debe aprender en profundidad una técnica escénica, cualquiera que sea. En realidad para «sacarle el jugo» a la escuela Lecoq, el alumno debe llegar ya formado en profundidad en una técnica escénica, y aprovechar ese periodo de confrontación con otras técnicas para afinar la mirada y desarrollar la imaginación (Ídem).

Lecoq aprueba que el compromiso que exige en su pedagogía es particular, pues requiere una preparación psicofísica intensa. Así lo expresaba:

Los alumnos aprenden a interpretar otra cosa que no sea a ellos mismos, al tiempo que se implican profundamente. No actúan ellos mismos, ¡actúan con ellos mismos! Ésta es toda la ambigüedad del trabajo del actor (Lecoq, 2007, pág. 94).

Una parte importante del trabajo de Lecoq en la investigación actoral la dedicó al estudio de la máscara, en especial la máscara neutra, dando así primacía a la gestualidad corporal sobre la expresión verbal.

Su estilo de actuación apuntó a lograr una mayor interacción con el público, un uso más completo del espacio escénico y una prioridad de acción física sobre la palabra. De su técnica nacieron varias escuelas alrededor de todo el mundo. La doctora Salvatierra admite lo siguiente:

La enseñanza de Jacques Lecoq está vinculada a su trayectoria vital y profesional. Su vida está colmada de decisivos encuentros, valiosos hallazgos y múltiples experiencias que le llevarán a formular una pedagogía para el teatro (Capdevila, Jacques Lecoq: La pasión por el movimiento., 1999, pág. 374).

La comedia en la cual explora Lecoq, encuentra cercanía con lo descrito por André Breton en el sentido que a través de la comedia se rompe toda vanidad. Breton lo expresa de la siguiente manera:

Lo sublime tiende evidentemente al triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente. El yo rehúsa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehúsa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; y aún más, finge incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer [...] Según Freud, el secreto de la actitud humorística residirá en la posibilidad para algunos seres de retirar su ego, en caso de grave peligro, el acento psíquico, para depositarlo en su superego (Breton, 1991, pág. 12).

Lecoq determina ciertos principios pedagógicos y teatrales que en la actualidad nos parecen de lo más normales, sin embargo, resulta un referente en la vanguardia teatral, considerando que los métodos tradicionales de aprendizaje del actor y la actriz estaban desprovistos de la implementación del cuerpo y más aún del gesto. Por otro lado, Lecoq propone un aprendizaje basado en la improvisación, de este modo los y las artistas encontrarán su propio camino con sus propios recursos creativos. Así lo escribe Fred Herrera:

Lecoq construye una escuela de la mirada, las improvisaciones no son «buenas» o «malas»; sólo dos criterios son válidos: el gesto es «justo»: ni muy largo ni muy corto; y el gesto es «interesante»: atrae como imán la atención (Herrera, 1999. Recuperado de <http://www.nacion.com/ancora/1999/marzo/14/ancora3.html>).

Lecoq contribuye a la renovación del arte del clown, también del circo, del carnaval, del uso de máscara y de la apropiación de nuevos lenguajes físicos en estas artes, no obstante, queremos concluir señalando nuevamente el trabajo de Constantin Stanislavski y más adelante de Vsevolod Meyerhold en este sentido.

Meyerhold exploró, con una visión avanzada para su época, en la creación de un actor clown con especial interés en la comedia física. El artista soviético no tuvo el tiempo suficiente, ni las condiciones políticas propicias para concluir sus teorías, sin embargo, encontramos justo mencionarle.

La gran revolución de la nueva generación del arte circense (donde se pueden ubicar los siguientes ejemplos: Cirque du Soleil, Cirque du Plume, el Teatro Zingaro, Les Arts Sauts y las compañías Mummenschanz y Omnibus, entre otras) cuenta con una enorme cercanía a las ideas propuestas por Lecoq, en el sentido de llevar la técnica del mimo, clown, teatro y circo, hacia una línea poética y cómica.

Lecoq, por lo tanto, se puede nombrar como uno de los pioneros en la transformación del arte popular y es la persona que sentó las bases para el clown que conocemos en la actualidad.

Capítulo VI

AVNER THE ECCENTRIC. ANÁLISIS DEL CASO DE ESTUDIO

6.1. Repertorio clown

El repertorio clown entendido como un compendio de *gags*, *sketches*, entradas, números de payasos y payasas corresponde a una recapitulación heredada generaciones tras generaciones por familias circenses y grandes clowns de todos los tiempos. El presente apartado está vinculado con la dramaturgia en el clown, que se ha estudiado en el capítulo IV de esta tesis, así que encontramos pertinente lanzar la siguiente pregunta: ¿Por qué continúa funcionando el *repertorio clown*, a través de los años? Responderla nos ayudará a comprender algunos elementos que integran la colección clásica de números clowns con el objetivo de llegar a la *ritmicidad* cómica que se explora en la presente investigación.

El escritor y autor del género literario *Greguería*, Ramón Gómez de la Serna admite lo siguiente: «El humorismo inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos y subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea» (Serna, 2014, pág. 47).

Entender el repertorio clown como parte de la dramaturgia universal nos obliga a repensar el arte de escribir, es decir, en la medida que asumamos que la dramaturgia de la risa ocupa un papel preponderante en el fenómeno escénico, será posible desvelarla en la actualidad, siendo conscientes de que el acto dramático se inició en distintas épocas y diferentes contextos. De este modo aceptaremos que en la actualidad también se escribe con el cuerpo.

El repertorio clown y por ende la dramaturgia clown como un espacio de comunicación e intervención es posible aprobarlo en los diversos números que los y las clowns reinventan en la escena. Esto define los diversos procesos sociales en los que se encuentra un determinado grupo y al mismo tiempo

pone en consideración otras posibilidades para crear escénicamente. En palabras de Gómez de la Serna:

Casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida [...] El humor parece que va a excitar a la risa, y después aduerme en lo sentimental. Presenta a su héroe como un dislocado y acaba por conmoverse con él y hacer cierta y profunda su tragedia, al parecer, grotesca (Serna, 2014, pág. 51).

Las payasas y payasos que crearon repertorio clown moderno o clásico, suponen en la actualidad un trabajo de autoría capaz de identificar los diversos movimientos artísticos, sociales y tecnológicos que generan espacios de acción y reflexión por medio de la risa. El profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino Jorge Dubatti establece como dramaturgia revolucionaria algunos elementos cercanos al clown y la comedia. Así lo apunta:

La matriz estilística del barracón es el grotesco, definido por Meyerhold como un estilo escénico que juega con los contrastes extremos y desplaza los planos de la percepción. El barracón y el grotesco exigen un nuevo tipo de actor, que debe tener una intensa preparación técnica la cual debía abarcar todas las artes escénicas además de la actuación: danza, pantomima, máscaras, canto, esgrima, acrobacia. Estos elementos fraguarán en la biomecánica concebida como dramaturgia revolucionaria (Duvatti, 2008, pág. 162).

Los payasos y las payasas con amplio dominio del *ritmo cómico* han desarrollado una especie de ingenuidad teatral, es decir, una inocencia hacia cualquier factor ajeno a la misión con la que llegan al escenario o al espacio donde realizan su trabajo. Las payasas y payasos aparecen en el escenario para cumplir un objetivo, todo lo que ocurre durante esta actividad es nuevo para él o ella. En ese momento lo descubrirá con el público. Esta simple premisa puede considerarse el origen de las piezas en el repertorio clown.

Constantin Stanislavski en su afán por enfatizar que lo importante en la escena son las acciones físicas, menciona lo siguiente:

Para lograr la ingenuidad no hay que preocuparse por ella misma, sino por lo que por un lado la obstaculiza y por el otro la favorece. Lo que la obstaculiza es el peor enemigo, que también

está dentro de nosotros. Su nombre: el criticón (Stanislavski, 1977, pág. 382).

La naturalidad que se aprecia en el acto interpretativo también se procura en el juego del clown y principalmente en el momento de hacer reír. La risa viva, festiva y relajada del público llegará cuando la o el clown deje de preocuparse y comience a ocuparse. Stanislavski tomaba en consideración este hecho y así lo explica:

Para ser ingenuo es preciso no ser excesivamente quisquilloso y difícil de conformar en las ficciones de la imaginación. Ayudan a la ingenuidad vuestros mejores amigos: la verdad, y la confianza. Debéis, pues, eliminar en primer término la quisquillosidad del criticón, para crear después la verdad y la fe mediante una fantasía atrayente (Ídem).

Para provocar la risa es necesario estar libre de prejuicios y sobre todo de juicios personales; en los distintos *sketches* del repertorio clown se observa que los y las clowns juegan con este tipo de libertad.

La técnica clown es de suma importancia en el repertorio, ya que allí se ubican elementos físicos y metodológicos que permitirán colocar la risa en los puntos deseados. En los clowns de tipo excéntrico esta técnica va dirigida a la expresión corporal y musical.

Vsevolod Meyerhold tomaba en consideración fundamentos como el movimiento de los músculos, la dirección de la fuerza que produce el movimiento, la tensión, la atracción, la longitud del camino y la velocidad, entre otros elementos psicofísicos. Todo ello con la finalidad de motivar la creación a partir del cuerpo.

El humorismo y la comedia parten de la incongruencia, no es de extrañar por lo tanto que en el repertorio clown aparezca este factor. Gómez de la Serna nos recuerda lo siguiente:

La comprensión elevada del humorismo que acepta que las cosas puedan ser de otra manera y no ser lo que es, y ser lo que no es. El aceptar que en la relatividad del mundo es posible lo contrario, aunque eso sea improbable por el razonamiento (Serna, 2014, pág. 50).

Jacques Lecoq propone como análisis del movimiento algunos puntos que podrían considerarse para la creación y observación de cualquier repertorio *clown*, principalmente aquel que lleva como tipo el *clown excéntrico*. A continuación se mencionan:

- no hay acción sin reacción;
- el movimiento es continuo, avanza sin cesar;
- el movimiento proviene siempre de un desequilibrio en la búsqueda del equilibrio;
- el equilibrio mismo está en movimiento;
- no hay movimiento sin punto fijo;
- el movimiento pone en evidencia el punto fijo; y
- el punto fijo también está en movimiento (Lecoq, 2007, pág. 135).

Lecoq expone en su pedagogía que lo que guía la estructura de los números cómicos es el enfoque dinámico con conceptos elementales y específicos sobre la escena, como son la escucha y la respuesta. Estas bases ayudan al clown a moverse en relación con la otra persona. Para Lecoq un número de clown necesita de un principio y un final, lo que ocurre en medio está por develarse. Así lo manifiesta:

«¿Qué hay que hacer?», me preguntan. ¡Y yo qué sé!
«¿Cuánto tiempo tiene que durar?» El tiempo de una actuación interesante (Lecoq, 2007, pág. 137).

Otras generalidades que se abordan en el repertorio *clown* son las que apunta la investigadora María del Socorro Merlín cuando habla de *comunicación triangular*. Suponiendo que en el *sketch* o número *clown* se encuentren dos payasos, el tercer interlocutor en esta comunicación sería el público. Merlín lo explica de esta manera:

El cómico en su actuación entabla una comunicación triangular. Generalmente hace escarnio de su pareja, si la tiene, como si fuera alguien del público. En un momento de su actuación se dirige directamente a los receptores [...] saliendo de su espacio mágico; éstos se intimidan, porque el escarnio que hace de un tercero que no es el público, bajo la forma de su «pared» o de su «Augusto», bien puede identificarse con el público al que interpela. Después de ese fugaz intercambio de miradas, rápidamente inicia otra rutina. El público que se ha reído de él ahora lo hace con él, y

entonces estos receptores ya no son los interpelados, no son el otro, son el mismo y por lo tanto cómplices (Merlín, 2012, pág. 28).

En el repertorio clown, el *gag* es y ha sido uno de los elementos más recurrentes a explorar por las y los payasos. El *gag* se complementa con la risa del público y surge lo que María del Socorro Merlín denomina la comunicación triangular.

El profesor Manuel Garin, al exponer que el *gag* es una forma de resistencia visual de la imagen y del movimiento (Garin, 2014) fortalece la idea de que el vehículo más eficiente para comunicar un mensaje cómico es el cuerpo.

Ramón Gómez de la Serna pone el ejemplo del Teatro del Absurdo, término que proviene de los existencialistas Albert Camus y Jean-Paul Sartre.

El teatro del absurdo nos permite ampliar el sentido del repertorio clown para expandirlo al repertorio cómico. Este género surgió en las décadas de 1940 a 1960 y se caracterizaba por tener argumentos que aparentemente no tienen significado, contaba con diálogos repetitivos y falta de secuencia dramática, que a menudo creaban una atmósfera onírica.

El teatro del absurdo tiene fuertes rasgos existencialistas y cuestiona a la sociedad y al hombre. A través del humor y la mitificación escondían una actitud muy exigente hacia su arte. La incoherencia, el disparate y lo ilógico son también rasgos muy representativos de este género teatral.

El teatro del absurdo coincide con el género clown en que algunas obras de su repertorio parecen ser obras sin explicación lógica y sin sentido, ya que se resalta la incongruencia entre el pensamiento y los hechos, así como la incoherencia entre las ideologías y los actos. La diferencia entre un género y el otro puede radicar en que, en el teatro del absurdo, a diferencia del clown, los personajes tienen un gran obstáculo para expresarse y comunicarse entre ellos mismos constantemente. Gómez de la Serna especifica lo siguiente:

El teatro del absurdo en realidad venía a ofrecer una ambivalencia enunciativa mediante la cual la dialéctica parlamental [sic] se logiciza [sic] ensayísticamente en un extremo más que paradójico de descausalización del curso racional de la fábula, conducida a dinámica hipérbole del sin sentido (Serna, 2014, pág. 14).

Jacques Lecoq propone algunos ejercicios para desarrollar en sus clases y generar trabajos escénicos de clown y comedia humana. Uno de ellos se describe a continuación:

Dos personas se cruzan, se detienen con la mirada, y se crea una situación dramática silenciosa después del cruce. A continuación, una tercera persona pasa y observa a las dos primeras. Luego una cuarta, que mira a las tres primeras... Poco a poco, reencontramos por acumulación el tema precedente, pero únicamente en su estructura. Ya no hay decorado imaginario, ni una idea preestablecida, sino simplemente un motor dramático que puede ser desmontado y analizado (Lecoq, 2007, pág. 57).

La estructura de la que habla Lecoq es aquella que se rescata en los espectáculos, sketches y números de clown. Resulta apropiado mencionar las palabras de Henri Bergson al declarar que cuando cierto efecto cómico deriva de una causa determinada, el efecto nos parece tanto más cómico cuanto más natural juzguemos la causa. Así lo enuncia:

Nos reímos ya de la distracción que se nos presenta como un simple hecho. Pero más risa nos causará la distracción que hayamos visto surgir y crecer ante nosotros, cuyo origen nos es conocido y cuya historia podemos reconstruir (Bergson, 2008, pág. 18).

Con esto sostiene Bergson que a mayor naturalidad, mayor comicidad. Más adelante plantea la siguiente ley: «Nos reímos siempre que una persona nos causa la impresión de una cosa» (Ídem). Algunos ejercicios de los payasos de circo proporcionan una comprobación más exacta de esta ley.

Bergson describe la siguiente anécdota, que se transcribe con la intención de observar el fenómeno de la risa en una rutina clásica de payasos:

Sólo en dos ocasiones he podido observar esa especie cómica en estado puro, y en ambos casos tuve la misma impresión. La primera vez, los payasos iban y venían, se aporreaban, se caían y saltaban de acuerdo a un ritmo uniformemente acelerado, con la visible preocupación de producir un crescendo. Y la atención del público quedaba cada vez más absorbida por ese rebote. Poco a poco se perdía de vista que se trataba de hombres de carne y hueso. Se pensaba más bien en paquetes que se dejaran caer y chocaran unos con otros. Luego se precisaba más la visión. Parecía que las formas se redondeaban y que los cuerpos rodaban y se apelotonaban en forma de bola. Por último aparecía la imagen hacia

la cual evolucionaba toda la escena de un modo sin duda inconsciente; parecían pelotas de goma lanzadas unas contra otras, en todas direcciones (Bergson, 2008, pág. 48).

Bergson sostiene que los payasos ofrecen con su físico impresiones poco convencionales al público. En el ejemplo referido habla concretamente de los clowns de pista, que usualmente juegan con rutinas clásicas llenas de golpes y porrazos, en su gran mayoría. Así continúa:

La segunda escena, aún más burda, no fue menos instructiva. Aparecieron dos personajes de enormes cabezas, con el cráneo enteramente mondo. Iban armados con grandes palos. Y alternativamente, cada uno descargaba su palo sobre la cabeza del otro. Aquí también se observaba una gradación. A cada golpe recibido, los cuerpos parecían volverse más pesados, inmovilizarse, quedando invadidos por una rigidez creciente. La respuesta llegaba cada vez más retrasada, pero cada vez más pesada y fuerte. Los cráneos resonaban de un modo formidable en el silencio de la sala. Por último, rígidos y lentos, como una l, los dos cuerpos acabaron por inclinarse uno hacia el otro, los palos se abatieron por última vez sobre las cabezas con el estruendo de mazos enormes que golpearan sobre vigas de roble, y todo fue a parar al suelo. En ese momento surgió con toda claridad la sugestión que ambos artistas habían ido introduciendo gradualmente en la imaginación de los espectadores: «Vamos a convertirnos, nos hemos convertido, en muñecos de madera maciza» (Ídem).

Bergson relata que la comicidad en el escenario se produce por el efecto material que adquiere el cuerpo del intérprete. Sin embargo, en la presente investigación sostenemos que no es esto lo que provoca la comicidad, sino que es el ritmo lo que permite reconocernos en cualquier historia clown, ya sea narrada de manera lineal o no.

El payaso Grock estaba encarnado por Adrien Wettach, artista circense suizo nacido en Loveresse, Cantón de Berna, en 1880 y fallecido en la ciudad de Imperia, en Italia en el año de 1959. Grock alcanzó fama mundial como payaso, aunque también fue acróbata y músico. Se convirtió en la estrella del entretenimiento europeo actuando con diferentes compañeros en circos, salas teatrales y teatros de variedades durante casi 60 años.

Lo más importante de este clown, para efectos de la presente investigación, es que era un músico virtuoso, podía tocar 24 instrumentos y hablar varios idiomas, por lo que se convirtió en un ícono para las y los clowns

a principios del siglo XX. Grock actuó para algunas de las realezas Europeas. También inició un exitoso negocio publicando música. Por todo ello es de asumir que Grock es un payaso con un necesario sentido rítmico que se traducirá en su quehacer escénico.

La historia de Grock dio un giro inesperado, ya que después de ser uno de los artistas mejor pagados en Europa, se arruinó al comprar una carpa de circo para su espectáculo de variedades tras la Segunda Guerra Mundial. Se registra que posteriormente se recuperó económicamente al hacer varias giras exitosas. Su última actuación, a la edad de 74 años, fue el 30 de octubre de 1954 en Hamburgo, Alemania. Se retiró a la mansión que había hecho construir en los años 20 en la Riviera italiana (Wikipedia, 2018).

Grock era un clown cuyos números con el piano y el violín se convirtieron en singulares, comenzó como acróbata amateur, pero toda su infancia pasó los veranos en un circo donde empezó como saltimbanqui y más tarde como violinista, pianista y xilofonista. Se convirtió en la pareja de un clown llamado Brick y cambió su nombre por Grock en 1903. Juntos actuaron en Francia, en el norte de África y Sudamérica. Cuando Brick se casó, Grock se unió al famoso payaso Antonet (Umberto Guillaume).

Se señala que en Berlín se integran a los espacios teatrales con sus números en 1911. En 1913 Grock realiza un número que había perfeccionado, allí habían instrumentos musicales, que tocaba en desorden y pasaba por peripecias hasta lograr tocar su violín.

En 1924 abandona Inglaterra y permanece en el continente europeo hasta su actuación de despedida en Hamburgo en 1954. Grock escribió varios libros, entre ellos su autobiografía: *Die Memorien des Königs der Clowns* (Las memorias del rey de los payasos). Sus actuaciones han sido conservadas en varias películas y su repertorio se considera en la actualidad uno de los clásicos para estudiar en el arte del clown.

A continuación presento mi propia transcripción de un fragmento de una película de Grock, donde podremos comprobar el sentido rítmico en una rutina clown. Grock responde al clown de tipo excéntrico, por ello se hace hincapié en los diversos elementos que explora un payaso de este tipo. En una parte del video se puede apreciar lo siguiente:

La escena comienza con un saxofonista vestido de manera muy elegante, que interpreta una pieza musical. De pronto, aparece Grock, que viste una ropa exageradamente grande, lleva la cara pintada, grandes zapatos y porta una maleta. Ante la mirada extrañada del músico, Grock sonríe tiernamente. Se prepara para abrir la maleta y el concertista se acerca para mirar de reojo el contenido. Grock saca de la maleta un violín sumamente pequeño y el arco. Al saxofonista le desconcierta el tamaño del violín. Grock, camina hacia el fondo para dejar su maleta, mientras el saxofonista lo sigue con la mirada. Cuando regresa a la silla donde se dispone a tocar Grock, le da la espalda. El saxofonista intenta tocar con la mano el pequeño violín, e inmediatamente, Grock reacciona, dándole una patada en la mano, para sorpresa del público y del propio saxofonista. Grock, rápidamente, toma la silla para ponerse de pie en ella y al intentarlo por primera vez, se resbala. Hace una pequeña pausa, identifica el problema, el cual, aparentemente es el pantalón, así que se lo levanta y se dispone a subir nuevamente a la silla. Apoya el pie y cuando parece que se va a poner en pie, se vuelve a resbalar con una de las piernas del pantalón. Casi de inmediato, llega otro resbalón más grande, que lo hace perder el equilibrio de la silla, haciendo un vaivén, al que el saxofonista reacciona con atención. (Las risas del público van en aumento). Cuando finalmente, se pone en pie sobre la silla (después del vaivén), suelta una risita juguetona breve. De inmediato descubre que el arco lo puede equilibrar en su pie, así que coloca el arco sobre su enorme zapato, ante la sorpresa del saxofonista, que sigue con sigilo el movimiento del arco equilibrado en el zapato. Finalmente, Grock acerca el arco con su pie para que lo tome el saxofonista, y éste, se lo da en la mano. Grock ahora sí, se dispone a tocar, pero antes, se rasca el cuello con el pequeño violín. Se coloca el violín en posición, y cuando va a comenzar a tocar, al poner el arco en posición vertical, se le resbala, una, dos y en la tercera vez, lo atrapa al caer, pero inmediatamente decide afinar el violín, con rapidez. Saca algo del bolsillo, y es un globo que se pone en la boca. Toca brevemente el violín mientras hincha el globo. Al soltar el aire del globo, éste hace un sonido que es idéntico al del violín. (El público ríe y Grock sonríe también). Intenta guardar el globo (que sigue soltando aire), en la bolsa de su abrigo, pero no encuentra la bolsa, así es que el globo continúa haciendo ruido hasta que logra meterlo en la bolsa, y vuelve al violín. Toca unas notas, que remata con el

sonido del globo que tiene en el bolsillo. Comienza a tocar una pieza con virtuosismo, cuando la termina, el saxofonista queda asombrado, Grock se pone en cuclillas sobre la silla, y hace girar el violín con el arco, como un rehilete, para sorpresa del saxofonista, desatando las risas de la audiencia, una vez más.

Lo anteriormente descrito es parte de la rutina de Grock, se puede apreciar del minuto 43:15 al 45:35 en una de sus películas titulada: *Grock: La vie d'un grand artiste* dirigida por Carl Boese y estrenada en 1931 (Boese, 1931 Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0w5QVVDgQeo>). Hoy en día, es posible encontrar réplicas actualizadas de rutinas como ésta, payasas y payasos contemporáneos mezclan sketches, números y espectáculos clásicos con sus propias aportaciones.

La palabra *Sketch* es entendida como una escena, generalmente humorística, que dura entre uno y diez minutos aproximadamente. Es un concepto con un elevado grado de improvisación, vinculado a las y los clowns, sin embargo es posible detectarla en actores y actrices, concretamente en comediantes pues puede ser montada en teatro o difundida por televisión e Internet.

Los *sketches* tienen su origen en los *vodeviles* y en los *music halls* donde un gran número de breves pero hilarantes actos eran exhibidos uno tras otro para formar un programa mayor. En Inglaterra las escenas pasaron del escenario a las emisoras de radio y de éstas a la televisión.

Históricamente los *sketches* no estaban relacionados entre sí, pero en la actualidad es posible reunir todos los actos bajo un mismo tema con personajes recurrentes que aparecen más de una vez. El grupo británico Monty Phyton es un ejemplo de esta transformación del *sketch*, pues con una narrativa innovadora supieron reformar el estilo televisivo de un programa de televisión de comedia en la década de 1960 y 1970.

En Estados Unidos los *sketches* contemporáneos son la consecuencia de las improvisaciones de los años 1970. Por el contrario, los actos británicos han sido desarrollados mayoritariamente gracias a la escritura con autores que a menudo trabajan en parejas.

Algunos grupos contemporáneos que realizan notables *sketches* sobre escenarios son *The Second City*, *Upright Citizens Brigade* y *The Groundlings*. Los programas de televisión que más se destacan con sus breves escenas

cómicas son Saturday Night Live, Mad TV e *In Living Color*, entre otros. En Cataluña la compañía de teatro gestual *Tricycle* permite observar este género. Incluso en su más reciente espectáculo estrenado, *Bits*, ofrecen una sucesión de *sketches* hilarantes, unidos por el tema de la tecnología.

El significado que aporta Paola Aguiñaga a la palabra *Sketch* es el siguiente:

Escena ridícula generada a partir de un evento real —o aludiendo a otro muy popular—, por lo regular con un argumento o guion como referente y que se representa en tono de farsa. El origen del vocablo se establece a mediados del siglo XVII como una evolución de la expresión griega *skhedios*, que significa «hecho fuera de tiempo» (Aguiñaga, 2018, pág. 55).

El fragmento del *sketch* realizado por Grock, que se reprodujo en este apartado ejemplifica la *ritmicidad* y precisión con la que los *clowns excéntricos* trabajan. Las risas caen en un tiempo con todas las posibilidades de ser medido. Las repeticiones del *gag*, que en este caso van de tres en tres, generan una pauta para que las reacciones, traducidas en risas de la audiencia vayan en *crescendo*.

Aquí tiene cabida la observación hecha por Bergson, la cual sostiene que las series de acontecimientos podían resultar cómicas por repetición, inversión o interferencia. Así lo apunta:

Decíamos que tomar series de acontecimientos y repetirlos en otro tono o en otro medio, o invertirlos conservándoles un sentido, o mezclarlos de modo que sus respectivas significaciones se interfirieran entre sí, resulta cómico porque equivale a conseguir que la vida se deje tratar de manera mecánica [...] el pensamiento es algo vivo (Bergson, 2008, pág. 87).

Otro de los elementos que refiere Bergson, y que podemos encontrar en el payaso Grock, es aquel que hace referencia a la empatía paulatina a la que nos enfrentamos con el sujeto cómico. Bergson escribe al respecto:

El personaje cómico es a menudo un personaje con el que comenzamos simpatizando materialmente. Quiero decir, que por un breve instante nos ponemos en su lugar, adoptamos sus palabras, sus gestos y sus actos, y si nos divierte lo que en él hay de risible, lo

invitamos, con la imaginación, a divertirse con nosotros (Bergson, 2008, pág. 135).

Las payasas y payasos que realizan eficientemente su trabajo experimentan el fenómeno de afinidad explicado por Bergson. Avner the Eccentric, por ejemplo, explica que en su espectáculo el público es quien lo invita a participar en su espacio. Con esto, Avner nos da a entender que el clown entra con sus acciones al universo del espectador o espectadora y esta intervención, casualmente, provocará risa. Bergson continúa:

Lo tratamos primeramente como un camarada. Por lo tanto, hay en el que ríe al menos una apariencia de bondad, de jovialidad amable [...] En la risa hay sobre todo un movimiento de evasión o de distensión, a menudo observado, y cuya razón debemos buscar (Ídem).

Cuando Grock sonrío, el público se compenetra inmediatamente con él. Sin embargo, él no entra buscando esta simpatía. Grock está ocupado haciendo sus cosas y es hasta que se da cuenta que es observado que, hace una pausa (respiración), para propiciar la comunión con el público.

Queremos concluir que las y los espectadores forman parte activa de la *ritmicidad* del repertorio clown, son un ingrediente más en la dramaturgia cómica. El *gag*, *sketch* o *número* cae en tiempo cuando la emoción surge en el espectador. Éste es el barómetro para reconocer si un payaso o payasa hace bien su trabajo o no.

El payaso Alain Vigneau sostiene que se produce un diálogo entre el clown y el público, que explica de la siguiente forma:

De forma general, y tal como lo estipulan las reglas básicas de su arte, los clowns buscan tener en su público un interlocutor directo, con el fin de que se pueda establecer un diálogo donde ambos se podrán encontrar y reconocer. Precisan percibir en la mirada del público el eco de su propia voz, tanto así el reflejo de su delicado gesto como el destello de su mueca irreverente, buscando en el fondo la simple confirmación de sentido de su existencia. «Sólo en vuestra presencia existo realmente», parece decir el clown a sus interlocutores (Vigneau, 2016, pág. 55).

La idea que explora Lecoq es la de identificar la vida como principal motor para generar historias que contar. La vida, con sus inconmensurables misterios

y su latente comicidad, será aquella que aporte al clown la sustancia para crear o replicar el repertorio que desee. En palabras de Lecoq:

Nuestro trabajo, al principio, no se apoya sobre ningún texto ni toma como referencia ningún tipo de teatro, ya sea oriental, balinés, o cualquier otro. No tenemos más que la vida como primera lectura. Por lo tanto, tenemos que reconocer esta vida por medio del cuerpo mimador, por la recreación, a partir de la cual la imaginación impulsa al alumno hacia otras dimensiones y otras regiones (Lecoq, 2007, pág. 74).

6.2. Elección de Avner

Seleccionar a Avner Eisenberg como objeto de estudio respondió a un interés por actualizar el tema del ritmo en el clown. Avner the Eccentric es un artista de vodevil, payaso, mimo, malabarista y mago. Uno de los clowns excéntricos que ha pasado por épocas distintas a lo largo de su experiencia escénica. Ha interpretado personajes en cine y programas de televisión. Avner nos hipnotiza a través de su arte y su conciencia rítmica.

Se eligió este caso de estudio por la metodología que ha desarrollado a lo largo de su carrera, también porque a través de su análisis es posible comprobar la hipótesis de la investigación.

El periodista estadounidense e instructor de periodismo, Lawrence Ralph Van Gelder, escribe lo siguiente sobre Avner:

Esto es lo que puede hacer Avner the Eccentric: Puede balancear una gran escalera de madera en su barbilla. Puede equilibrar una escalera de metal aún más grande en su barbilla. Puede recoger algunos trozos de papel del piso de baldosas, enrollarlos en su mano y convertirlos mágicamente en una señal transparente. Él puede bailar con una pila de vasos de papel. Él puede caminar a través de una cuerda floja.

Esto es lo que Avner the Eccentric no puede hacer: No puede evitar que un paquete de cigarrillos se derrame en el piso, y cuando lo hace, tenga problemas para recuperarlos. Él no puede mantener sus pantalones arriba. No puede mantener su sombrero. (Se mantiene colgado de palos de escoba y bates de béisbol).

Aquí está lo que Avner the Eccentric hace mejor: Reduce su audiencia a carcajadas, risas y aplausos (Gelder, 1997. Recuperado

de https://www.avnertheeccentric.com/press_full_articles/nyt-van_gelder-4_97.php).

Van Gelder trabajó en varios periódicos diferentes de la ciudad de Nueva York en su larga carrera. Hasta 2010, fue *editor sénior* de la sección semanal de Artes y Ocio de *The New York Times*, por lo que es posible considerar su apreciación como la de un especialista en la crítica teatral.

La principal crítica teatral del periódico *The Globe*, Louise Kennedy, quien ha trabajado como escritora y editora desde 1988 concede lo siguiente a Avner:

Uno de los encantos de Avner es la forma en que sonríe con desprecio a sí mismo en sus momentos más estúpidos, como si supiera que ésta es una manera ligeramente ridícula para que un hombre adulto se gane la vida (Kennedy, 2006. Recuperado de https://www.avnertheeccentric.com/press_full_articles/lyric/globe.php).

El caso de estudio representa la incorporación de los elementos estudiados a lo largo de la investigación, significa una de las fuentes principales en el proyecto final. El análisis de este caso ha estado integrado por entrevistas, talleres y observación de su espectáculo más reconocido: *Exceptions to Gravity*. A continuación se determinan dos observaciones de este artista, en la primera se describirá su biografía, para después averiguar en su experiencia profesional.

6.2.1. Avner Eisenberg

Aclamado como uno de los mejores payasos de todos los tiempos, Avner Eisenberg disfrutó de una infancia tradicional en Atlanta, Georgia. De niño sus pasiones eran las serpientes y los malabares. Quería ser médico, pero después de un año de cursar la Licenciatura en Química y Biología sus padres lo condujeron a actuar. Su padre era un abogado que hacía música en la Sinagoga y cuando Avner tenía 12 años, unos amigos de sus padres con quienes jugaban Bridge les sugirieron tomar vacaciones y enviar a Avner a un curso de verano cuyo nombre era: *Circus with Bounce and Ooh La la, Camp for*

Children en el centro de Georgia. Allí, Hovey Burgess fue su maestro de malabares.

Durante el Colegio conoce a Johnny Simons, quien fue uno de los primeros mimos en Estados Unidos. Simons montó el espectáculo *Pinocchio*, Avner audicionó y se quedó por sus habilidades como malabarista. Ese fue el inicio de su carrera, según sostiene él mismo.

Cuando decidió aplicar el arte de hacer malabares con la educación, Avner asistió a cuatro universidades en los Estados Unidos, finalmente obtuvo una Licenciatura en Teatro de la Universidad de Washington en 1971. Estudió en París con Jacques Lecoq durante dos años. Avner aclara que no hablaba francés, así que tenía un intérprete. Para mantenerse trabajaba cargando cosas, hasta que comenzó a desempeñarse como marionetista. Para el segundo año conoció a Carlo Mazzone Clementi en verano, en Rino, Italia, allí empezó a trabajar con él.

Para Avner la *Commedia dell'Arte* fue uno de los géneros que lo implicó en el mundo del payaso. Allí descubrió la improvisación y el teatro de máscaras a partir de la representación de estereotipos.

Después entró a la compañía *The Alliance Theater* como malabarista y actor en Atlanta. De allí se mudó a Nueva York por un año, para después vivir en Seattle, donde estudiaría mimo, pues se interesó por el trabajo de Marcel Marceau.

Al saber que Marceau fue el primer alumno de Decroux le pareció inquietante conocer esta técnica y descubrió las dos técnicas de mimo, que Avner describe de la siguiente manera:

Decroux desarrolla un mimo de estilo cubista, donde los movimientos son diseccionados, a diferencia de la técnica de Lecoq. Decroux es lo que en música podría llamarse algo clásico, y Lecoq es algo de jazz (más experimental) (Eccentric, IJA Jugglers, 2015. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=403T1_11lrM).

Al regresar a los Estados Unidos, Avner enseñó en la Escuela de *Commedia dell'Arte* de Carlo Mazzone Clementi en California. Avner declara en la misma entrevista que está en deuda con dos personas, así las nombra: «Lecoq, quien me enseñó todo lo que sé, y Carlo, quien me enseñó el resto» (Ídem).

El trabajo actoral de Avner tuvo otras facetas, pues participó en la película *The Jewel of the Nile*, en 1985, la cual fue coprotagonizada por Michael Douglas y Kathleen Turner. Este trabajo es probablemente donde recibe su mayor reconocimiento cinematográfico por su entrañable interpretación. También apareció en la película *Brenda Starr* y en las míticas series de televisión *Webster* y *Mathnet*.

El espectáculo unipersonal de Avner the Eccentric, *Exceptions to Gravity*, desafía las barreras del idioma y la cultura, ha realizado numerosas giras por todo Estados Unidos y el extranjero.

Avner ha actuado en salas de gran renombre como: Arena Stage, Trinity Rep, Actor's Theatre de Louisville, The Empty Space, Indiana Rep, The Goodman Theatre, Portland Stage, Merrimack Rep, Virginia Stage Company, Dallas Theatre Center, Seacoast Rep, San José Rep, Teatro Fontaine (París) y Teatro Alfil (Madrid). Fue un éxito en la temporada de Broadway de 1984–1985.

Coprotagonizó la producción del *Lincoln Center*: *The comedy of Errors*, de Shakespeare, regresó a Broadway en 1989 en un papel principal en *El Ghetto*. Interpretó en otras producciones a *Estragon* y *Vladimir* en *Waiting For Godot*, desempeñó el papel principal en *R. Crumb Comix* y fue coprotagonista junto a su esposa y compañera artística, Julie Goell, en la premier mundial de *Zoo of Tranquility*.

A pesar de contar con una sólida carrera actoral, Avner es mejor reconocido en entornos cercanos a la magia, la comedia y el teatro cómico, principalmente el mundo del clown.

Avner ha participado en el Festival de Edimburgo, donde ganó el *Premio New Faces* en 1991, fue finalista del *Premio Perrier* en el Festival de Israel y entre la infinidad de Festivales en los que ha participado se pueden mencionar: Festival Internacional de Comedia de Montreal, London International Mime Festival, el Festival of American Mime, el New York Clown Theatre Festival, el Fool's Festival, el New York Magic Symposium, el Hudson Clearwater Revival y el International Movement Theatre Festival.

Avner ha ganado premios especiales del jurado en el Festival Internacional de Circo en Monte Carlo, el Festival Internacional de Humor de Arosa, el Festival Internacional de Payasos de Barcelona, Leipzig Lach Messe, el Festival Internacional de Teatro de St Gervais donde ganó el público y los

premios del jurado. Fue incluido en el Salón Internacional de la Fama del Payaso en 2002.

Debido a su sólida trayectoria regularmente aparece en especiales de televisión de todo el mundo, por ejemplo, en el show de Paul Daniels en Gran Bretaña, en el Especial de 35 Aniversario del noticiero NTV, así como en numerosas apariciones en NHK en Japón, Sebastian C'est Fou, Le Plus Grande Cabaret du Monde y Cabaret Sauvage en Francia, Un Dos Tres y el Especial Juan Tamariz en España, Martes 13 en Chile, Ritmo de la Noche en Argentina, Especial de Comedia de UNICEF en Italia, el Festival de Comedia de Montreal *Just for Laughs* en *Showtime* y muchos más. En 2004, Avner estuvo programado por tres meses en el Teatro Fontaine en París.

En su faceta pedagógica ha impartido clases magistrales de *comedia excéntrica* y *clown* en los Estados Unidos, Francia, Alemania, Finlandia, Bélgica, Japón, España, México, etc. Ha desarrollado habilidades teatrales silenciosas como herramientas terapéuticas y también imparte talleres para estudiantes y profesionales en atención de la salud, educación y asesoramiento teatral.

Es hipnotizador ericksoniano certificado y Máster de PNL (Programación Neurolingüística). Se especializa en temas relacionados con artistas de todo tipo, especialmente escénicos.

Para concluir, Avner es el director artístico de *Phyzzig*, un festival anual de comedia física, es expresidente de la Junta de Directores de *Celebration Barn Theatre* y está en las Juntas de Directores de *Acorn Productions*, *Etz Chaim Synagogue* y *Chestnut Street Lofts*.

Actualmente vive en una isla frente a la costa de Maine y según sostiene, preferiría estar navegando que dedicarse a los escenarios. Ha practicado Aikido durante muchos años y tiene el rango de Shodan, cinturón negro de primer grado.

6.2.2. Avner the Eccentric

El escritor e investigador del humorismo Ramón Gómez de la Serna cita lo siguiente:

El humorista es el gran químico de disolvencias, y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial y al decir antisocial, antipolítico (Serna, 2014, pág. 53).

Éste podría ser el caso de Avner the Eccentric, quien logra convocar a infinidad de personas en torno a la risa de forma casi hipnótica. Avner, con su híbrido de mimo clown y mago, funge como el químico de disolvencias del cual habla Gómez de la Serna.

Las bases bajo las cuales Avner desarrolla su trabajo son diecisiete, éstas han sido desarrolladas con su compañera, la actriz, mimo y pedagoga, Julie Goell. Se considera fundamental transcribir dichos principios pues son el origen de la metodología con la que trabaja.

Estos puntos son reconocibles en sus talleres, pero de manera concreta en sus espectáculos. A continuación se reproducen en el idioma original (inglés) y seguidamente se hace la traducción en castellano:

1. *Clown's job is to make the audience feel things, and to get the audience to breathe.* El trabajo del clown es hacer que el público sienta cosas y que respire.
2. *Everyone inhales, but many of us need to be reminded to exhale.* Todos inhalamos, pero muchos de nosotros necesitamos que nos recuerden que debemos exhalar.
3. *The imagination and the brain are connected to and affect the body. Any change in the mind has a corresponding change in the body. Any change in the body (i.e. in the breath first) has a corresponding change in the mind.* La imaginación y el cerebro están conectados y afectan al cuerpo. Cualquier cambio en la mente tiene un cambio correspondiente en el cuerpo. Cualquier cambio en el cuerpo (es decir, en la respiración primero) tiene un cambio correspondiente en la mente.
4. *Don't tell or show the audience what to think, do, or feel.* No le digas ni le muestres al público qué debe pensar, hacer o sentir.
5. *Don't tell or show your partners what to think, do, or feel. Don't point.* No les digas ni les muestres a tus compañeros qué deben pensar, hacer o sentir. No señales.

6. *Weight belongs on the underside. Keep a single point in your lower abdomen. Keep your energy flowing.* El peso pertenece en la parte inferior. Conserva un solo punto en la parte inferior de tu abdomen. Mantén tu energía fluyendo.
7. *Tension is your enemy. It produces emotional, mental and physical numbness.* La tensión es tu enemigo. Produce adormecimiento emocional, mental y físico.
8. *How you feel about your performance is what counts, not whether it is in reality good or bad.* Lo importante es cómo te sientas con respecto a tu interpretación, no si en realidad es buena o mala.
9. *The clown discovers an audience who are sitting in rows and looking at an empty space and waiting for a show. This must be dealt with first, by establishing complicity with the audience.* El payaso descubre a una audiencia que está sentada en filas, mirando un espacio vacío y esperando un espectáculo. Esto es lo primero que se debe tratar, para ello es necesario establecer una complicidad con la audiencia.
10. *The clown creates a world in the empty space, rather than entering into a world that already exists (sketch).* El payaso crea un mundo en el espacio vacío, en lugar de entrar en un mundo que ya existe (*sketch*).
11. *Use mime to create fantasy, not to re-create reality.* Usa el mimo para crear la fantasía, no para recrear la realidad.
12. *The clown searches to create a game and to define the rules, which then must be obeyed.* El payaso busca crear un juego y definir las reglas, que luego deben ser obedecidas.
13. *Don't ask or tell the audience how they feel or think. Have an emotional experience and invite the audience to join in your reaction.* No preguntes ni le digas a la audiencia cómo se sienten o qué piensan. Vive tu propia experiencia emocional e invita a la audiencia a unirse a tu reacción.
14. *Be interested, not interesting.* No busques ser interesante, interésate.
15. *When you are interested in everything, everything eventually becomes interesting. —Thanks to Zainul Abidin for this corollary.* Cuando estás interesado en todo, tarde o temprano, todo se vuelve interesante. — Gracias a Zainul Abidin por esta deducción.

16. *Everyone must to breathe all the time, even when on stage.* Todos deben respirar todo el tiempo, incluso cuando están en el escenario.

17. *The clown enters the stage to do a job, not to get laughs. If there are laughs, it is an interruption that must be dealt with.* El payaso entra al escenario para hacer un trabajo, no para conseguir que la gente se ría. Si hay risas, es una interrupción con la que se debe lidiar (Eisenberg, 2017. Recuperado de www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles.php).

De los puntos aquí transcritos se puede rescatar el número nueve en el que Avner manifiesta que el clown ejercita el acto de complicidad al entrar al escenario, en el que hay una audiencia esperando que algo ocurra. Este acto copartícipe sólo puede ocurrir por medio de la risa, así lo demuestra la experiencia de Avner the Eccentric.

El trabajo de Avner tiene una musicalidad particular, cronometrada y estructurada en las respiraciones que hace a lo largo de su espectáculo. Nuevamente, Gómez de la Serna describe otro factor del humorista, que encaja en la descripción del payaso Avner the Eccentric, mencionando lo siguiente:

El humorista vive de poner en espectáculo lo menos espectacular, y consigue con sus dislates una nueva movimentación [sic] de la vida, una particular aceleración de su ritmo, un salirse de sí por montañas rusas que dirigen a mundos lunares y como marginales al mundo (Serna, 2014, pág. 54).

Como se ha mencionado, Jacques Lecoq dictaba ejercicios de respiración en la escena, es del todo lógico que Avner retome estas teorías, al ser alumno directo de Lecoq. La coincidencia que encuentra Avner con los postulados de Meyerhold es fortuita, sin embargo. Se considera propicio señalarla, ya que Meyerhold hallaba de suma importancia enmarcar el espectáculo en el tiempo dado e incluso cronometrarlo.

Meyerhold piensa que los actores deben ser conscientes de su importancia como improvisadores y de su capacidad por mejorar las escenas de una función a otra. Esta reflexión tiene eco en el desempeño de las y los clowns con la audiencia. La estructura que presentan, por regla general, está previamente articulada, sin embargo, dicha estructura variará necesariamente con la reacción del público. Meyerhold exponía lo siguiente:

Pondré un ejemplo práctico: En el Teatro Alexandrinski monté *El Príncipe Constante*, de Calderón. Entonces no se había determinado aún la importancia del cronometraje del espectáculo, pero a mí me interesaba esta cuestión y en mis montajes siempre marcaba la duración de los grandes trozos, para comprobar lo que he estado diciendo aquí. Según la interpretación que establecimos, un actor recitaba el monólogo en siete minutos; después de los siete, fueron convirtiéndose en ocho, después en nueve y algunas llegaron a diez. Yo me percaté de que toda la escena, a la que pertenecía ese monólogo, adquiriría otro significado totalmente distinto; se escuchaba de una forma totalmente distinta y, tomada dentro de todo el conjunto resultaba que el público acusaba al final el tiempo que perdía en ese monólogo, y cuando llegaba a la segunda parte más cansado que cuando el monólogo duraba siete minutos (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 249).

En esta anécdota se observa la importancia del tiempo justo y del ritmo; al mismo tiempo es posible situarlo en el trabajo del clown actual. Las payasas y payasos necesitan ser conscientes de que si algo cambia en el tiempo, cambia en el ritmo y por lo tanto, la reacción del público se altera. La experiencia de Meyerhold concluye de la siguiente manera:

Esto muestra que el actor no comprende la importancia del tiempo en el espectáculo, ya que de siete minutos, hace ocho o diez. Y resulta que el actor festoneó aquellos lugares del monólogo que anulan la labor realizada dentro de los siete minutos. Cuento todo esto para demostrar la labor del actor, aunque desarrolla en colaboración con el público, debe estar supeditada a la idea básica del espectáculo (Ídem).

A lo largo de la investigación se ha sugerido constantemente la idea de las teorías de Meyerhold y su relación en diversos aspectos con el trabajo del clown en la actualidad, concretamente el *clown de tipo excéntrico*.

La precisión, conciencia rítmica, exigencia física y comunicación con el público son algunos elementos de los que hace hincapié Meyerhold para utilizar en el escenario. Meyerhold de manera revolucionaria manifestaba en sus escritos esto: «Nosotros seguimos el siguiente método: no permitíamos irrumpir el temperamento mientras no dominábamos la forma. Y me parece lo justo». (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 168). Cuando Meyerhold se refiere a *la forma*, extrae dicho concepto de las apreciaciones de

Stanislawski, que consideraba en la expresión física un trabajo *de forma*.
Continúa:

Los viejos actores naturalistas, nuestros maestros decían: si no quieres destrozarte tu papel, empieza a leerlo en voz baja, y sólo cuando haya encontrado un eco en tu corazón, pronúncialo en voz alta. Abordar un personaje de la vida cotidiana hojeando en silencio un texto, o abordar un personaje excepcional después de dominar el ritmo del lenguaje y del movimiento, son métodos igualmente justos (Ídem).

Avner es un clown excéntrico que en cierta manera sigue inconscientemente este modelo creativo. Su espectáculo está estipulado por respiraciones (inhalaciones y exhalaciones) y ha comprobado que, en la medida que tenga conciencia de este elemento, sentará una relación de complicidad con el público desde los primeros minutos en los que aparece en la escena.

Julie Goell describe un ejercicio que permite entender de una manera más clara el proceso de respiración. Se valora importante reproducirlo para comprender la importancia de este factor en la metodología que desarrollaron:

Imagina estar en un espacio oscuro y cerrado: en una mina de carbón, por ejemplo. Marca lo que le pasa a tu respiración, a tu postura. Ahora imagina estar en la cima del Monte Everest, con el mundo cayendo lejos, el aire delgado y una gran distancia a tu alrededor. ¿Cómo cambia esto tu experiencia de respiración? Ahora estás mágicamente transportado al basurero de la ciudad, nota tu aliento. Ahora al campo de las flores. Continúa visualizándote, moviéndote de un lugar a otro opuesto, siempre verificando cómo cambia tu respiración. Esto es a lo que llamamos: Respiración Interna y Respiración Externa (Goell, 2016, pág. 9).

Avner es un clown que ha promovido, por medio de la conciencia respiratoria, una conciencia rítmica. Como se verá en el análisis de su espectáculo, la respiración, es decir, la inhalación, pero sobre todo la exhalación, permite a Avner delimitar los *patrones rítmicos escénicos* a través del movimiento. La respiración es una cualidad también en la pedagogía de Lecoq, sin embargo, han sido Avner y Julie Goell quienes han logrado estructurar de manera científica y natural este sistema.

6.3. Exceptions to Gravity

Julie Goell fue compañera de vida de Avner Eisenberg, el trabajo que desarrollaron conjuntamente legitima un universo particular y cercano a entender los principios excéntricos en el clown.

Goell confirma que el fundamento bajo el cual las payasas y payasos crean es el siguiente:

Un payaso entra en un espacio vacío. Él o ella, existen solo ante los ojos del público, ya que sin el público, no son nadie. El payaso procede a llenar el espacio vacío con cosas de su propio diseño, creando el mundo que luego habitará. Gradualmente, juntamos estas capas del mundo de los payasos, de modo que el payaso, habiendo tomado decisiones claras, nunca deje a la audiencia adivinando dónde están y qué están viendo (Goell, 2016, pág. 7).

Exceptions to Gravity es el nombre del espectáculo de Avner the Eccentric; el título es un juego de palabras en donde el término *gravedad* puede aplicarse a la dificultad de una situación y también al hecho de que los malabares que aparecen a lo largo de la función juegan con el fenómeno natural, a través de caídas y equilibrios.

Avner asevera que planear y preparar un espectáculo requiere como mínimo una temporalidad de cinco años, pues en este periodo, el payaso y la payasa encontrarán lo que quieren contar y las herramientas con las que lo harán. Él tiene más de treinta años presentando *Exceptions to Gravity* por todo el mundo. Es un espectáculo sin palabras, pues ha constatado que cuando no se habla hay algo mágico que ocurre con el público. Sostiene que cuando el trabajo del clown funciona es porque se produce en la sala toda una alucinación compartida. Reafirma que hay una realidad en el teatro y esa es la realidad que el público está de acuerdo en convenir (Eccentric, 2015).

Avner es un clown que nunca ha trabajado en circo. Su experiencia en infinidad de Festivales alrededor del mundo ha sido en salas de teatro. Esta particularidad no la atribuye a algo en específico. Sin embargo, en su trabajo como director, Avner ha asesorado a payasos que trabajan en carpas de circo,

por ejemplo, Rob Torres, un clown mayormente circense, que presentó su trabajo en circos como Ringling Bros. Barnum & Bailey, Big Apple Circus y Cirque d'Hiver, entre otros.

La actividad de Avner como clown excéntrico tiene una precisión única. Su capacidad para hacer caer el gag en el tiempo preciso lo ha hecho distinguir y desarrollar elementos en el arte del clown. Uno de ellos, según explica, es la conciencia el papel secundario de la risa. Avner es un artista que no busca la risa, ésta aparece repentinamente para acompañarlo en su espectáculo. Aludimos en este sentido a Gómez de la Serna quien escribe lo siguiente:

El buen humorismo no exige que se ría, porque la risa, después de todo, es un acto tan esporádico como el estornudar (Serna, 2014, pág. 65).

Con esta reflexión surge una pregunta importante la cual se plantea en el espectáculo de Avner, pero también en el trabajo de las y los clowns, es la siguiente: ¿Qué pasa si la gente no aplaude o no ríe?

Para Avner, esta es la gran paradoja de la comedia, pues simpatiza con la idea que en el arte del clown tiene que haber risas, pero repara en que no deben buscarse directamente, ya que cuando se intenta de esta forma, no ocurre. Avner determina que es importante estar atento en el escenario, estar probando cosas constantemente.

Para ejemplificar lo anterior se describe a continuación un fragmento de su show. En su espectáculo realiza un *gag* en el que malabarea su sombrero. Esto ocurre en el minuto 37:39. Cuando Avner comienza a malabrear interrumpe una acción que está realizando, la cual era colocar una escalera. Malabarea una primera vez y cuando se dispone a continuar con su acción, el público aplaude, entonces, Avner lo mira y como reacción, malabarea nuevamente, con mayor complejidad. Una vez más, cuando termina de malabrear se dirige a la escalera, pero el público se lo impide otra vez, por la ovación que suelta. Avner malabarea entonces subiendo el nivel de complejidad, terminando de la misma manera que las anteriores dos veces, es decir, cuando cesa de malabrear, se dirige a la escalera con el objetivo de terminar su acción inicial. Para este momento, el público vitorea, aplaude y

tiene una ovación enorme (Eccentric, 2013. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=r3sZv-WN6Os>).

Este es un ejemplo de lo que Avner piensa sobre la risa como una interrupción que debe tomarse en cuenta, pero que no debe buscarse directamente. En sus palabras: «Si no te gusta esto, o no te hace reír, mira esto otro, y si eso tampoco, pues mira esto otro. Es una especie de *terapia de validación*. Cuando el payaso se relaja, las personas reirán» (Ídem).

Avner tiene conciencia todo el tiempo de las cosas que ocurren en *Exceptions to Gravity*. Esto le ha dejado la experiencia, pero sobre todo el método bajo el cual ha supeditado su trabajo escénico.

Lecoq explica que el actor conoce el final de la obra, pero el personaje no, por lo tanto, incluso en un espectáculo como *Exceptions to Gravity*, en donde Avner Eisenberg conoce perfectamente la duración (85 minutos) y las acciones que ocurren a lo largo de este tiempo, *el clown*, identificándolo como el personaje del que habla Lecoq está en atención para la sorpresa. Todo para él es nuevo.

Esta capacidad de sorpresa la mantiene Avner, las variaciones rítmicas que ha estructurado en su show son las que le ayudan a revivir con asombro cada momento que ocurre. Lecoq escribe sobre la importancia del ritmo en el trabajo del clown lo siguiente:

Hay que encontrar un ritmo, y no una medida. La medida es geométrica; el ritmo es orgánico. La medida puede ser definida, mientras que el ritmo es muy difícil de captar (Lecoq, 2007, pág. 56).

Como se ha expresado al detallar el método de trabajo de Avner the Eccentric, éste traduce el ritmo en respiraciones, allí encuentra la musicalidad de su espectáculo. Lecoq apunta lo siguiente:

El ritmo es la respuesta a un elemento vivo. Puede ser una espera, pero también una acción. Entrar en el ritmo es entrar exactamente en el gran motor de la vida. El ritmo está en el fondo de las cosas, como un misterio (Ídem).

El espectáculo de Avner, *Exceptions to Gravity* cuenta con *armonía*, es un ejemplo de una composición musical donde la partitura está delimitada por un

elemento tan vivo como la respiración. En dicha estructura musical el público también interviene. La risa de la audiencia supone un contratiempo armónico y liberador que acompaña al sujeto cómico.

6.4. Identificación con Avner

El fenómeno que atañe a la presente investigación es el empleo del *ritmo* concebido como la *musicalidad* que se desarrolla en el *lenguaje del clown*. Se ha defendido como una eficaz herramienta para establecer afinidades con las y los espectadores.

El reconocimiento o identificación será entendida como un reflejo del personaje cómico con su audiencia. Avner the Eccentric, entendido como objeto de estudio, es un referente para explicar esta convención generada en la sala.

Ramón Gómez de la Serna nos habla del humor y la comedia distinguiendo que hay una parte inconsciente en la persona riente cuando ocurre el acto cómico. Así lo explica: «El humor entra en las cosas por el lado por el que no existen, y que es el que las revela más» (Serna, 2014, pág. 57).

La compenetración que propicia Avner en su trabajo encuentra similitud con lo expuesto por Gómez de la Serna, pues es una comedia involuntaria para el público.

El payaso y director escénico Daniel Finzi Pasca apunta que en el acto escénico el payaso o payasa se convierte en espejo de las personas que le observan. Así lo escribe:

Un clown se transforma en un espejo; reflejar es la acción de un intérprete. De esta forma, podemos crear en el espectador un proceso de identificación. El clown en el escenario puede buscar ser la fiel representación de quien está enfrente, sin distorsionar nada, buscar ser un espejo perfecto (Finzi Pasca, 2009, pág. 114).

Reírse de uno mismo es, a grandes rasgos, el efecto que provocan los clowns en la sociedad, pues nos reímos de nuestros defectos y nuestros vicios humanos. En palabras del profesor José María Perceval: «El pueblo se ríe de

sí mismo, en la comedia se contempla como espectáculo risible» (Perceval, 2015, pág. 78).

Avner the Eccentric representa en cierto sentido todas las torpezas y las soluciones rocambolescas que se nos ocurren para solucionar muchos momentos de nuestra vida. El clown que está frente a nosotras cuenta con gran parte de nuestra personalidad. Su solución podría ser perfectamente la nuestra, la entendemos, aceptamos y al mismo tiempo, reímos, pues nos sorprende. Como remite el escritor eslavo Sergey Sergeyevich Averintsev:

La risa del más débil ante la amenaza del más fuerte es, ante todo, la risa de su propia debilidad; reírse de una falsa autoridad es reírse su propio autoengaño, de la capacidad de uno a engañarse a sí mismo (S.S. Averintsev, 2000, pág. 21).

Según Averintsev, la risa es el espejo bajo el cual podemos confirmarnos y aceptarnos en la otra persona (en este caso, la que está sobre el escenario), por esta razón es que la risa se convierte en un estado comunitario y un elemento compartido. Menciona la imagen descrita en el ensayo *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam, donde la locura se presenta como una diosa, elogiando la demencia de forma satírica. Averintsev retoma que el ser humano debe encontrarse en un espejo inofensivo a través del bufón y también del tonto para poder concebirse a sí mismo o misma como tonto también, transgrediendo por lo mismo las limitaciones de su naturaleza estúpida. Escribe al respecto:

El sentido de la risa ambivalente, como Bajtín lo entendía, analizando en particular la descripción del carnaval de Roma con su ambivalente *Sia ammazzato!*, o *Stirb und werde*, es éste: «Esta risa, que destrona y renueva [...] es llamada por Bajtín [...] de una manera muy carnavalesca: la maldición que bendice. Nos encontramos aquí con el fundamento de la concepción bajtiniana de lo cómico-serio, allí donde la idea de la justicia histórica [...] se une a la idea de una catarsis no trágica» (S.S. Averintsev, 2000, pág. 92).

Avner Eisenberg ha desarrollado once puntos en sus estudios para trabajar la empatía y el contacto con el público. Amplía estas consideraciones para el trabajo con voluntarios y voluntarias, quienes usualmente participan en los espectáculos de comedia.

A continuación se transcriben con la finalidad de entender las herramientas bajo las cuales Avner ha desarrollado la identificación con la audiencia. Se escriben en el idioma original y de seguida se hace la traducción. Son los siguientes:

1. *Make your volunteer look good. Goal should be for the rest of the audience to say to themselves «That looked like fun. Maybe I'll get picked next time».* Haz que tu voluntario se vea bien. El objetivo debe ser que el resto de la audiencia se diga a sí mismos: «Eso parece divertido. Tal vez me elegirán a mí la próxima vez».
2. *Get agreement before making contact - come with a proposition.* Establece un acuerdo antes de hacer contacto, llega con una propuesta.
3. *Be clear what you want the volunteer to do.* Deja en claro lo que quieres que haga el voluntario.
4. *Enter the prospective volunteer's space. Don't be afraid of rejection.* Entra en el espacio del posible voluntario. No tengas miedo al rechazo.
5. *Their enjoyment is your employment.* Su disfrute es tu trabajo.
6. *Never pull someone on stage who doesn't want to go. If volunteer is uncomfortable, or uncooperative, return him to his seat and apologize nicely so next volunteer knows he will be treated well.* Nunca lles a escenario a alguien que no quiere ir. Si el voluntario se siente incómodo o no coopera, acompáñalo a su asiento y discúlpate, así el próximo voluntario sabrá que lo tratarás bien.
7. *Take the blame if the volunteer screws up. Example: If the volunteer throws a ball over your head, rather than to your hand, react as if you were in the wrong place, rather than that the ball was thrown badly.* Asume la responsabilidad si el voluntario se equivoca. Por ejemplo, si el voluntario lanza la pelota a tu cabeza en lugar de lanzarla a tus manos, actúa como si tú estuvieras en el lugar equivocado y no como si la pelota hubiera sido mal lanzada.
8. *If the volunteer is happy, the audience will be happy. Take the time to be sure your volunteer is breathing.* Si el voluntario está contento, el público estará contento. Tómame el tiempo para asegurarte de que tu voluntario está respirando.

9. *Use verbal and non-verbal yes-sets.* Utiliza afirmaciones verbales y no verbales.
10. *Always reassure volunteer that they are doing well, and that whatever they do is correct.* Siempre busca que tu voluntario se sienta seguro, que sepa que está haciendo bien las cosas y que cualquier cosa que haga está bien.
11. *Find verbal and non-verbal tactics to get volunteer.* Encuentra tácticas verbales y no verbales para conseguir voluntarios (Eisenberg, 2017. Recuperado de www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles.php).

Avner recuerda que el respeto, cuidado y cariño son puntos estratégicos para empatizar con el público. En el punto siete manifiesta que las payasas y payasos, al trabajar con otras personas deben admitir que los tontos no son los espectadores, sino los propios clowns. En la medida que el payaso acepte esto, la empatía surgirá de forma humilde y natural.

Los once aspectos que Avner estructuró se observan en su espectáculo y la percepción particular que otorga a la respiración aporta a su trabajo con la audiencia confianza mutua.

Stanislavski ya observaba en su momento que al entrar en una habitación (que puede ser una sala de teatro), el actor examina a los presentes en una primera instancia para entender su estado de ánimo, advierte su disposición, selecciona un objeto para la comunicación, se acerca y atrae su atención. Así lo explica:

Pone en movimiento las antenas invisibles de sus ojos, para comprender su estado de ánimo. Mediante la emisión y recepción de radiaciones, el sujeto que entró establece la comunicación con el sujeto elegido (Stanislavski, 1977, pág. 369).

El clown, al pisar un escenario, debe tener cuidado en la afectación que provoca en el público. Su cuerpo y mente están preparados para reaccionar a los distintos estímulos que las personas le presentan. El clown Finzi Pasca lo explica de la siguiente forma:

Un clown tiene que estar muy vigilante en el escenario, puedes tener una buena intención, pero debes concentrarte no sólo en el

gesto sino en el efecto que ese gesto produce (Finzi Pasca, 2009, pág. 127).

Henri Bergson reflexiona en que una emoción comunica únicamente si se aportan todos los armónicos en una especie de nota universal, haciendo con esto mención a la musicalidad que hay en el fenómeno de la risa.

Bergson propugna, al contrario de lo que aquí se ha expuesto, que la risa se produce por cierta rigidez provocada por la incapacidad comunicativa del actor o actriz. Lo declara así en varios puntos de su ensayo sobre la risa. Manifiesta que cuando el público no vibra con el actor, éste adopta movimientos y formas que se apartan del acto empático, por lo tanto, provocan risa. Para Bergson, la risa es un proceso ajeno a la simpatía (Bergson, 2008).

En la concepción actual del clown y principalmente para los y las clowns de tipo excéntrico, sostenemos una postura opuesta a lo declarado por Bergson. Consideramos que el movimiento, incluso el más antinatural, puede provocar empatía, pues la risa en sí misma, es un acto empático. En palabras de Gómez de la Serna:

Todo el fondo humoral del ser se complace en el humorismo, se solaza en él [...] Se sabe la influencia en la alegría de un buen endocrinismo y metabolismo, y espero que pronto se encuentre la glandulilla basamental del humorismo, y que a los hipo-humoristas les podrá compensar una inyección de preparado humorístico (Serna, 2014, pág. 48).

Coincidimos en lo declarado por Henri Bergson cuando sostiene que el gesto participa en el proceso cómico. Así lo escribe:

La acción es exactamente proporcionada al sentimiento que la inspira; hay un paso gradual del uno a la otra, de modo que nuestra simpatía o nuestra aversión puede dejarse deslizar a lo largo del hilo que va del sentimiento al acto, e interesarse progresivamente (Bergson, 2008, pág. 103).

El interés del que habla Bergson puede localizarse en la risa progresiva que se traduce en una identificación con el sujeto cómico, sin embargo es un proceso natural que ocurre también en la tragedia. Continúa:

Mas el gesto tiene algo de explosivo que despierta nuestra sensibilidad, dispuesta siempre a adormecer, y que, recordándonos así a nosotros mismos, nos impide tomar las cosas en serio. Por lo tanto, en cuanto nuestra atención se dirija al gesto, en lugar de dirigirse al acto, estaremos en la comedia (Idem).

El efecto cómico del que habla Bergson separa la sociabilidad posible entre el actor o actriz y el público, es esta distancia la que provoca una insensibilidad en el espectador.

La risa, según Bergson, no propicia una emoción sincera y por ende una participación afectiva entre las personas. Así lo expresa: «Un carácter puede ser bueno o malo, [...] pero si es insociable, podrá resultar cómico» (Bergson, 2008, pág. 104).

En la actualidad observamos cómo, a través del clown y sus múltiples manifestaciones, la risa adopta una postura muchas veces terapéutica en la sociedad, por ello es que hoy por hoy se renueva la siguiente idea de Bergson: «No nos interesa tanto lo que se nos ha contado de otro como lo que se nos ha hecho entrever de nosotros mismos» (Bergson, 2008, pág. 114).

El estudioso del humorismo Gómez de la Serna comparte la siguiente reflexión que encuentra cabida a lo anteriormente expuesto:

El humor abaja las alcurnias y hace soportable el hecho de la autoridad. Sólo se puede soportar el tinglado de lo social gracias al humor, que desface idealmente lo que es irritante que esté tan hecho, tan unificado, tan en estados de entronización. El humor es que rezonguen las palabras con un deje de más enteradas de lo que parecen y como dando a entender que puede estar la verdad en todo lo contrario de lo que dicen o en la paradoja que proclaman (Serna, 2014, pág. 52).

Para el clown, pedagogo y terapeuta, Alain Vigneau, el clown ha formado parte importante de un proceso curativo individual y como herramienta para tratamientos psicológicos, como los que propone en su proyecto de vida llamado: *Clown esencial*.

Vigneau declara que el clown es un vehículo para comprender que la vida es una experiencia compartida, en la cual cometemos todas y todos cometemos errores, los cuales podemos transformar para nuestra propia tranquilidad. Escribe lo siguiente: «Existimos por el otro. Sabemos que su presencia, de

alguna manera, justifica la nuestra y le da un sentido. Soy en función del tú» (Vigneau, 2016, pág. 41).

En las actuales terapias con el género clown se puede distinguir la identificación de la que habla Vigneau, sin embargo, como se ha visto en el trabajo de Avner the Eccentric es un hecho que aparece cuando el público ríe y se conmueve. Vigneau continúa:

En este perpetuo movimiento de atracción y repulsión, solo una soledad prolongada y conscientemente atenta nos puede devolver a una identidad real. Mientras oscilamos entre esos dos polos y su particular mensaje: el de la confirmación o de la negación de mi lugar en el mundo. Porque la mirada del otro es la que, en cada instante y en primer lugar, me da el ansiado veredicto, ella es la que otorga la validación de mi pertenencia, o por el contrario me amenaza con la exclusión (Ídem).

Para concluir, Vigneau define el sentido de la risa como un proceso de liberación de barreras psicológicas, principalmente. Lo apunta de la siguiente manera:

Esta risa se vuelve canto del corazón y bálsamo del alma, en una compasiva celebración de nuestras polaridades y contradicciones. Cuando por fin llega esta conformidad, algo dentro de nosotros se relaja, un esfuerzo se diluye, algo instintivo nos devuelve a nuestra justa medida. Nos hace más parecidos los unos a los otros, y crea una catarsis interna que ahuyenta nuestros peores demonios: los de la soledad, y de la vergüenza de ser como somos. Ver nuestras miserias en escena y permitir que nos riamos de lo que de nosotros está ahí representado tiene un efecto exorcizante, como si por ello ya no fuésemos tan malos, tan sucios, tan importantes o tan desgraciados (Vigneau, 2016, pág. 27).

Peter Berger aporta también información sobre el acto empático en la comedia, concretamente se rescatan sus consideraciones sobre el humor judío. Berger habla que se ha escrito mucho sobre este humor y describe en una primera instancia que dentro de las razones se encuentran las históricas. Así las nombra:

Los chistes son anécdotas que deben contarse de manera inteligente y la cultura judía (por razones profundamente religiosas) es probablemente la más verbal de la historia humana (Berger, 1999, pág. 21).

Más adelante menciona también las razones psicológicas, así lo desarrolla:

Los chistes mitigan el sufrimiento y ¿existe algún pueblo que haya soportado mayores sufrimientos que los judíos a lo largo de los siglos? (Ídem).

En una tercera y última instancia refiere las razones sociológicas, las cuales detalla así:

Durante buena parte de su historia los judíos han vivido en los márgenes de las sociedades y la marginalidad favorece una perspectiva cómica (Ídem).

En una broma semántica menciona la razón que él considera más profunda, es decir, la teológica. Así lo comunica:

Los judíos son el pueblo que inventó a dios (o si lo prefieren, que le descubrió o, si prefieren razonar en términos verdaderamente teológicos, que fue inventado por él) (Ídem).

Berger en sus observaciones comparte de cierta manera el tema de la involucración del sujeto cómico con la persona riende.

En conclusión, la comedia propicia la empatía debido a que es un medio suave para reconocernos en otra persona.

Caroline Dream en su experiencia como payasa y pedagoga expresa lo siguiente: «La relación que el clown aspira a tener con su público es cálida, abierta, íntima» (Dream, 2012, pág. 63).

Para Dream, la razón principal por la que las personas interesadas en el clown deben tener una comunicación clara, es porque es un arte que trastoca las partes más sensibles del espíritu humano. Dream sustenta su idea en que si el payaso o payasa desconciertan a su público, es muy probable que se distancien pues no entenderán el mensaje que quiere hacerles llegar. Así lo expresa: «las personas no ríen si están confundidas. Por eso el clown ha adoptado un lenguaje universal para comunicarse» (Ídem).

Por todo lo expuesto es que Avner the Eccentric, Alain Vigneau y Caroline Dream nos permiten deducir que el clown en la actualidad debe permitirse utilizar la simplicidad como medio de comunicación.

El trabajo de Avner es un claro ejemplo de la simplicidad a la que hacemos referencia, ya que es un artista que comprende el proceso de sencillez y naturalidad para exponer una metodología y técnica concretas. El mensaje que comunica Avner es claro y universal, de manera que llega a cualquier espectador. En ese sentido se identifica con lo escrito por Caroline Dream, quien expone: «Por eso el clown divide la acción en partes masticables, da espacios para la risa y realza los ritmos cómicos» (Ídem).

Por último, es importante acentuar que el público no es un objeto pasivo en este fenómeno. Las personas participan en el espectáculo y es una responsabilidad también acudir con disposición para integrarse en el fenómeno creativo envolvente. Meyerhold, en consecuencia, sostiene lo siguiente:

Un espectador apresurado es un enemigo para el teatro. Tragamos un medicamento amargo, pero saboreamos un buen manjar. No hay que poner a prueba la paciencia del espectador, pero tampoco hay que ser complaciente con vistas al que está sempiternamente «apresurado». Un teatro que no consigue hacer olvidar al espectador que está «apresurado», ¿tiene derecho a la existencia? (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 566).

El trabajo de Avner the Eccentric envuelve a audiencias de todas las características. Durante su espectáculo es posible maravillarse ante el hecho de participar en la risa universal, hermosa y mágica. Las y los payasos, por lo tanto, son en este momento una bella alternativa a renovar la escena con su arte.

Queremos concluir este apartado con las palabras de Vsevolod Meyerhold en las que vemos reflejada la evolución escénica que promueven las y los clowns. Una evolución que facilitará la metamorfosis de la escena del siglo XXI.

Así lo declara Meyerhold: «Es necesario llenar el teatro de pasión, de otro modo, asistiremos a su putrefacción estética» (Meyerhold, Meyerhold: textos teóricos, 2008, pág. 537).

Epílogo al apartado de clowns excéntricos

En estas últimas semanas de elaboración de la tesis doctoral se ha considerado la posibilidad de señalar el trabajo de las y los clowns excéntricos actuales con el objetivo de identificarlos, ubicar su trabajo como fuente de inspiración para posteriores investigaciones y sobre todo, recordar que el clown es un arte mutable que se encuentra en constante transformación.

Confío en que esta tesis y concretamente este apartado motive la posible indagación en diversas metodologías, distintas o similares a la propuesta por el clown excéntrico Avner Eisenberg.

El clown de tipo excéntrico, como se ha explicado previamente, es identificable por la limpieza y precisión que demuestra en su actividad artística. Son clowns que tienen importantes conocimientos musicales, la mayoría domina uno o varios instrumentos. Por otro lado, la comedia que exploran cae en tiempo con gran maestría. Generalmente dan importancia a la comedia física antes que a la comedia hablada.

La consciencia rítmica de las y los clowns excéntricos, por lo tanto, resulta evidente. A continuación se hace una selección de payasos y payasas de tipo excéntrico contemporáneos que han pasado por la actual escena Iberoamérica. Se ha podido entrevistar a algunos de estos clowns. Sin embargo, debido a la falta de tiempo, no hemos logrado escuchar a muchos otros.

Comenzaremos este apartado final con la Compañía **Los Excéntricos** de origen francés y catalán. Surge en 1996 en Barcelona debido a la unión de la clown Marceline y el clown Silvestre durante el año de 1983. Posteriormente se integra el clown Zaza, quien fuera miembro fundador del Cirque Bidon en Francia en 1975.

Son equilibristas, malabaristas y músicos, forman un trío de payasos atípicos, poéticos y surrealistas que renuevan la figura del clown debido a sus interpretaciones contemporáneas de gags clásicos. Sus nombres son: Marceline Kahn *Marceline*, Josep Ventura *Silvestre*, y Didier Armbruster *Zaza*.

Los nombres de sus espectáculos a lo largo de estos 23 últimos años han sido los siguientes: *Miscel-lànies*, *La balsa*, *Rapsodia in Clown*, *¡Música Maestro!* y *Rococó Bananas*, los cuales han girado por el mundo entero.

La prensa expresa lo siguiente sobre su trabajo:

Durante 1 hora y diez minutos, te olvidas del mundo, de todo lo que pasa fuera de la sala y te zambulles —inevitablemente— en el universo de estos completísimos artistas (Pascual, 2005-2008. Recuperado de <https://www.danzaballet.com/tres-clowns-excentricos-para-toda-la-familia/?print=print>).

Estos tres clowns son músicos y han participado en espectáculos fuera de Europa como *Love Dinner and Chaos* en el Teatro Zinzanni, en Seattle y San Francisco (Estados Unidos). También han dirigido los espectáculos *CaVaret*, y *Blues de Circ* en el Teatro-Circo Price de Madrid. Son clowns de tipo *excéntrico*, así que son músicos y malabaristas. En sus espectáculos exploran en la comicidad ingenua, aquella que es más cercana al público infantil. Marceline expresa lo siguiente sobre la figura del payaso y su inclusión con el público:

Todos los defectos que tenemos socialmente, y que evitamos enseñar a la gente, el payaso los toma como un camino, para seguir. La gente que los reconoce, se ríe del payaso, pero se ríen de ellos mismos, porque la vida parece más buena, creo. Marceline (Excéntricos, Marceline, Zaza, & Silvestre, 2015).

Los Excéntricos forman un trío atípico que innova en la figura del clown mediante una sutil mezcla de repertorio clásico y moderno. El clown Silvestre opina lo siguiente:

El clown es una persona igual que cualquier otra, pero que está jugando con la realidad de una manera totalmente diferente, para hacer ver a los otros, que todo es posible. Silvestre (Excéntricos, Marceline, Zaza, & Silvestre, 2015. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=a5nNSbEnwmo>).

Este trío de clowns ha obtenido importantes reconocimientos, tales como: Premio Nacional de Cultura de la Generalitat de Catalunya en 2011, Premio de la Revista Zirkolika al mejor espectáculo de circo cómico en 2010, y el Premio en el Festival de la Semana del Payaso en Castellar del Vallès, en 2009. A pesar de ser una Compañía ampliamente reconocida en Cataluña, hasta la fecha no se conoce alguna investigación académica que haga referencia a su trabajo, por lo que se propone como viable para hacerse más adelante.

En Barcelona se encuentra un dúo de reciente formación con un payaso *excéntrico* y una *Cara Blanca*, cuyo nombre artístico es **Black & Blue**. Este dúo de clowns que juegan a ser músicos o músicos que juegan a ser clowns se reunieron en el 2016 para formar su espectáculo/concierto que lleva por nombre *Black & Blue*, un espectáculo donde hacen una parodia de una diva del *Music-Hall* y un elegante músico que se tropieza a cada momento con situaciones. Realizan un concierto donde tocan música en vivo de *covers* que interpretan muy a su estilo. La Compañía está integrada por el payaso de origen mexicano Ricardo Cornelius y la payasa catalana Cristi Garbo. Así se manifiesta a ellos la prensa:

Dicen de sí mismos que son unos excéntricos. Y damos fe de que un poco extraños sí que nos lo parecen. Dicen que son clowns. Y podemos asegurar que con ellos la risa está más que garantizada. Y no solo anuncian un concierto sino que acaban dándolo y, por cierto, suena muy bien. Sobre todo cuando la música se confunde con las risas, que es casi todo el rato (cultura, 2019. Recuperado de <http://lameva.barcelona.cat/districtecultural/es/noticias/un-duo-que-se-hace-querer>).

Ricardo Cornelius es un payaso con experiencia de más de 18 años, afincado en Barcelona desde hace diez, donde se ha formado como Maestro en Estudios teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona y el Institut del Teatre. También es egresado de la diplomatura en mimo corporal dramático en MOVEO, Barcelona.

Ricardo ha estudiado con maestros clowns como: Eric de Bont, Phillippe Gaullier, Avner the Eccentric, Sigfrido Aguilar, Alaigne Vignaeu y Paolo Nani, entre otros.

Es cofundador de las Compañías Black & Blue, al lado de la payasa Cristi Garbo, Compañía Sonámbulos y Compañía Los Zinc.Co. Participó en 2010 en el espectáculo Slava Snowshow como payaso verde y actualmente colabora en la Compañía de payasos de hospital Pallapupas.

Cornelius ha hecho estudios de música, danza contemporánea y clásica en la Universidad Autónoma de Puebla y AREA Barcelona, es Licenciado en Artes Plásticas por el Instituto de Artes Visuales del Estado de Puebla y en 2015 fue becario del FONCA en la modalidad Creadores Escénicos dentro de

la disciplina *Artes del payaso*. Reconoce que el clown tiene ciertas exigencias de las cuales habla de la siguiente manera:

El gran reto de la comedia física es la precisión. La comedia sucede, cuando el gag es preciso y cae en tiempo (Cornelius, 2017. Recuperado de <https://www.laprensagrafica.com/farandula/El-reto-de-la-comedia-fisica-es-la-precision-20170813-0051.html>).

Su espectáculo *Soloni* se ha presentado en múltiples escenarios alrededor del mundo, mencionando los siguientes: Festival de Clown en Allevard, Francia; Festival de Mimo GBG MimeFest en Gotemburgo, Suecia; Festival de clown Comediada en Odesa, Ucrania; Festival Du Numero Du Clown Grenoble en Francia; Festival Mooi Weer Spelen, Delft, en Holanda; Ciclo De Humor Casa América Catalunya; y Festiclown en El Salvador-Honduras, entre otros. *Soloni* es un espectáculo que juega con la sencillez y el estado más puro del clown. Cuando se le preguntó si consideraba importante la música en un espectáculo respondió lo siguiente:

Sí, utilizo música. Creo que es importante porque te ayuda a tener una ritmicidad, pero no es primordial tener música en el espectáculo. Te ayuda para la puesta en escena, pero un espectáculo se puede hacer sin música. La música te genera una atmósfera, y también a veces te da una ritmicidad en lo que quieres realizar en cierto momento. Creo que es más importante en todo caso, la musicalidad (Cornelius, Entrevista para tesis doctoral, 2018).

Ricardo ha obtenido reconocimientos por su trabajo, tales como el premio del público al mejor espectáculo de sala en Festival Entre Payasaos 2015 en Zaragoza, España; el premio especial Gregory Dialev en Festival de clown, Comediada 2018, Ucrania. La metodología de Cornelius tiene la particularidad de beber de distintas fuentes creativas, como la plástica, la danza y la música. Así habla sobre su espectáculo en solitario:

Las ideas que hay en «*Soloni*» me han acompañado toda mi vida. Desde que recuerdo, me apasiona el vuelo, me gustan las plumas y su caída. Me resulta apasionante la plástica en la escena, donde pocas cosas dicen mucho, es decir, «*Soloni*» es el resultado de una etapa de mi vida [...] En «*Soloni*» el personaje principal es el clown. El payaso que ahí se dibuja parte de mí, de la visión que tenía de las cosas cuando se creó este espectáculo (Cornelius,

2017. Recuperado de <https://www.laprensagrafica.com/farandula/El-reto-de-la-comedia-fisica-es-la-precision-20170813-0051.html>).

La payasa **Cristi Garbo** estudió en el Col.legi de Teatre de Barcelona y en la escuela de Londres de Philippe Gulier, Cristina García Borrás, mejor conocida como Cristi Garbo, es una actriz y clown catalana la cual ha dado vida a personajes clásicos y modernos en teatro, televisión, series online y cine. Trabajó con la compañía *La Cubana* y fue miembro de la orquesta *Huapacha Combo*. Formó parte del grupo *Fools Militia*, creado por Jango Edwards. Ha trabajado en el dúo *Las Pestañas* con Pati Dubois y con frecuencia es partner en los espectáculos de Jango Edwards. No puede decirse que Garbo sea una payasa de tipo *excéntrico* propiamente, consideramos que está más cercana a ser una *Cara blanca*, se nombra en este epílogo pues en el espectáculo que comparte con Ricardo Cornelius, toman como prioridad la conjunción de la música y la técnica clown. Así manifiesta sobre la figura del payaso:

Se suele decir que el público admira al héroe, anhela ser como él, pero quiere al payaso, al imperfecto, al que falla (Garbo, 2016. Recuperado de <http://www.magazinedigital.com/historias/reportajes/payasos-en-cuerda-floja>).

En el teatro, Cristina ha participado en multitud de obras tanto clásicas como de autores contemporáneos. Destacan sus creaciones con la compañía *Star Tres*, al lado de las payasas Merche Ochoa y Lluna Albert, las colaboraciones con Jango Edwards en *Cabaret Caníbal*, *Classic Duos* y su propio espectáculo *Blue, a Star in Clowncert*

El clown español **Pepe Viyuela** es otro clown que hemos decidido mencionar en este apartado con la finalidad de exponer su trabajo e identificarlo como clown excéntrico debido a la precisión técnica que pone en su quehacer artístico.

Viyuela es un actor, mimo y payaso nacido en Logroño el 2 de junio de 1963. Es conocido como poeta y humorista español, también es Licenciado en Filosofía y Bellas Artes.

Es un payaso que desde febrero de 2017 se dedica a la política española militando en el partido *Podemos*. La prensa declara sobre él lo siguiente:

Ese artista que inyecta dignidad a la palabra *payaso*, ese hombre que aún se detiene en la vida pulsante y sensible de las cosas. Tiene un cordón umbilical que le conecta a la comedia, al verso, a la conciencia política y a la solidaridad sin aspavientos (Maldonado, 2018. Recuperado de https://www.lespanol.com/cultura/20180616/pepe-viyuela-no-orguloso-espana-acogimos-aquarius/315219582_0.html).

Viyuela es vicepresidente de la ONG *Payasos Sin Fronteras* y socio honorífico de las ONG *Amigos de la Tierra* y *Saniclow*, también es colaborador habitual en el programa de RNE *Abierto hasta las 2*.

Se agrega en este apartado pues su conciencia rítmica es extraordinaria. En sus espectáculos no ejecuta ningún instrumento, sin embargo todos sus gags caen en tiempo. Se estima conveniente generar una investigación sobre la metodología que emplea.

Ha tenido reconocimientos importantes como el premio especial Obra Social La Caixa al artista comprometido 2016, el premio ondas 2013 y el Pont del Mediterráneo de Artes Escénicas, otorgado en 2018. Esto dice sobre su trabajo:

La exigencia y sobre todo la que se lleva a cabo con uno mismo, creo que es fundamental para un actor, pero al mismo tiempo uno debe sentirse libre dejar que su imaginación vuele y luego ir eligiendo (Viyuela, 2010. Recuperado de <http://www.aisge.es/pepe-viyuela>).

Gardi Hutter es clown, escritora, actriz y artista de cabaret nacida el 5 de marzo de 1953 en Altstätten, Suiza. Considerada en todo el mundo como modelo femenino para el teatro de payasas.

La suiza Gardi Hutter ha estado recorriendo el mundo con su teatro *clownesque* desde 1981. Ha creado 8 piezas y ha recibido 15 premios de arte, entre los que destacan: 1987 Wilhelmshavener Knurrhahn (Alemania); 1987 Prix de la Presse, Cannes (Francia); Prix Blanc et Noir de 1988, Saint-Gervais-les-Bains (Francia); 1995 Kulturpreis, St. Gallen (Suiza); 2007 LOLLIPOP-Premio de música suiza para niños (Suiza); Fringe NYC 2007, Nueva York; y Premio a la excelencia (Estados Unidos), entre otros.

En sus espectáculos no usa palabras, inventa pequeños y absurdos universos en los que su payasa valientemente pero sin esperanzas, lucha por la felicidad. Hutter juega con la tragicomedia y lo mismo actúa en teatros y graneros, que en salas de conciertos y fábricas culturales, en festivales y en favelas, en todos los límites culturales y lingüísticos, toca y emociona a la prensa y al público. Así alude la prensa el trabajo de Gardi:

Hutter ha tenido el honor de crear una serie de personajes memorables que la han llevado a describirla como un «fenómeno cómico» tanto en Suiza como en el extranjero (Swissinfo, 2005. Recuperado de <https://www.swissinfo.ch/eng/female-clown-keeps-on-smiling/4455328>).

Se graduó en la Academia de Artes Dramáticas de Zürich (Schauspiel-Akademie Zürich) en 1974 a 1977, posteriormente se dedicó a la pedagogía teatral. En el *Centro di ricerca per il teatro (CRT)* en Milano Gardi Hutter se graduó como profesora de teatro, siendo también llamada: *Clownsgesellenzeit*, lo que significa literalmente: aprendiz de payasa. Hutter fue alumna de: *Mario Gonzales, Pantalone del Théâtre du Soleil, Nani Colombaioni (I Colombaioni)* y *Ferruccio Cainero del Teatro Naive*.

Indudablemente es una payasa que aborda todos los tipos de clown debido a su maestría interpretativa. Se ha seleccionado pues, como el caso de Pepe Viyuela, es una payasa que conoce la musicalidad de manera precisa. Su trabajo es eficiente, capaz de envolver a todo público. Ella se expresa de esta manera sobre la figura del clown:

Por supuesto, pero para mí un payaso siempre es una figura tragicómica. Todo es tan triste, tan terriblemente dramático, que al final el payaso lo convierte todo en risa, como si estuviera invirtiendo o volcando totalmente la forma en que nos sentimos (Hutter, 2005. Recuperado de <https://www.swissinfo.ch/eng/female-clown-keeps-on-smiling/4455328>).

Para el *700 aniversario nacional de Suiza*, Gardi Hutter interpretó a las mujeres en la Cámara de la Asamblea Federal del Parlamento suizo en 1991. En ese mismo Festival, en 1998 actuó como coautora en la temporada de invierno 1997/98 protagonizando *Romulus der Grosse* en el *Schauspielhaus Zürich*, en su ciudad natal.

Desde 1981 Gardi Hutter ha tenido más de 3,300 actuaciones en 30 países y cuatro continentes, incluyendo Andorra, Brasil, China, Rusia, España, Suecia, Estados Unidos y Suiza. También ha trabajado en televisión y programas de radio.

Se piensa que Gardi Hutter es un fenómeno como mujer payasa digno de ser analizado como un caso de estudio en solitario, por las particularidades que aporta al fenómeno clown.

Nola Rae es una payasa considerada por muchos de tipo *excéntrico*, nació en 1949, en Sidney, Australia. Rae es actriz, directora, mimo y payasa, una de las artistas renovadoras del payaso en Europa. Fue galardonada en 2008 con la Orden del Imperio Británico por su aportación al drama y mimo.

Pese a nacer en Australia, la familia de Nola Rae se mudó a Londres en 1963, donde ya con 16 años accedió a la Royal Ballet School, allí inició una breve carrera de bailarina profesional, pasando por el Teatro de Pantomima del famoso *Tivoli de Copenhague*. Sin embargo, poco después se volcó de lleno en el mimo y el payaso, mudándose a París para estudiar con Marcel Marceau.

Fue fundadora de la compañía francesa: *International Research Troupe Kiss*, cofundadora de la compañía itinerante de payasos *Friends Roadshow* al lado de Jango Edwards, es miembro de la *Bristol Old Vic Company*, en 1974 fundó el *London Mime Theatre* con Matthew Ridout.

Rae estrenó su primer espectáculo en solitario en *Le Festival du Monde* en Nancy en 1975. Desde entonces ha creado más de una quincena de shows que la han llevado por teatros y festivales de todo el mundo. El estilo que la hizo famosa reúne una combinación de mimo, payaso, títeres, danza y locuras.

Entre sus reconocimientos pueden destacar *Total Theatre Lifetime Achievement Award*, *Charlie Rivel Award for Clowning* del Festival de Amandola y la Orden del Imperio Británico en 2008.

Los espectáculos de Nola Rae tienen una fuerte influencia de la pantomima clásica de Marcel Marceau, no usa palabras y eso permite que su humor se vuelva universal. Rae comunica lo siguiente:

La importancia de ser cortés y sonreír más. La gente reacciona mucho mejor a la bondad que a los gritos [...] En pocas palabras, mi filosofía es la siguiente: Perseverancia. Sólo tienes que seguir intentando (Rae, 2008. Recuperado de

<https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/the-5-minute-interview-nola-rae-mime-artist-769114.html>).

Paolo Nani es uno de los mejores exponentes del género clown en la actualidad, cuenta con un enorme dominio de la comicidad y el ritmo. Nacido en Ferrara en 1978 entró en contacto con la compañía *Teatro Núcleo*, dirigida por Cora Herrendorf y Horacio Czertok. Trabaja allí hasta 1990. En el otoño del mismo año se instaló en Dinamarca. Comienza una colaboración con el *Teatret Cantabile* dirigido por Nullo Facchini trabajando en *Stumfugle*, luego en *Helvede*, inspirado por Dante.

El primer espectáculo que creó en solitario es *La Letter (La Carta)* que tendrá un gran éxito en todo el mundo y recibirá numerosos premios, se remonta a 1992. Nani explica lo siguiente sobre su espectáculo:

El espectáculo *La Letter*, lo he hecho 26 años, 1500 veces en 40 países, y no hay palabras. Eso es mi base de estudio, porque es un estudio del timing o ritmo, porque hay una escena repetida 15 veces en diferentes estilos y diferentes ritmos, entonces, ser consciente del ritmo me ha permitido presentar el espectáculo por mucho tiempo (Nani, 2018 Entrevista integrada en los anexos)

En 1995 Paolo Nani fundó su propia compañía que se llamará *Paolo Nani Teater*. Como actor participa en cinco ediciones del Köln Comedy Festival y en cuatro ediciones del London International Mime Festival. La prensa apunta lo siguiente:

El veterano clown no se guardó nada. Se apoyó en un dominio corporal respaldado por una gestualidad facial estudiada. Utilizó recursos del mimo con un oportuno manejo del timing (realizar cada acción en el momento preciso para lograr un efecto específico) (Nación, 2014. Recuperado de <https://www.nacion.com/viva/cultura/critica-de-teatro-la-carta-de-paolo-nani/DKRZ5BSVNJDVLHN2X7OTS572HI/story/>).

Paolo Nani continúa presentando actualmente el espectáculo: *La Letter (La Carta)* en todo el mundo. Ha sido representado en: Austria, Bélgica, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Croacia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Grecia, Groenlandia, Inglaterra, Irlanda, Islandia, Italia, Luxemburgo, Noruega,

Países Bajos, Polonia, Portugal, República Checa, Rusia, Escocia, Serbia, Eslovaquia, España, Suecia, Suiza, Turquía y Hungría.

Nani habla sobre este fenómeno:

La comedia puede unir a las personas. Es una de las dos partes de la polaridad en el teatro. La máscara de la risa y la máscara del llanto. Ambos son necesarios. Como el ying y el yang (Nani, 2016. Recuperado de <https://clownseria.wordpress.com/2016/06/17/entrevista-paolo-nani/>).

Paolo Nani está muy involucrado en la pedagogía teatral. Ha realizado cursos y talleres en Italia, Dinamarca, Islandia, Suiza, Noruega, España, México y Colombia.

Entre sus distinciones pueden mencionarse que en 2004, su espectáculo *El arte de morir* fue nominado para el Premio Årets Reumert, también obtuvo el primer premio en el Festival Impulse en 1992 en Alemania.

Nani se estima también como un interesante caso de estudio por la peculiaridad que aporta al tema de la risa, el clown y la comedia física. La prensa lo define de la siguiente forma:

Paolo Nani sabe que un espectáculo no se puede explicar únicamente por lo que sucede sobre el escenario. Más bien, lo que acontece en escena es apenas la cara visible de un proceso más complejo y, además, el pretexto para inaugurar una especie de relación amorosa entre el intérprete y sus espectadores. Este vínculo —como cualquier otro— puede correr el riesgo de la frialdad o escalar, sin obstáculo, hasta la pasión (Nación, 2014. Recuperado de <https://www.nacion.com/viva/cultura/critica-de-teatro-la-carta-de-paolo-nani/DKRZ5BSVNJDVLHN2X7OTS572HI/story/>).

Se ha decidido concluir el epílogo presentando a la **Sensacional Orquesta Lavadero**, una compañía mexicana formada el 12 de Septiembre de 2003 en un encuentro afortunado y oportuno entre tres personas con inclinaciones y estéticas afines: Jesús Díaz, Nohemí Espinoza y Roam León. Posteriormente invitaron a Jhovatan Lozano y Alejandro Quintero.

La Sensacional Orquesta Lavadero es una de las principales agrupaciones artísticas en el ámbito del clown en México y es conocida en este país como la máxima representante del clown excéntrico musical.

Jesús Díaz nombra a otra agrupación mexicana como sus antecesores, hace referencia al grupo **Los Xochimilcas** que rememora como pioneros en la exploración instrumentativa del rock, así como de las posibilidades estéticas del performance durante sus presentaciones.

El grupo al que hace referencia Díaz, era un grupo de cómicos, inspirados en los indígenas tapujas, por lo que su estrambótica indumentaria se caracterizaba por emular al cliché del mexicano de mitad de siglo XX. Surgieron en los años 40 y estaba conformada por Francisco Gómez García (el Glostora) en el contrabajo, Francisco Martín Armenta Tornero en la trompeta, César Sosa (el Patiño) en el acordeón y Antonio Caudillo en la batería. Amalgamaron entre sus filas diversos géneros de la música vernácula y popular mexicana con la nueva onda naciente del rock. Su inusual instrumentación fue el parte aguas que reivindicó al hasta entonces excluido acordeón (instrumento poco valorado en México en ese momento). Cuando Jesús Díaz recuerda a este grupo, los equipara con el clown de tipo *excéntrico musical* con el que juega en la Compañía.

La **Sensacional Orquesta Lavadero** es un proyecto artístico plenamente consolidado, con un concepto propio y un estilo totalmente original quienes interpretan un repertorio que funciona como mecanismo de relojería. El entendimiento entre sus integrantes permite que cada número se convierta en una gozosa mezcla de perfección en la ejecución y espontaneidad interpretativa. Jesús Díaz, director de la Compañía expresa lo siguiente:

El clown ha sido ceñido a la risa y a la imagen pero los que nos dedicamos a hacerlo sabemos que hay otros elementos muy importantes como la improvisación que permite que haya siempre un diálogo con el público, algo que sólo puedes conseguir con una base técnica muy fuerte y con mucha experiencia. No se trata de tener ocurrencias en el escenario, sino de hacer creer al público que lo que hacemos fue ensayado (Díaz, 2013. Recuperado de <https://www.pressreader.com/>).

En la Sensacional Orquesta Lavadero se conjuga la comunicación por medio de la música y la perfección del ritmo del clown. Conjuntan la música con elementos dramáticos y el clown para dar paso a este proyecto donde incluyen música jazz, rock, folklor, repertorio de música clásica, etc.

La Sensacional Orquesta Lavadero no utiliza la acrobacia, pero hace malabares musicales que llevan al espectador por distintos momentos humorísticos. La prensa así distingue a esta Compañía:

En este humor, muy particular de esta Orquesta, podemos encontrar que regresan al comienzo de todo, es casi un humor minimalista. Manejan lógicas inversas, descontextualización, sutileza y gran profundidad en la gesticulación. La gesticulación es precisa y profunda, pero sin llegar a ser pantomima (Olson, 2013. Recuperado de <https://www.neostuff.net/sensacional-orquesta-lavadero/>).

La Sensacional Orquesta Lavadero ha formado una escuela en México en esta disciplina. Según explican ellos mismos, ha sido el error la clave de su éxito pero sobre todo la entrega. Díaz apunta lo siguiente:

El público es fundamental para el trabajo realizado en cada presentación, porque el público es el que da giros inesperados en cada una de las presentaciones, estos cambios se producen por la respuesta en las expresiones, en los aplausos, en las miradas del espectador, los cambios pueden variar desde ser radicales como cambiar o quitar un gag o utilizar otro hasta la improvisación en el escenario. Ellos, el público, le dan a la Sensacional Orquesta rienda, a que su imaginación, inteligencia y compañerismo se eleve para que salgan en cada presentación con algo de ella en su corazón (Díaz, 2013. Recuperado de <https://www.neostuff.net/sensacional-orquesta-lavadero/>).

Nohemí Espinosa es actriz payasa y directora de la escena mexicana. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Arte Teatral y es cofundadora de la Sensacional Orquesta Lavadero. También forma parte de la Compañía de Teatro y Cabaret *Género Menor* bajo la dirección de Roam León.

La directora obtuvo la beca del Fonca, en la modalidad Interpretes Escénicos en la categoría de Artes Circenses y Clown, dirigió el espectáculo de títeres y clown *Sueños en Tercera Diversión*. Enseña la técnica del clown para niños y adultos en el Centro Nacional de las Artes y en la Unidad de Vinculación Artística del Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

Desde 2016 realiza talleres especializados a compartir su concepción del clown en femenino dentro del Programa Internacional de Formación en Artes del Circo y de calle en el Centro Nacional de las Artes.

Espinosa señala lo siguiente:

La mayoría de las obras teatrales, desde Shakespeare incluso, están dirigidos por y para hombres, quienes han sido grandes clowns y muy famosos, mi necesidad surgió por querer formar piezas originales creadas por mujeres, fuera de los estereotipos [...] El laboratorio ha servido para crear sketches originales que parten de una idea original, hay números variados, queremos un humor no violento. Muchas actrices pueden llegar a improvisar temas como los que marcan los estereotipos: mujeres solas, casadas, enfocadas en el hogar y no está mal, pero son de las cosas que creen que siempre debemos hablar (Espinosa, 2018. Recuperado de <https://heraldodemexico.com.mx/artes/fabrican-humor-femenino/>).

Nohemí Espinosa es un referente de las pocas mujeres excéntricas musicales en América Latina. A través de sus valientes interpretaciones es que presenta con claridad el mundo en el que estamos inmersas. Logra llevar a cabo una comedia fina e inteligente.

Con respecto a su labor reciente con la pedagogía clown para mujeres admite:

Nos observamos, opinamos y dialogamos. Los números que construimos fueron a partir de nuestras propias vivencias, de los problemas que enfrentamos. No usamos la parodia y la burla de otras personas sino nuestro propio carácter, fracasos, ridículos. Queremos conseguir la risa obsesiva, la risa que cura y sana, donde el espectador se ríe de la actriz, de la cosa que le ocurre a ella y no de un humor que va sobre los mismos espectadores. Esa es la cualidad y características de nuestros espectáculos (Espinosa, 2017. Recuperado de <http://www.protocolo.com.mx/cultura/al-cabo-y-que-montaje-clown-que-busca-conseguir-la-risa-obsesiva/>).

Para concluir recordaremos al payaso y pedagogo **Jesús Díaz** quien es un clown y músico mexicano el cual estudió actuación y es egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. Se especializó en clown y comedia física bajo la dirección del maestro ucraniano Anatoli Lokachtchouk, quien fuera artista laureado del Circo Soviético. Díaz también estudió en la Scuola Dimitri, en Verscio, Suiza.

Es fundador del *Escuadrón Jitomate Bola*, bajo la dirección del maestro Lokachtchouk. A través de esta agrupación promueven el arte del clown en diversos espacios en México. Se ha presentado en diversos foros del país y en el extranjero, tales como: Teatro Salvador Novo, Julio Jiménez Rueda, Casa de la Paz, Auditorio Jaime Torres Bodet, Festival Internacional Balún Canán,

Comitán, Chiapas, Teatro La Fragua de Honduras, Festival Arte 01, 02. De esta manera identifica Díaz el trabajo del clown:

La gente sabe y se puede reír sin que necesariamente se le presente una sátira o un espectáculo televisivo donde se hacen chistes contra la mujer, la diversidad sexual, contra quien; siempre es la burla fácil contra algo o contra alguien [...] En cambio, el clown busca reírse de la esencia humana, de lo que todos los seres en este planeta tienen como defecto o como virtud (Díaz, 2017. Recuperado de <http://pablohiriart.com/2017/08/19/pondera-jesus-diaz-las-bondades-del-arte-clown/>).

Jesús Díaz es docente de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. Funda y dirige desde 2003 *La Sensacional Orquesta Lavadero* donde dirige los siguientes espectáculos: *La canción del nenúfar*, *El Arca de nuez*, *Café conser*, *Este poluto mundo*, *En las nubes*, *Agraciadas damitas*, *Mi mundo es alegre y Confusionario*.

Ha participado en festivales internacionales como el Festival Anjos do Picadeiro en Rio de Janeiro y en Palhaçadas en Geral en Belo Horizonte en Brasil con su espectáculo unipersonal *Este Poluto Mundo* e impartiendo talleres.

Según declara:

El clown reelabora los temas universales, como el nerviosismo que se siente ante una persona que nos atrae, la frustración por no alcanzar lo que se desea, la felicidad por un éxito aunque sea pequeño. Aquí no importa el género, ni la posición social ni el grado de escolaridad; todos los seres humanos sentimos lo mismo ante una determinada situación (Díaz, 2017. Recuperado de <http://pablohiriart.com/2017/08/19/pondera-jesus-diaz-las-bondades-del-arte-clown/>).

Entre los reconocimientos de Díaz se puede mencionar que obtuvo el premio a mejor actor de reparto por su interpretación de Cupido en La tragicomedia *Don Duardos* de Gil Vicente, bajo la dirección de Miguel Flores, en el marco del Festival Internacional de Drama del Siglo de Oro de El Chamizal, El Paso, Texas, en 1991, también obtuvo el premio Julio Castillo de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro con la obra *El Bárbaro*, bajo la dirección de Sonia Páramos, en 1996.

Desde hace más de una década imparte talleres de clown y música donde indaga en la musicalidad en el lenguaje del clown y el clown excéntrico musical.

Queremos cerrar con la reflexión que en países Iberoamericanos existe poco reconocimiento de este tipo de clowns, lo cual no significa que no existan.

Estamos conscientes de que las personas aquí mencionadas no son las únicas que realizan comedia con el tipo de clown excéntrico en Iberoamérica, sin embargo se encuentra importante sentar este referente para futuros proyectos.

Se halla pertinente expandir futuras investigaciones a artistas de este género como los y las que se han mencionado en el presente epílogo, con la finalidad de propiciar una crítica especializada y posicionar en el público espectáculos con perspectivas diferentes al clown tradicional.

CLOWNCLUSIONES

La intuición cómica que desarrolla un payaso o payasa se basa en años de entrenamiento y experiencia. Sin embargo, como se ha podido descubrir a lo largo de la investigación, una técnica basada en la musicalidad aporta al juego escénico cierta libertad, precisión y entendimiento que se verá reflejado en una mejor interacción con la audiencia.

Tradicionalmente las payasas y payasos no comenzaban su carrera en este papel. En el circo, frecuentemente trabajaban primero como malabaristas, acróbatas o artistas ecuestres, es decir, eran expertos en varias técnicas circenses. Así lo manifiesta John Towsen:

Algunos artistas de circo lesionados, se convertían en payasos. Sin embargo, todos los artistas que llegan al arte de la payasada, coinciden en que es allí donde encuentran una oportunidad para ejercitar sus talentos de manera creativa (Towsen, 1976, pág. 83).

Tristan Remy, especialista en circo, refiere que los payasos servían para tapar ciertos agujeros del programa o bien para mantener el estado de tensión de la audiencia. Reconoce que en 1864, la ley sobre la libertad de espectáculos abre la comedia dialogada sin restricción alguna al mundo del circo. Así lo desarrolla:

La palabrería ya no se lleva como elemento de un cómico verbal; el cómico de situación puede integrarse con el cómico de gestos y actitudes, es decir, la investigación acrobática cede el lugar a la comedia dialogada sin que tema una llamada al orden por parte de las autoridades (Rémy, 2018, pág. 12).

Remy distingue a la familia Fratellini como modelos de los denominados bufones de pista, ya que utilizaban accesorios cómicos que posteriormente renovará la pantomima inglesa.

A lo largo de la investigación se ha buscado analizar las artes interpretativas basadas en el cuerpo del clown, pues confirmamos que el gesto es uno de los emisores más certeros de cualquier acto comunicativo. Aludiendo al clown Alain Vigneau, quien sostiene lo siguiente:

La poesía de la imagen nos une y nos habla el mismo lenguaje a todos. Ella rescata y valida el fondo de las cosas, dándole más importancia que a la forma, que a la simple expresión de las mismas. Instintivamente recata en un lugar común a todos, armonizando las percepciones en un solo sentir, indefinido pero uniforme, en un mismo código, donde todo puede ser cualquier cosa, y cualquier cosa un mundo diferente. Así, nuestras mentes se deslizan juntas por la misma pendiente, penetrando al unísono en un mundo donde estas imágenes plasman, mucho mejor de lo que nuestras palabras podrían hacerlo, nuestras vivencias más íntimas (Vigneau, 2016, pág. 79).

En este sentido, queremos señalar el enorme trabajo hecho por Mack Sennet, quien se puede considerar el innovador de la comedia cinematográfica, es decir, del *slapstick*. En vida fue conocido como *El Rey de la Comedia* y se considera un personaje que aportó al entendimiento de la comedia física una perspectiva técnica para caricaturizar humanos en el cine. Mack Sennet expresaba lo siguiente:

A cualquiera puede hacerse llorar con una cebolla; pero aún no se ha descubierto legumbre ninguna que haga reír (Serna, 2014, pág. 69).

El cine ha sido un escaparate para llevar la comedia física a más personas en el mundo, por ello es que resulta pertinente nombrar las investigaciones hechas por Manuel Garin y Lluís Bonet Mojica como fuentes bibliográficas en castellano de dichos estudios. Ellos toman el gag en el cine como una pieza fundamental para la comedia. Para efectos de la investigación, el gag aporta un mejor entendimiento del ritmo en la acción física. Mojica lo define de la siguiente manera:

Gag puede ser todo efecto de corta duración, visual o verbal, que, ligado a unas causas variables, cuya efectividad depende de la sensibilidad del espectador, motiva la risa (Mojica, 2003, pág. 15).

Durante la redacción de la tesis se decidió no centrar la atención en el análisis de este factor, pues no aportaba suficientes fuentes teóricas para comprenderlo y estudiarlo.

La valoración (entendida por los y las clowns como pausas y por Avner como respiraciones) es el elemento más importante en el payaso y la payasa. Es justamente en esta parte de su trabajo interpretativo donde se puede apreciar con mayor claridad la musicalidad con la que cuenta y la que acompaña el público.

A pesar de que en el teatro se encuentran este tipo de valoraciones, es el clown quien las ejecuta de manera más enriquecedora para el trabajo interpretativo, principalmente para la interacción con la audiencia.

Dentro de la investigación nos hemos centrado en los actores y actrices de comedia, así como mimos de vodeviles que derivaron en el clown de tipo excéntrico, los cuales, según sostiene Tristán Remy, eran un tipo de clowns a los que no les interesaba realizar giras, ni viajes aventureros, por lo que comenzaron a crear este tipo de clown. Según escribe Remy:

Prefieren convertirse en cantantes en los cafés-conciertos, o bien «excéntricos» en las salas de variedades, si es que tienen ganas o medios. Si quieren montar un número, lo estructuran con las brumas de la arlequinada y los trucos mecánicos de las pantomimas inglesas (Tristán Remy Pág. 13).

Las payasas y payasos excéntricos, como se ha desarrollado en el capítulo concerniente, son aquellos que tienen una noción musical mejor estructurada debido a sus conocimientos sobre melodía y ritmo.

En este punto se encuentra oportuno reflexionar que los diversos análisis referidos a lo largo de la investigación son desde una perspectiva occidental del humor, por lo que se considera conveniente ampliar la investigación a otras expresiones humorísticas en otros puntos geográficos, pues como se ha comprobado, el humor es un rasgo distintivo de cada cultura.

Las payasas y payasos nos muestran nuestras identidades menos exploradas y, como explica Socorro Merlín, nos recuerdan la dualidad en la que vivimos:

¡Que existan siempre los payasos! Que sean la otra parte que nos hace falta para ser auténticos, que funjan como la balanza de nuestra vida, que transiten entre el cielo y la tierra, entre lo grotesco y lo sublime, como lo necesario entre esas dos lógicas, la de todos los días y la de la imaginación y la locura. Que su mundo al revés sea para nosotros como un bálsamo para el caos que nos tocó vivir, y sigamos siendo sus cómplices en hacer locuras y reírnos de nosotros mismos (Merlín, 2012, pág. 30).

A partir de la serie de combinaciones infinitas que dan un ilimitado número de posibilidades para jugar en la escena se decidió explorar en el ritmo, traducido en una especie de valoraciones escénicas, expresadas en pausas, interacciones y reproducciones clownescas.

La investigación se fundamenta en probar que existen herramientas que los actores y clowns comparten en la escena, comprobando con ello que el teatro y la técnica clown están sustentados sobre una estructura del arte interpretativo marcada por el ritmo. En este punto es acertado recordar a Dario Fo, quien escribía lo siguiente:

Hay muchos actores cómicos que actúan sin darse cuenta de las razones de un determinado efecto en el juego cómico, efectos que a veces determinan su éxito. He charlado con algunos y he advertido que ni siquiera se preguntaban por qué cierto gag le gustaba más al público si se ponían de perfil y no de frente (Fo, 1998, págs. 112-113).

En el clown resulta más sencillo explicar el proceso de valoraciones al que hemos hecho referencia, pues al no tener ningún apoyo en algún personaje impuesto, ni una dramaturgia lineal que distraiga la atención en este elemento, su acto interpretativo es mayormente identificable, analizable y medible.

El ritmo, como elemento de apoyo en el camino para llegar a descubrir de mejor manera las emociones humanas, es el tema que desarrollamos a lo largo de la tesis.

Se buscó que la identificación de los payasos y las payasas, a través de la risa o del llanto, con el público no tuviera una inclinación psicológica, sino que se diera a partir de impactos emotivos que lleguen a la risa, no al intelecto. Cuando las payasas y payasos se burlan de las debilidades y complejos, nos hacen sus cómplices y las reacciones que percibimos son completamente explosivas, irreflexivas.

A lo largo del trabajo se sostiene que el énfasis en el ritmo puede lograr un mejor impacto emotivo en el público. Dario Fo afirma que los personajes cómicos necesitan tomar conciencia de los diversos procesos que ocurren cuando hacen comedia. Así lo expresa:

Jamás se habían planteado el problema de analizarlo, porque habían adquirido ya la clave y los ritmos de la correcta ejecución gracias a la extraordinaria memoria de los efectos. Luego, por instinto, cuando se encontraban ante una situación cómica parecida, se limitaban a repetirla con alguna variación (Ídem).

Por lo tanto, podemos concluir que el ritmo puede ser la valoración psicofísica de todo el acontecimiento teatral.

En esta tesis se ha abordado desde el clown, porque es aquí donde se ha podido aislar este elemento sin tomar en cuenta las diferentes partes, como lo son la escenografía y el vestuario, entre otros, ya que el payaso o payasa no necesitan estos elementos para hacer reír, sólo está su personaje con sus innumerables peculiaridades para provocar la risa. El ritmo, en este caso, mueve la intencionalidad del ejecutante y del observador.

Lo que logramos analizar con el presente trabajo es el fenómeno envolvente. Utilizamos lo contemporáneo no como actualidad sino como algo que utiliza los sucesos humanos para envolver al público en un acto emotivo, rítmico e ideológico. El ser contemporáneo del artista, que parte de la conciencia de los sucesos y acontecimientos de la vida actual.

En cada uno de los capítulos se escudriñó en identificar el ritmo interno y externo que derivaba en el efecto envolvente del público e intérprete. Como apunta Alain Vigneau:

Si bien el actor interpreta, el clown ilustra, y cuando otras artes de la escena relatan, él solamente sugiere. Donde otros recitan, él divaga, y tropieza torpemente mientras otros lucen elegancia y soltura. Donde otros reproducen, él inventa, dejando la fidelidad a la realidad para otra vida, mientras en esta conquista su independencia. Donde otros calcan con finura, él dibuja con un trazo grueso su propio sentir. Sin embargo, toda su aportación es de una tremenda sensibilidad (Vigneau, 2016, pág. 73).

Todo lo cómico de la vida proviene de nuestra libertad, pues los sentimientos que hemos madurado, las pasiones que hemos percibido y las

acciones que hemos ejecutado, determinan nuestra propia personalidad, en el caso de las y los clowns su personalidad artística. La comedia y la tragedia caminan en una misma línea, por ello es que es posible transformar la una en la otra con esta simple premisa: Evadir nuestras propias responsabilidades.

Cuando esto ocurre, generamos un acto sumamente cómico o trágico, ya que nos convertimos, como explica Henri Bergson, en humildes marionetas de hilos. Bergson explica de la siguiente manera una de las razones por las que estableció su estudio sobre la risa:

Nos proponemos estudiar los caracteres cómicos, o más bien determinar las condiciones esenciales de la comedia de carácter, pero procurando que ese estudio contribuya a hacernos comprender la verdadera naturaleza del arte, así como la relación general del arte con la vida (Bergson, 2008, pág. 95).

El mundo actual necesita la risa y el sentido del humor. La medicina lo demuestra, pero también la filosofía y la psicología. Somos seres capaces de percibir la comedia como parte de nuestro propio entendimiento y autoaceptación. En palabras de André Breton:

El humor es lo que falta a los caldos, a las gallinas, a las orquestas sinfónicas. Y a la inversa, es lo que no falta a los empedradores, a los ascensores, a los bicornios [...] Excelente ejercicio del empollón que ha elegido este tema como otro cualquiera y que no posee del humor más que una perspectiva externa (Breton, 1991, pág. 10).

Finalmente queremos admitir que se ha conseguido lo que se propuso en un principio al plantear el tema de investigación. Se han realizado los objetivos propuestos, alcanzando importantes resultados, como la identificación del concepto de ritmo en diversas escuelas artísticas relacionadas directa e indirectamente con el arte del clown. Por otro lado, y debido a la fuerte base empírica con la que cuenta esta investigación, se reconoce como un importante avance el sentar una de las primeras fuentes escritas en donde se fundamenten los conceptos y las leyes bajo las cuales realizan su trabajo escénico las y los diversos clowns analizados durante la recopilación de datos.

Indudablemente la investigación se vio enriquecida al trabajar directamente y en relación con el *caso de estudio*: Avner the Eccentric. A este

respecto es que las fuentes cercanas a su trabajo se integraron espontáneamente a la investigación debido a que han sido las y los mismos clowns quienes han delimitado el campo teórico con base en sus mayores influencias, es con esta información que se han decidido los apartados para el índice estructural del proyecto final. El epílogo muestra este acontecimiento, pues a partir del *caso de estudio* se encontraron similitudes en otros casos, lo cual nos llevó a redactar dicha sección.

A pesar de que se conoce de manera significativa la trayectoria de *Avner the Eccentric*, resulta un caso poco estudiado científicamente sobre los elementos técnicos bajo los cuales supedita su trabajo como clown. A este respecto es que dentro de la investigación se ha ido enfatizando en analizar los elementos técnicos que aportan la comprobación de la hipótesis central.

No obstante a todos los logros obtenidos, la investigación abrió nuevas interrogantes sobre escuelas con pedagogías enfocadas a la musicalidad corporal, como el método Dalcroze o la vinculación que se sugiere entre los estudios de Stanislavski y Meyerhold con la pedagogía desarrollada por Lecoq.

Quedan reflexiones en torno a la profesión del clown, las cuales resignifican la profesión, la orientan hacia un entendimiento de este arte como acto comunicativo, pero concretamente como necesidad humana.

La risa rompe paradigmas y como hemos comprobado surge de una creatividad casi científica, misma que puede ser analizable y contrastable.

Desconocemos el momento exacto en que surgió el clown en la humanidad, sin embargo, podemos aceptar que en la actualidad las payasas y los payasos aportan mayores beneficios a la sociedad de los que podríamos esperar.

Vayamos al teatro, al circo, salgamos a la calle. Busquemos a estos personajes, que nos revelarán, sin lugar a dudas, una parte de nosotros y nosotras mismas. Esa revelación sólo podrá dirigirnos hacia dos caminos posibles: la libertad o la frustración. Tenemos la seguridad de que lo primero llegará en cuanto comencemos a reír.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiñaga, P. (2018). Palabrotas. *Algarabía*, 118.
- Anaut, Marie. (2017). Humor, entre la risa y las lágrimas. Barcelona: Gedisa.
- Antiguo, G. (s.f.). Unionpedia comunicación. Recuperado el 2018, de https://es.unionpedia.org/i/Griego_antiguo
- Appia, A. (2014). *La música y la puesta en escena*. (N. C. Bundorf, Trad.) Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Aristófanes. (1995). *Comedias. "Los Caballeros"*. (L. G. Fernández, Trad.) Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1930). *La Política*. Madrid: Ediciones Nuestra Raza. Recuperado el 2017, de <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/politicaAristoteles.pdf>
- Aristóteles. (1982). Poéticas, Horacio, Boileau. (A. G. Pérez, Trad.) Madrid: Nacional.
- Aristóteles. (1990). *Poética*. (Á. J. Cappelletti, Trad.) Caracas, Venezuela: Monte Avila .
- Aristóteles. (2014). *Poética*. Free Editorial. Recuperado el 2018, de <https://freeditorial.com/es/books/poetica-de-aristoteles/related-books>
- Arroyo, B. M. (2018). Críticos camuflados: la figura del bufón. *Algarabía*.
- Artaud, A. (s.f.).
- Artaud, A. (1982). *Guiones y selección de ensayos sobre cine*. Madrid: Alianza. Obtenido de <http://fpschool.es/doc/sm-arrels-3-primaria.pdf>
- Artaud, A. (s.f.). *Le Theatre et son doublé*.
- Bajtín, M. (Agosto de 1985). *Revista de la Universidad de México*. Obtenido de Revista de la Universidad de México: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/articloe/view/12027/13265
- Baldensperger, F. (1871). *Gottfried Keller. Sa vie et ses*. París: Euvres.
- Baldensperger, F. (1900). *Les definitions de l'humour*. París: Berger-Levrault et cie.
- Barrera, M. (2006). *Animal de circ. Retrat de Tortell Poltrona*. Barcelona: Dau.

- Bassi, L. (2007). *La Revelación*. Barcelona: Barataria.
- Bassi, L. (2017). Leo Bassi web. Obtenido de <http://nuevaweb.leobassi.com/biografia/>
- Baudelaire, C. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Berger, P. (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Bergson, H. (2008). *La risa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Biografías y vidas. (s.f.). Obtenido de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/aristofanes.htm>
- Bloom, H., & Rosenberg, D. (1995). *El libro de J*. Barcelona: Interzona. Obtenido de <https://es.scribd.com/doc/307146460/Bloom-Harold-El-Libro-de-J>
- Bocharov, S. G. (1994). Conversations with Bakhtin. *PMLA*109, 1009-1024.
- Boese, C. (Dirección). (1931). *Grock: La vie d'un grand artiste* [Película]. ClownTube. Recuperado el 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=0w5QVVDgQeo>
- Böll, H. (1965). *Opiniones de un payaso*. Barcelona: Seix Barral.
- Bolognesi, M. F. (2003). *Palhaços*. Sao Paolo: UNESP.
- Bonange, J.-B. (1999). *Étude d'une pratique du clown contemporain dans la tradition du fou du roi : la clownanalyse*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. Obtenido de <https://books.openedition.org/pur/1385?lang=es#authors>
- Borbones, N. (15 de Mayo de 2011). Tortell torna al teatre. *Hamlet. Revista de les arts escèniques*, 21.
- Borras Rueda, M. R. (2003). El clown. ¿Personaje, o no-personaje? *Palabra* (pág. 10). Bogotá: Narices Rojas UPN.
- Bourgy, V. (1999). Le premier « clown ». En N. Vigouroux-Frey, *Le Clown: Rire et/ou dérision ?* Rennes: Presses universitaires de Rennes .
- Breton, A. (1984). *Anthologie de l'humour noir*. París: LE LIVRE DE POCHE.
- Breton, A. (1991). *Antología del humor negro*. (J. Jordá, Ed.) Barcelona: Anagrama.
- Burkert, W. (1985). *Greek Religion*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 224.

- Campbell, J. (1991). *The Masks of God, Volume 1: Primitive Mythology*. London: Penguin.
- Capdevila, C. S. (1999). Jacques Lecoq: La pasión por el movimiento. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*(18-19-20). Obtenido de <https://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145580/248531>
- Capdevila, C. S. (2006). *La Escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Cárdenas, J. R. (2003). *La fabulosa historia del circo en México*. México D.F.: Escenología.
- Carós, J. P. (s.f.). El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas. (I. C. (ICA), Ed., & Dialnet, Recopilador) Tarragona. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es>
- Carreto Dios, H. (2005). *Sentido del humor: Contrucción de la escala de apreciación del humor*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Casablanca, B. (2014). *El humor en la música*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Casablanca, B. (15 de Octubre de 2015). El humor en la música clásica. *JA Bilbao*. (E. PORTOCARRERO, Entrevistador) *JA Bilbao*. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=IDEzhBezzbk>
- Casanova Abós, V. (2017). *Marcelino. Muerte y vida de un payaso*. Zaragoza: Pregunta Ediciones.
- Cashins, P. (8 de Marzo de 2017). *Clownelly*. Obtenido de <http://clownalley.blogspot.com/2017/03/womens-day-evetta-lady-clown-1895.html>
- Castilla-Rosales, D. (2012). La aplicación del tempo-ritmo interno y externo de Stanislavski al IV acto de *La Gaviota* de Chéjov. *Material no publicado*. Barcelona.
- Cazamian, L. (1952). The development of english humor. *Durham, Duke University Press*, 316.
- Ceballos, E. (Ed.). (1999). *El libro de oro de los payasos*. México D.F.: Escenología.
- Ceballos, E. (Ed.). (2013). *Los mejores sketches de la Commedia dell'Arte*. (M. Córdova, Trad.) México D.F.: Colección El otro teatro.

- Charney, M. (Ed.). (2005). *Comedy. A geographic and historical guide*. London: Praeger. Obtenido de <https://books.google.es/books?id=Og4ntxFQP2cC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Cohen, M. (2005) Clown zen at intersection of clown and zen. Obtenido de <http://clownzen.com/>
- Connelly, F. S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid: Machado .
- Cornelius, R. (13 de Agosto de 2017). El reto de la comedia física es la precisión. (L. p. gráfica, Entrevistador) Obtenido de <https://www.laprensagrafica.com/farandula/El-reto-de-la-comedia-fisica-es-la-precision-20170813-0051.html>
- Cornelius, R. (27 de Diciembre de 2018). Entrevista para tesis doctoral. (R. D. Castilla, Entrevistador)
- Cultura, B. (14 de Febrero de 2019). Un duo que se hace querer. Barcelona. Obtenido de <http://lameva.barcelona.cat/districtecultural/es/noticias/un-duo-que-se-hace-querer>
- CWB. (s.f.). Clowns without borders. Obtenido de www.clownswithoutborders.org
- Davison, J. (2013). *Clown*. Gran Bretaña: Palgrave Macmillan.
- De Castilla Rosales, R. C. (s.f.). The rhythm in the language of the clown as a tool for emotional identification with the public. *Not published*.
- De Freitas, J. H. (2012). Filosofía cínica y el humorismo humoral o de cómo se hace humor con los humores. *LOGOI Revista de filosofía*(22). Obtenido de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/322/castro_pj.pdf?sequence=1
- De Ritis, R. (2008). *Estoria del Circo. Dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil*. Roma: Bulzoni Editore.
- De Rotterdam, E. (2016). *Elogio de la locura*. Barcelona: Océano. Obtenido de <http://www.dim.uchile.cl/~lsaavedr/Elogio.pdf>
- De Waal, F. (1998). *Chimpanzee politics*. London: Johns Hopkins University Press.

- Decroux, É. (2000). *Palabras sobre el mimo*. (C. J. Rodríguez, Trad.) México, D.F.: El Milagro.
- Díaz, J. (19 de 08 de 2017). Pondera Jesús Díaz las bondades del arte clown. (P. Hiriart, Entrevistador) Obtenido de <http://pablohiriart.com/2017/08/19/pondera-jesus-diaz-las-bondades-del-arte-clown/>
- Dosey, M. A. (1969). Personal space and self-protection. *Journal of Personality and Social Psychology*, 93-97. Obtenido de <http://psycnet.apa.org/record/1969-08297-001>
- DRAE. (2001). *Diccionario de la lengua española (22.a ed.)*. Madrid: Real Academia Española. Obtenido de <http://www.rae.es/rae.html>
- Dream, C. (2012). *El payaso que hay en ti*. Barcelona: Clownplanet.
- Dronke, P. (1978). *La lírica en la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Dubatti, J. (2008). *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Colihue.
- Eccentric, A. t. (11 de Marzo de 2013). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=r3sZv-WN6Os>
- Eccentric, A. t. (5 de Febrero de 2015). *IJA Jugglers*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=403T1_11IrM
- Echevarría Arsuaga, A., & Rodríguez García, J. M. (s.f.). *La página sobre el medioevo de Ana y José Manuel*. Recuperado el 2017, de <http://www2.uned.es/temple/carnaval.htm>
- Eco, U. (2002). *Historia de la belleza*. (M. P. Irazazábal, Trad.) Barcelona: De bolsillo. Obtenido de <https://es.scribd.com/doc/272396842/Eco-Umberto-Historia-De-La-Belleza-pdf>
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Edwards, J. (2008). Cabaret Cabrón. (Buenafuente, Entrevistador) Obtenido de www.buenafuente.tv
- Eguizábal, R. (2012). *El gran salto. La asombrosa historia del circo*. Barcelona: Península.
- Eisenberg, Z. (2017). *Avner the Eccentric*. Obtenido de www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles.php
- Escohotado, A. (1991). *El espíritu de la comedia*. Barcelona: Anagrama.

- ESCUDIER, G. (1875). *LES SALTIMBANQUES LEUR VIE - LEURS MŒURS*.
París: Librairie Nouvelle.
- Escudier, G. (1875). *Les saltimbanques: leur vie, leur moeurs*. París: Michel Lévy frères.
- Estrada, G. E. (2018). ¿Hubo un dios de la risa? *Algarabía*.
- Etaix, P. (2006). El oficio de payaso. *La Factoría*, 22.
- Excéntricos, Marceline, Zaza, & Silvestre. (30 de Octubre de 2015). Programa Loco, entrevista a Los Excentricos. (M. Suleymanova, Entrevistador)
Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=a5nNSbEnwmo>
- Fernández Solís, J., & García Cerrada, J. (2010). *El valor pedagógico del humor en la educación social*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Findlater, R. (1978). *Joe Grimaldi. His life and theatre*. London: Cambridge University Press. Obtenido de <https://books.google.es/books?id=pww5AAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Finzi Pasca, D. (2009). *Teatro de la caricia*. Montevideo: Ediciones FPH.
- Fo, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa: Skene.
- Fraisse, P. (1920). *Psicología del ritmo*. Madrid: Morata.
- Freud, S. (1927). Humour. Recuperado el 2017, de <https://es.scribd.com/doc/34515345/Sigmund-Freud-Humor-1927>
- Freud, S. (s.f.). *Psicoanálisis de la percepción artística*.
- Frye, N. (1999-2019). *Anatomy of Criticism*. Obtenido de Grade Saver: <https://www.gradesaver.com/anatomy-of-criticism/study-guide/character-list>
- Garbo, C. (25 de Diciembre de 2016). Payasos en la cuerda floja. (F. Vivanco, Entrevistador) Obtenido de <http://www.magazinedigital.com/historias/reportajes/payasos-en-cuerda-floja>
- Garin, M. (2014). *El gag visual*. Madrid: Cátedra.
- Gasch, S. (1947). *El circo y sus figuras*. Barcelona: Barna S.A.
- Gaulier, P. (2007). *La torturadora*. Grigny: Filmiko.
- Gelder, L. V. (23 de Abril de 1997). An Utter Lack of Gravity. *The New York Times*. Obtenido de

- https://www.avnertheeccentric.com/press_full_articles/nyt-van_gelder-4_97.php
- Gené, H. (Diciembre de 2010). La búsqueda del propio clown en la base del entrenamiento del intérprete. *Ambidextro*.
- Gené, H. (2013). *La dramaturgia del clown*. México: Paso de gato.
- Gila, M. (Julio de 2007). *La risa en la Edad Media: Manifestaciones en el Románico*. Obtenido de Románico aragonés: <http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones041Risa.htm>
- Goell, J. (2016). *Life in a clown house*. Maine, USA: Clown house (Unpublished material).
- Gómez Dominguez, P., Candelaria Rivera , G., Pérez Latorre, O., & Gómez Puertas, L. (29 de Abril de 2016). *Revistas UCM*. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/55605/50463>
- Gordon, M. (1983). *Lazzi : the comic routines of the commedia dell'arte* . New York: Performing Arts Journal Publications.
- Halliwell-Phillipps, J. O. (1844). *Tarlton's Jests: And News Out of Purgatory*. London: Shakespeare Society.
- Heers, J. (1988). *CARNAVALES Y FIESTAS DE LOCOS*. Barcelona: Península.
- Hegel, F. (s.f.). *Estética*.
- Herrera, F. (1999). Jacques Lecoq pionero del teatro del gesto. *Ancora. Suplemento cultural del periódico La Nación*. Obtenido de <http://www.nacion.com/ancora/1999/marzo/14/ancora3.html>
- Huerta, N. L. (17 de 10 de 2016). La Teoría Hipocrática de los Humores. Gomeres: salud, historia, cultura y pensamiento. Obtenido de <http://index-f.com/gomeres/?p=1990>
- H. Thomas Steele. (2004) 1000 Clowns more or less. Colonia: Taschen
- Jané, J. (2000). *Josep Andreu i Lasserre. Charlie Rivel*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- Jané, J., & Minguet, J. (1998). *Sebastià Gasch, el gust pel circ (Antología de textos)*. Tarragona: El Mèdol.
- Jané, J., & Minguet, J. (Edits.). (2006). *Circo contemporáneo catalán. El arte del riesgo*. Barcelona: Triangle Postals.

- Jara, J. (2010). *El clown, un navegante de las emociones*. Sevilla: PROEXDRA.
- Jara, Jesús. (2008). Desde mi payaso. Cuadernos de navegación. Sevilla: PROEXDRA.
- John, D. (1668). *Essai sur la poésie dramatique*.
- José, D.-B. (1985). *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*. Barcelona: Montesinos.
- Kahn, M. (2014). Taula rodona: El pallaso contemporani: entre l' august i l' excentric. *Taula rodona: El pallaso contemporani: entre l' august i l' excentric*. Barcelona.
- Kennedy, L. (29 de Noviembre de 2006). A Whimsical Avner has just the right touch. *Boston Globe*. Obtenido de https://www.avnertheeccentric.com/press_full_articles/lyric/globe.php
- Kidd, S. (2012). The meaning of Bomolokhos in Classical Atic. *American Philological Association*. Obtenido de https://www.jstor.org/stable/23324452?seq=1#page_scan_tab_contents
- Kierkegaard, S. (1949). *Post-scriptum aux Miettes philosophiques, Gallimard*.
- Knébel, M. Ó. (2003). *La palabra en la creación actoral*. (J. Bibisharifa, & J. Saura, Trads.) Madrid: Fundamentos.
- Knébel, M. Ó. (2005). *El último Stanislavski*. Madrid: Fundamentos.
- Koestenbaum, W. (2012). *The anatomy of Harpo Marx*. London: University of California Press.
- Konstantakos, I. M. (2000). Aspects of the figure of the Agroikos in the ancient comedy. Atenas. Obtenido de <http://www.rhm.uni-koeln.de/148/Konstantakos.pdf>
- Laffay, A. (1970). *De L'Humour et du Nonsense*. París: Masson & Cie.
- Lanz, E. L. (1999). Juglares y afines. En A. A. (coord.), & J. M. Díez Borque, *Historia de los espectáculos en España*. Castalia. Obtenido de http://www.academia.edu/24925612/Espect%C3%A1culos_de_la_voz_y_la_palabra-_Edad_Media_juglar%C3%ADa_y_afines
- Laribe, D., Locuratolo, M., & Serena, A. (2015). *Consigli a un giovane clown*. Milan: Mimesis.
- Lavadero, S. O. (11 de 05 de 2017). Programa 8, Sensacional Orquesta Lavadero. (C. Once, Entrevistador) Obtenido de <https://canalonce.mx/calle-11-2/sensacional-orquesta-lavadero/>

- Leavens, D. (2009). Animal communication: laughter is the shortest distance between two apes. *Current biology*, 511-513.
- Lecoq, J. (2007). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba.
- Lepecki, A. (2018). *Idiorítmia o en l'esdeveniment d'una trobada*. Barcelona: Arcàdia.
- Liebertz, C. (2005). A Healthy Laugh. *Scientific American*. Obtenido de <https://www.scientificamerican.com/article/a-healthy-laugh/>
- Lima, P. Z. (s.f.). Problemas conceptuales en el estudio del ritmo en el teatro y la danza. Buenos Aires. Obtenido de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39881/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Litovski, A. (Ed.). (1975). *El circo soviético*. (F. Pita, Trad.) Moscú: Progreso.
- Llanos López, R. (2007). *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid: Arco libros.
- Llanos López, R. (2007). *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid: Arco/Libros.
- López, M. Á. (2018). *El circo en España. Una revisión histórica desde el ámbito de la investigación*. Bilbao: Artezblai SL.
- Louvish, S. (2003). *Stan & Ollie. Las raíces de la comedia. La doble vida de Laurel y Hardy*. (I. Goyeneche, Trad.) Madrid: T&B.
- Maldonado, L. G. (16 de Junio de 2018). En primera persona. *El Español*. Obtenido de https://www.elespanol.com/cultura/20180616/pepe-viyuela-no-orgullosa-espana-acogimos-aquarius/315219582_0.html
- Malo, P., Medrano, J., & Uriarte, J. (2012). *Teorías evolucionistas sobre el humor y la risa*. Obtenido de <https://www.scribd.com/document/216804935/Teorias-Evolucionistas-sobre-el-Humor-y-la-Risa>
- Marceau, M. (2010). El halo poético. *Ambidextro*.
- Martin, R. (2002). *Le proper de l'homme, la significatio du rire ou le caractère spiritual du comique. Le rire*. París: Printemps Été.
- Martin, S., & Pezin, P. (2003). *Le fou roi des théâtres*. France: Entretemps.
- Martínez Pérez, A., & Baquero Escudero, A. (Edits.). (2012). *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación hispánica de Literatura Medieval*. Murcia: Universidad de Murcia.

- Marx, G. (2011). *Groucho y yo*. (X. Ortega, Trad.) Barcelona: Maxi Tusquets.
- Mejía, P. P. (2002). *Didáctica de la música*. Madrid: Pearson .
- Meredith, G. (2017). *Ensayo sobre la comedia y los usos del espíritu cómico*. Barcelona: Edic. del Subsuelo .
- Merlín, S. (1995). *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México, 1930-1950*. D.F. México: Insitituto Nacional de Bellas Artes.
- Merlín, S. (2012). De payasos, locos, mimos y saltimbanquis. En Varios, *Fronteras Circenses*. México D.F.: PADID.
- Meyerhold, V. (2008). *Meyerhold: textos teóricos*. (J. A. Hormigón, Ed., & J. A. Hormigón, Trad.) Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Meyerhold, V. (2010). *Lecciones de dirección escénica (1918-1919)*. (J. Saura, Ed.) Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Meyerhold, V. E. (2008). *Teoría teatral*. (A. Barreno, Trad.) Madrid: Fundamentos.
- Minguet, J. M. (2008). *Buster Keaton*. Madrid: Cátedra.
- Mojica, L. B. (2003). *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado*. Madrid: T&B.
- Morales, Tonatiuh. (2009). El arte del clown y del payaso. México, D.F.: Escenología.
- Moreno, J. S. (2011). *11 ensayos sobre circo*. Madrid: Javier Sáinz Ediciones.
- Morrison, S., & Coburn, V. (2013). *Clown Through Mask*. United Kingdom: First Ed.
- Nación, C. L. (8 de Abril de 2014). Crítica de teatro: 'La carta' de Paolo Nani. *La Nación*. Obtenido de <https://www.nacion.com/viva/cultura/critica-de-teatro-la-carta-de-paolo-nani/DKRZ5BSVNJDVLHN2X7OTS572HI/story/>
- Nani, P. (17 de Junio de 2016). Entrevista: Paolo Nani. (Clownseria, Entrevistador) Obtenido de <https://clownseria.wordpress.com/2016/06/17/entrevista-paolo-nani/>
- Navarro, A. (s.f.). *Clownplanet*. Recuperado el 2018, de www.clownplanet.com
- Nemirovich-Danchenko, V. I. (2016). *En la senda de Stanislavski: Escritos de Nemirovich-Danchenko*. (B. Jakimzianova, Á. Encinas, & J. Saura, Trads.) Madrid.

- Odile, C.-E. (2006). La prolongación de los lenguajes del payaso en el cine. *La Factoría*.
- Olson, A. (2013). Sensacional Orquesta Lavadero. *Neostuff*. Obtenido de <https://www.neostuff.net/sensacional-orquesta-lavadero/>
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.
- Pascual, C. d. (2005-2008). Tres clowns excéntricos para toda la familia. Obtenido de <https://www.danzaballet.com/tres-clowns-excentricos-para-toda-la-familia/?print=print>
- Pascual, C. M. (2012). Teoría de la mente y neuronas espejo en entornos complejos: estudio mediante resonancia magnética funcional. Sin publicar. Obtenido de <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/48/Cristi%C3%A1n%20Modro%C3%B1o%20Pascual.pdf?sequence=1>
- Patterson, D. (1990). *Literature and Spirit: Essays on Bakhtin and His Contemporaries*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Peacock, L. (2009). *Serious play. Modern clown performance*. Chicago: Gutenberg Press.
- Peacock, L. (2013). *Serious Play: Modern Clown Performance*. Chicago: Intellect Books.
- Pequeño, J. R. (16 de Diciembre de 2008). El nombre de la Risa. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. Obtenido de www.um.es/tonosdigital
- Perceval, J. M. (2015). *El humor y sus límites ¿De qué se ha reído la humanidad?* Madrid: Cátedra.
- Pérez Zúñiga, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Jardiel Poncela, & García Pavón. (2000). *Relatos de humor del siglo XX*. Madrid: Castalia.
- Philogelos. (2008). *Philogelos the laugh addict*. London: Yudu. Obtenido de <http://publishing.yudu.com/Library/Au7bv/PhilogelosTheLaughAd/resources/index.htm>
- Pidal, R. M. (1944). *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Buenos Aires: Austral.
- Pirandello. (2008). *L'Umoreismo*. Italia: Garzanti Libri.
- Pirandello, L. (1968). *Écrits sur le théâtre et la littérature, Denoël*. Folio/Essais.
- Pitches, J. (2003). *Vsevolod Meyerhold*. New York: Routledge.

- Platón. (1872). *Las leyes*. (P. Azcárate, Ed.) Madrid: Obras completas.
- Polimeni, J., & P. Reiss, J. (2006). The First Joke: Exploring the Evolutionary Origins of Humor. *Evolutionary Psychology*, 347-366. Obtenido de <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/147470490600400129>
- Pollock, J. (2003). *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós.
- Poltrona, T. & Baixas, Joan. (2007). Tortell Poltrona amb pallassos sense fronteres. Diaris de viatge. Barcelona: Icaria.
- Poltrona, T. (2014). Taula rodona. El pallasso contemporani: entre l'august i l'excèntric? En J. M. Minguet (Ed.), *Taula rodona. El pallasso contemporani: entre l'august i l'excèntric?* Barcelona.
- Poltrona, T. (2016). ¿Qué es el ritmo en el clown? (R. D. Castilla, Entrevistador)
- Polunin, S. (Ed.). (2015). *World congress of fools*. Moscú: Encyclopedia of Contemporary Theater Clowning. Project of Slava Polunin.
- Polunin, S. (2016). ¿Qué es el ritmo en el clown? (R. D. Castilla, Entrevistador)
- Portilla, J. (1984). *Fenomenología del relajó*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado el 2018, de <https://cursosluispatinoffyl.files.wordpress.com/2014/01/jorge-portilla-fenomenologia-del-relajo.pdf>
- Protocolo, R. (2 de Junio de 2017). Al cabo ¿y qué?, montaje clown que busca conseguir la risa obsesiva. *Protocolo*. Obtenido de <http://www.protocolo.com.mx/cultura/al-cabo-y-que-montaje-clown-que-busca-conseguir-la-risa-obsesiva/>
- Rae, N. (9 de Enero de 2008). The 5-minute Interview: Nola Rae, Mime artist. (Independent, Entrevistador) Obtenido de <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/the-5-minute-interview-nola-rae-mime-artist-769114.html>
- Ramachandran, V. (2012). Tickling. En *Encyclopedia of Human Behavior*. Obtenido de http://charris.ucsd.edu/articles/Harris_EHB2012.pdf
- Raventós, O. (2006). El excèntrico. *Zirkólíka*.
- Rémy, T. (2018). *Entrades clownesques*. (D. S. Martos, Ed., & A. P. Albareda, Trad.) Barcelona: Cossetània.
- Rémy, T. (1945). *Les clowns*. París: Editions Bernard Grasset
- Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. (M. Rosich, & E. Vilallonga, Trads.) Barcelona: Alba.

- Ritis, R. D. (2008). *Storia del circo. Dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil*. Italia: Bulzoni.
- Rodríguez, R. P. (2006). Aproximación a la cuestión de la semanticidad del signo musical en el teatro contemporáneo. *Revista de Filología Románica*, 205-213. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0606110205A/10244>
- Rosales, R. D. (2017). La risa entra a la Universidad. *Zirkólíka. Revista de las Artes Circenses*(53).
- Ruíz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico práctico por las vanguardias*. . Bilbao: Artezblai.
- Satz, Mario. (2005). *El buda de la risa*. Barcelona: Kairós.
- S.S. Averintsev, V. M. (2000). *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona: Anthropos .
- S. Connelly, Frances (2012). Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego. Madrid: La balsa de la Medusa, 204.
- Sardón, Navarro, I. M. (2001). Rasgos de la comicidad en el texto dramático. *Dialnet*. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1091265>
- Schere, M. J. (2017). Los matices del humor en Platón y Aristóteles y su proyección sobre la comedia de Aristófanes. *Revista de estudios de antigüedad clásica*, 211-222.
- Segovia, J. d. (2006). El arte de la provocación. *Entrelíneas*. Obtenido de <https://www.entrelineas.org/revista/leo-bassi>
- Senelick, L. (1991). *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900*. Great Britain: Cambirdge University Press.
- Serna, R. G. (2014). *Humorismo*. (P. A. Haro, Ed.) Madrid: Casimiro.
- Seyler, A., & Haggard, S. (2013). *The craft of comedy*. New York: Routledge.
- Stake, R. (2007). *Investigación con estudio de caso*. Madrid: Morata.
- Stanislavski, C. (1977). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, C. (1998). *El proceso de dirección escénica*. (E. Ceballos, Ed.) México D.F.: Escenología.

- Stanislavski, C. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.
- Stanislavski, K. (2009). *El arte escénico*. (J. Campos, Trad.) Madrid: Siglo XXI.
- Strauss, A. (1999). *Où retrouve-t-on les paramètres du clown ?* Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Swissinfo. (13 de Abril de 2005). Female clown keeps on smiling. SWI. Obtenido de <https://www.swissinfo.ch/eng/female-clown-keeps-on-smiling/4455328>
- Teofrasto. (2000). *Caracteres*. (E. R. García, Trad.) Madrid: Gredos.
- Teofrasto. (2007). *Caracteres*. (E. R. García, Trad.) Barcelona: Gredos.
- Towsen, J. (1976). *Clowns*. New York: Hawthorn Books.
- Towsen, J. H. (1976). *Clowns*. New York: Hawthorn Books.
- Towsen, J. H. (1976). *Clowns*. Nueva York: Hawthorn Books, Inc.
- Tractatus Coislinianus*. (s.f.). Recuperado el 2002, de <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC0202110031A/7334>
- Vanistendael, S., Gaberan, P., Humbeeck, B., Lecomte, J., Manil, P., & Rouyer, M. (2013). *Resiliencia y humor*. Barcelona: Gedisa.
- Vega, L. d. (2011). *Arte nuevo de hacer comedias*. (E. Rodríguez, Ed.) Madrid: Castalia.
- Verdone, M. (1970). *Spettacolo romano*. Roma: Golem.
- Veronica, C., & Morrison, S. (2013). *Clown through mask*. Glasgow: Intellect bristol.
- Vigneau, A. (2016). *Clown esencial*. Barcelona: Ediciones La Llave.
- Viyuela, P. (3 de Diciembre de 2010). Payaso, actor, poeta. (Aisge, Entrevistador) Obtenido de <http://www.aisge.es/pepe-viyuela>
- Von Barloewen, C. (2016). *Clowns. Una figura arquetípica*. Barcelona: Kairós.
- VS, R. (1998). The neurology and evolution of humor, laughter, and smiling: the false alarm theory. *Med Hypotheses*.
- Walkington, T. (1621). *The optick glasse of humors*. London: EEBO Editions.
- Weitz, E. (2009). *The Cambridge Introduction to Comedy*. New York: Cambridge University Press.
- Wikipedia. (s.f.). Obtenido de <https://en.wikipedia.org/wiki/Sotie>
- Wikipedia. (2018). Obtenido de www.wikipedia.org

Wikisource. (2017). *Biografía Lucilio*. Obtenido de www.wikisource.org

Yin, R. K. (1993). *Applications of case study research methods*. London: Sage.

Zijderveld, A. C. (1982). *Reality in a Looking-glass: Rationality Through an Analysis of Traditional Folly Economic Theory*. Indiana: Routledge & Kegan Paul.

Lista de imágenes

Figura núm. 1. Foto con autoría desconocida. Imagen de payasa clásica. Blog de Pat Cashin's, Clownalley. Recuperado de <http://clownalley.blogspot.com/2017/03/womens-day-evetta-lady-clown-1895.html> 08/Marzo/2017.

Figura núm. 2. Autoría desconocida. Imagen rescatada del Blog de Pat Cashin's, Clownalley. Recuperado de <http://clownalley.blogspot.com/2017/03/womens-day-evetta-lady-clown-1895.html> 08/Marzo/2017.

Figura núm. 3. Cartel de Barnum & Barley, 1896. Autor: Richard Flint. Recuperado de <https://bucklesw.blogspot.com/search?q=evetta> 3/Enero/2008.

Figura núm. 4. Foto con autoría desconocida. Josephine Mathews en su papel de Evetta clown. Recuperado de <http://clownevolution.blogspot.com/2018/03/evetta.html> 14/Marzo/2018.

Figura núm. 5. Foto de Johnny Rivel, 1910. Nena y Jose Andreu. Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/181058847488972873/> Consultado por última vez 13/03/2018.

Figura núm. 6. Foto de Ricardo García, 2017. Imagen de danzante payaso de la Sierra Norte de Puebla, México. Danza ritual preparatoria para el rito de los voladores.

Figura núm. 7. Grabado *Clown Mexicano* A. Venegas Arroyo. Autor: José Guadalupe Posadas, 1900 Toros Gaona Vanegas. Recuperada de <http://museoblaisten.com/Obra/7221/El-clown-mexicano-cuaderno-No-5> Consultada por última vez 10/12/2018.

Figura núm. 8. Foto de Raxá De Castilla. Imagen de Avner the Eccentric en Festival de Pallassos de Cornellá, 2010.

Figura núm. 9. Cartel para Coloquio *El Poder de la Risa* realizado en la Universidad de Barcelona en Junio, 2017. Diseño de Ricardo Cornelius.



Figura núm. 1. Payasa no identificada, posiblemente compañera de Evetta. Autor desconocido. Foto recuperada por Christina Gelsone en el blog de Pat Cashin, 2017.



Figura núm. 2. Payasas en el circo. Periódico de Barnum & Bailey, 1896. Recuperado por Pat Cashin, 2017.



Figura núm. 3. Cartel del circo Barnum & Bailey presentando dos payasas, las Mathews Sisters, y una jefe de pista. Autor: Richard Flint, 1896. Recuperado de <https://bucklesw.blogspot.com/search?q=evetta>.



Figura núm. 4. Josephine Mathews, alias Miss Evetta, 1896. Autoría desconocida. Recuperado de <http://clownevolution.blogspot.com/2018/03/evetta.html>.



Figura núm. 5. Nena y Jose Andreu. Acróbatas y clowns musicales catalanes. Foto de Johnny Rivel collection, 1910. Recuperada de <https://www.pinterest.es/pin/181058847488972873/>.



Figura núm. 6. Danzante payaso de la Sierra Norte Puebla, México. Danza ritual. Foto por Ricardo García, 2017.



Figura núm. 7. Grabado *Clown Mexicano* A. Venegas Arroyo. Autor: José Guadalupe Posadas, 1900 Toros Gaona Vanegas. Recuperada de <http://museoblaisten.com/Obra/7221/El-clown-mexicano-cuaderno-No-5>.

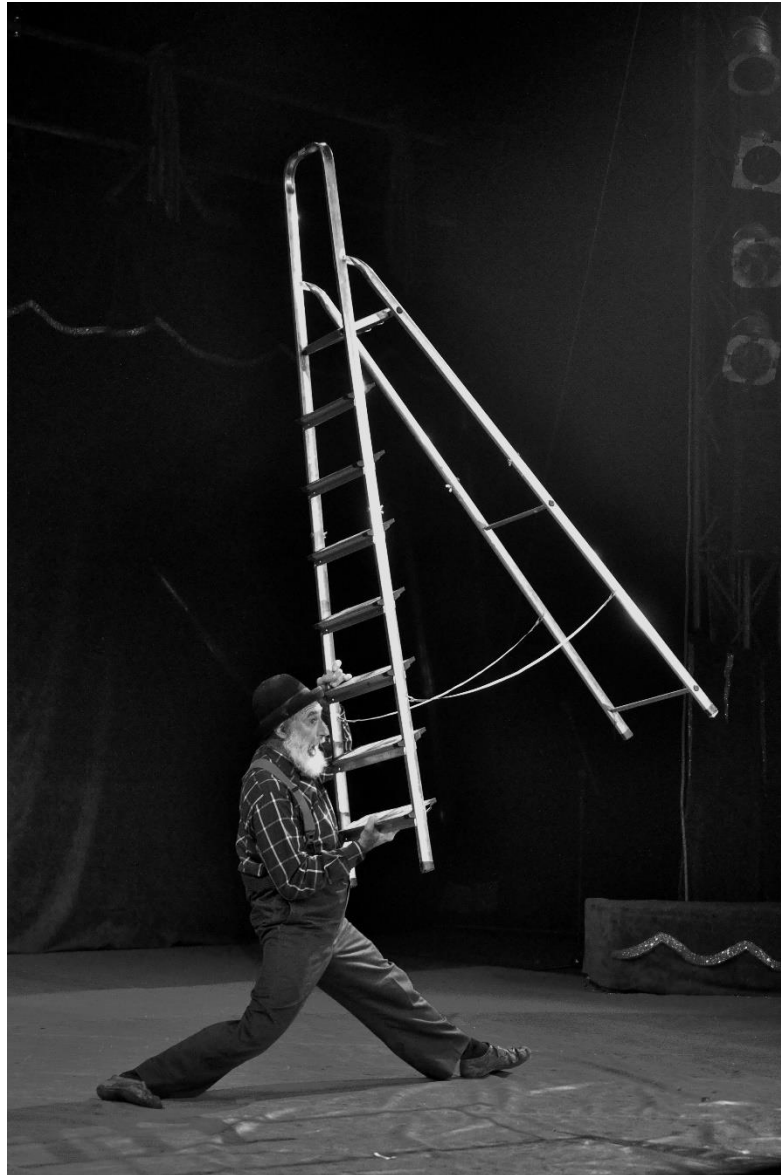


Figura núm. 8. Avner the Eccentric en Festival de Pallassos de Cornellá, 2010. Foto de Raxá De Castilla.



Figura núm. 9. Cartel para Coloquio *El Poder de la Risa* en la Universidad de Barcelona, Junio, 2017. Diseño de Ricardo Cornelius.

APÉNDICES

Entrevista a Avner the Eccentric

Realizada el 17 de octubre de 2010

Festival de Pallasos Cornellá 2010

Entrevistadora: Raxá De Castilla

R: ¿Qué es el ritmo para ti?

A: El ritmo es necesario en la vida, por lo tanto, es necesario en el trabajo del payaso. Nosotros tenemos un ritmo natural, ya que nuestros corazones tienen un ritmo. La respiración también es ritmo. La respiración es una reflexión de lo que pasa alrededor nuestro. Cuando algo nuevo pasa, todos inhalamos, y cuando exhalamos, comienza el ritmo de la vida.

R: ¿Piensas que tu trabajo tiene musicalidad?

A: Sí, de alguna manera. Es decir, tiene ritmo. Tengo momentos que repito las acciones, y estas repeticiones son como una composición musical. Por ejemplo, en un ejercicio en clase, hay momentos que hago música. A veces la hago yo, otras veces, los estudiantes. Y creamos juntos una pieza musical.

R: ¿Son importantes en tu trabajo las variaciones rítmicas?

A: Sí, absolutamente. No caminamos en un pudín de tapioca, tenemos un ritmo al caminar. Cuando algo nos entusiasma, vamos rápido, cuando estamos cómodos, vamos lento. El problema con los clowns, es que no respetamos estos ritmos naturales. Entonces, es una deshonestidad física.

R: Entonces, ¿la respiración tiene un ritmo?

A: Sí, por supuesto, es una reflexión sobre lo que pasa

R: ¿Cómo empleas el ritmo como director?

A: Hay personas que, cuando actúan inhalan, pero nunca exhalan, entonces, su ritmo siempre es inhalar, inhalar, inhalar, pero nunca exhalar, esto es difícil de ver. Yo, simplemente les sugiero, desde el principio, que, cuando terminen algo, lo dejen ir, y de pronto, todo se volverá en un hermoso recorrido de ir y venir. En mi trabajo como director, primero veo si la persona respira congruentemente. Esto significa, si cuando termina algo, exhala. Y cómo toma el aire exacto para hacer algo, si toma más del que necesita, significa que estas personas se preocupan de más. Si toman menos aire, significa que no ponen atención. De esta mecánica depende cómo tendrás a la audiencia.

R: ¿Y sobre el ritmo en el clown?

A: El ritmo en el clown es como jugar a saltar la cuerda. Debes entrar en el momento exacto, y todos los demás, son momentos falsos. Esto es el ritmo. Si tú entras en el momento equivocado, rompes la escena. Esto es, si llegas muy pronto, entrarás equivocado, si llegas tarde, necesitarás tiempo para llegar.

Lecoq habla del ritmo en la escena, y Carlo Mazonne- Clementi, habla del ritmo, en la *Commedia dell'Arte*. Se refiere a cuando debes entrar. Hay un momento donde se entra, en una especie de balance. En una escena en la cual hay varios personajes, ocurre este balance. De momento, entra un nuevo personaje en la escena, por lo tanto, interfiere este balance. En este tipo de ejercicios, todo mundo intenta hacer un balance a lo largo de las escenas, cuando finalmente se logra, es que algún otro personaje puede entrar, pero si esto no ocurre, tendrá que esperar más.

R: ¿Es el payaso un actor?

A: El payaso es un actor, y viceversa. Recuerdo que, en una convención de magos se decía que los magos son actores pretendiendo ser magos, pues para mí, el payaso es un actor, pretendiendo ser un payaso. Porque son sus elecciones, las que lo hacen ser payaso. No su vestuario, ni su caracterización, es el ritmo, lo que lo hace ser payaso, el ritmo de sus elecciones. Cuando el desastre pasa, el payaso primero se detiene, lo observa y piensa: interesante. Y hasta después, reacciona. Esto lo hace ser un actor de comedia.

Entrevista a Caroline Dream y Alex Navarro

Entrevistadora: Raxá De Castilla

7 de septiembre de 2010

R: ¿Cómo podrías definir el ritmo en la acción escénica?, si es que podría definirse de alguna forma.

C: Hay varias partes del ritmo, hay el ritmo del show entero que tiene que tener una forma no lineal. Un ritmo lineal significaría que no hay sorpresas, no hay cambios de ningún tipo y entonces todo cae, además si el ritmo es demasiado lento o demasiado rápido también crea aburrimiento o confusión, entonces es un tema muy delicado el ritmo entero de un espectáculo. Tiene que haber picos de la montaña y luego momentos de mucha tranquilidad, un ritmo más lento, tiene que haber variedad, yo creo.

Yo no lo he intelectualizado nunca, pero es algo que sí que lo he sentido, o cuando estoy creando o cuando estoy actuando. Hay dos experiencias internas, una es «esto no está funcionando, ¿cómo lo voy a hacer funcionar? », y si necesitas empujar el ritmo e incluso saltar un trozo del espectáculo porque sabes que no va a funcionar, pero eso normalmente producto del miedo, de no confiar y de no relajarte en ese momento y buscar el ritmo adecuado, porque el material llegará, si llegas a estar en tu payaso, y tu payaso conoce el ritmo que tienes que usar sin que tú tengas que pensar en ello.

La otra, que hay otros momentos que notas que el público necesita «marcha», más que nada necesitan «marcha» y noto que los momentos de mi espectáculo más marchosos de repente hay un subidón energético en toda la sala que dices, hace falta «marcha» en los espectáculos de clown momentos de... o usas una música que da esta experiencia, de un ritmo no necesariamente más rápido, simplemente un ritmo que alegra, un ritmo que te hace bailar de alguna manera, que es lo que necesita el público. Y luego hay todos los ritmos de la emoción o de los ritmos físicos que también es un tema.

A: Yo empezaré como Caroline, diciendo que no es algo que he intelectualizado, el ritmo es algo que uno siente cuando estás en escena... Un espectáculo puede estar estructurado y puede tener una serie de subidones y de momentos más calmados que hacen este ritmo global del espectáculo, pero luego tú como payaso, tienes un ritmo propio y eso es algo que es muy difícil

de intelectualizar o de explicar con palabras, es como explicar el sabor de una fresa... es algo muy propio y es algo que uno siente.

Hay una serie de principios en el payaso, lo que llamamos el 1-2-3 del payaso, que es como un ritmo que tienes que seguir en cierto momento. Como payaso te ocurre algo, este es el primer paso, el 2 es siento esto que me está sucediendo y el 3 es lo comparto, entonces hay este 1-2-3 del payaso, lo llamamos así. Pero luego, dentro de ese ritmo, cada payaso tiene su propio ritmo, entonces ese 1-2-3 puede ser más pausado o más acelerado en función de cómo tú eres no, entonces no hay una fórmula matemática que se pueda aplicar para cualquier payaso, sino que cada payaso tiene su propio ritmo...no sé...tu puedes ver el número de Joe Jackson Jr con la bicicleta, y tiene un ritmo pausado, lento muy bonito... y puedes ver a George Carl que tiene un ritmo frenético en el escenario, entonces ambos son fantásticos pero cada uno depende del payaso que está en el escenario. No sé si he respondido a tu pregunta...

C: Supongo que tiene que ver con la vida real. Pensando en tus preguntas he pesado en el anuncio que hacían para un coche, que estaba una pareja paseando en un coche y oían todos los ritmos de la vida que les rodeaba: el ritmo de la tormenta, el parabrisas, las personas caminando...y supongo que lo que hace el payaso es basarse en el ritmo de la vida diaria y además lo que él ha asimilado (sin intelectualizar) y lo pone en escena. Yo me he notado con los años que mi ritmo ha ido ralentizando y noto que tiene que ver como soy yo en mi vida diaria...entonces creo que tiene que ver con esto, de cómo es tu ritmo natural en la vida, y hay algunas personas que no hacen cambios.

R: ¿Podrías decir que cada payaso cuenta con su propia ritmicidad o musicalidad?

A: Es lo que he dicho antes, no, que cada uno tiene su propio ritmo y su propio tempo escénico. Una misma situación hecha por un payaso o por otro puede tener un tempo diferente, porque cada uno es como un universo propio y tiene su propia manera. Yo creo eso, que hay un ritmo general, a nivel de las pautas que se siguen en el clown y después, hay payasos muy pausados y hay payasos muy acelerados y ambos son válidos y ambos son fantásticos, depende de cada payaso. Yo creo que es algo muy personal el ritmo que no es algo que puedes comprarlo en una tienda y usarlo...es tuyo y te sale natural,

orgánica. No tienes que pensar, en el momento que haces algo y miras al público para compartirlo o la manera en que te estás moviendo, es algo que te nace de dentro de una forma espontánea porque eres así, y eso es lo que luego vemos traducido en la escena, no es algo que se pueda añadir de forma artificial.

R: Entonces esto que también era una de las preguntas, la herencia rítmica, por así decirlo, a partir de tus influencias artísticas, creen que pueden tomar alguna de la ritmicidad o esto no es posible.

C: Tengo experiencia personal en esto: Al inicio mi ritmo personal era muy acelerado, me costaba mucho estar quieta en el escenario, y un día fui a ver a Mikos actuando con un ritmo súper lento, y me despertó un «¡wow!, esto es maravilloso...», y en general los rusos tienen el ritmo más marcado, yo creo que ellos siguen un mismo ritmo, no sé si es de nacionalidades, pero desde este momento era mi deseo llegar a vivir todo el ritmo tan pausado y no sé bien si realmente es algo que a mí me funcionará algún día, sé que estoy más lenta ahora pero la lentitud de los rusos, si lo intento, no lo puedo mantener durante todo el espectáculo todavía, es algo que siento que llegaré quizás 10 años más...no sé si es que soy muy lenta

R: Y el público ¿qué papel juega en el desarrollo de su trabajo?, más con este juego que tienen con él, ¿cómo participa el público?

A: Yo creo que es un poco lo que decía Caroline, en ocasiones te puedes ver empujado a acelerarte o a imprimir un ritmo distinto porque a lo mejor lo que estás haciendo no está llegando como habitualmente llega, porque cada público es un mundo y el mismo espectáculo en función del público pues tiene matices en la forma en que funciona y en el que el público responde, entonces sí que puede haber un cierto cambio tratando de adaptarte a eso que sientes que el público necesita, pero en general, tienes un ritmo y es el que tienes, tampoco debes dejarte influenciar en demasía por el público, pero siempre hay que tenerlo en cuenta claro, escuchas las reacciones del público y en función de eso haces una pequeña adaptación a lo que sientes, si el público necesita más marcha o más pausa o que es lo que necesita.

C: Pero cuando está funcionando lo que haces, puedes ralentizar, has ganado el público de repente los ritmos pueden ir mucho más tranquilamente, llega un punto dónde están contigo, lo que haces van a reír, estos momentos siento que

el tiempo se estira, se contrae, que de repente básicamente voy investigando más los detalles, puedes empezar a tomar tu tiempo. Esto es lo máximo donde para mí influye el público, llega un momento que dices los tengo en mi mano, te relajas.

R: ¿Cómo sabes cuándo soltarlo?

C: ¿Soltar al público?

A: No lo sueltas, si lo tienes en la mano, no lo sueltas.

C: Hasta que sales del escenario no lo sueltas, pero tampoco es que tú los estás reteniendo.

A: Son ellos más bien que se te ponen en la palma de la mano o dejan

C: No es que los estás reteniendo, están rendidos a tu momento humorístico, de repente encuentro todo lo que es cómico en momentos que quizás no eran tan cómicos antes.

R: ¿Cómo definirías el gag?

A: Puedo decirlo con otras palabras pero la definición del diccionario es la que más se ajusta a la realidad. Puedo hacer literatura, pero según el diccionario un gag es un efecto cómico rápido y es exactamente eso también, luego puedes adornar, puedes decir, que es un momento rápido que busca la risa del público el efecto cómico, pero básicamente es eso, es un momento que casi podría ser visual... aunque también podría ser un gag de palabra, es casi como una foto, es algo que sucede en un lapso pequeño de tiempo. No es una historia, un momento puntual dentro de la historia, en la que ocurre algo sorprendente, divertido, absurdo, que provoca la risa, eso es un gag.

R: ¿En este momento (gag) va integrada esta musicalidad?

A: O sea dentro de lo que es un gag también está el tempo, el ritmo...es decir, el momento en el que tú haces algo o el momento en el que tú miras al público con la actitud de: « Lo que he hecho es genial, ¿verdad? » O miras al público sin entender por qué no se han reído, ese lapso de tiempo entre lo que haces y el momento en el que compartes con el público aquí estamos hablando de ritmo, cuando, en qué instante después de que yo hago algo lo comparto con el público, ese lapso de tiempo es muy importante porque un gag, o el compartir con el público lo que sientes de lo que has hecho, un segundo antes o un segundo después puede no tener el mismo efecto o sea tiene como su momento y uno lo siente, si yo comparto con el público lo que estoy sintiendo lo

que he hecho en este preciso momento va haber una risa, pero si lo hago un segundo y medio más tarde, ya no va haber una risa, o la risa no va a ser tan intensa. Yo creo que es muy importante encontrar el instante, el momento... por establecer un paralelismo muy gráfico, muy entendible, es como un leopardo que está quieto delante de una presa si salta y empieza a correr detrás de ella en el momento adecuado la va a coger, pero si salta demasiado tarde o demasiado rápido se le va a escapar, se podría asemejar a esto. El encontrar el momento justo y adecuado para provocar el efecto cómico y la risa más intensa en el público y si no saltas para coger a la gacela, pues la gacela se te escapa, el efecto cómico se te escapa.

R: ¿Entonces el payaso tiene que ser preciso?

A: Tiene que ser como un leopardo (risas), tiene que ser preciso, claro.

C: Aunque hay gags que funcionan yo diría un 95% del tiempo que son gags que funcionan incluso si no tienes el tempo perfecto van a funcionar normalmente son más visuales o una línea que tiene como un chiste, siempre va a funcionar.

A: Una cosa es que un gag pueda funcionar independientemente del momento justo, y otra cosa es que funcione con la máxima intensidad es decir, hecho en el momento adecuado va a provocar una carcajada fuerte intensa potente en el público, si no está hecha en ese momento puede provocar la risa pero quizás no con la misma intensidad.

R: ¿Qué tipo de gags utilizas en tu trabajo?

A: He hecho en algunas colaboraciones añadiendo gags en algún espectáculo. Tengo 2 tipos de gag con los que suelo trabajar, en el espectáculo *The new adventures* hay gags que son absurdos y que tienen que ver con mi actitud, yo hago ver que hago algo y en realidad no estoy haciendo nada, y ese contraste, esta falta de armonía lo que provoca la risa , luego tengo también gags muy visuales, por ejemplo, si yo saco mi cabeza por un lado del escenario y aparece por el otro, que es algo que hago...o me saco la chaqueta y busco dónde colgarla y tengo el perchero detrás. Son gags muy visuales y yo creo que básicamente el gag en lo que consiste es en lo inesperado. Creo que era Claret Papiol que decía que...lo que provoca la risa es la falta de armonía entre la causa y el efecto, un poco es eso el gag. Algo que sucede y que es el mundo al

revés, es algo que no encaja en el mundo normal, esa falta de armonía es la que provoca la risa... me he ido por la tangente.... (Risas....)

R: ¿Y también hay gags de palabra? ¿Es la misma fórmula y se aplica en el texto?

A: Yo creo que sí pero que tiene que ver con la actitud con la que dices algo, no solo con lo que dices con las circunstancias y con la actitud , si tú estás neutro y como una piedra en el escenario será difícil que provoque la risa, puede suceder pero tiene que ver con el cómo , cómo dices algo

C: También, cuando preparas el gag, hay momentos en el que preparar el gag...tengo una parte de mi espectáculo *Dime que sí*, donde me doy cuenta que estoy loca y la desesperación es tremenda y miro el público y pienso para mí misma que quizás hay alguien en el público que está en la misma situación y les digo, con una alegría total, esto es como un *set up*...les digo si alguien se siente desesperado como yo, que ponga la mano arriba...casi nunca nadie pone la mano arriba porque nadie quiere admitir sentirse desesperado y todo esto para el gag final que yo sola en escena pareciendo aún más terriblemente loca...es todo un proceso y hay que llegar a esto, yo creo que hay muchos gags que necesitan de este *set up* que son más bien de situación.

A: Es algo...forma parte de muchos números de payaso el proceso para llegar a hacer algo es más importante que lo que vas a hacer en realidad, se convierte en un ritual para llegar a algo que es muy instantáneo, que es muy puntual pero a lo mejor te estás 5 minutos para llegar a eso en una especie de ritual de preparación y entonces luego eso que haces tiene mucha fuerza, porque todo el mundo está deseando ver lo que va a pasar.

R: ¿Qué papel juega la música?

C: Yo personalmente creo que es de gran ayuda quizás me paso un poco, normalmente tengo mucha música pero a mí me sirve pero quizás porque yo también he sido bailarina y me motiva la música y además sé que motiva a mucha gente si pones la canción: *It's raining men*, el público despierta, luego hay momentos en que solo pones un trocito, también uso como gag, la canción *O sole mío* vuelo el zapato como canta y luego el zapato canta *O sole mío*...siempre funciona pero creo que la música puede ser de gran ayuda para momentos en los que necesitas este levantamiento de público con algo.

A: Yo creo que la música es un elemento más de la dramaturgia en lo que es un espectáculo y puede ser un elemento muy importante que apoye y añada al espectáculo también he visto cosas que la música va en contra de espectáculo porque la música está muy mal escogida o tiene una intensidad que no corresponde con lo que está sucediendo en escena. La música puede cumplir diferentes funciones en un espectáculo puede crear un ambiente puede ser un gag o puede ser un guion coreográfico en el que la música te marca las pautas de lo que va sucediendo, sobre todo tiene que estar en armonía, añadir y no restar, ¿no? en ocasiones he visto cosas en las que digo: «¿pero porque le has puesto esta música?, si la música es más potente que lo que tú estás haciendo», y en ocasiones ves algo que piensas: «y si le quito la música ¿qué?... », Yo creo que la música tiene que estar para apoyar, para añadir , para ayudar al espectáculo que tiene que ser como parte de él, es como un cuadro en sí mismo...pero luego puede tener un marco...no significa que la música tenga que ser un marco en función del marco el cuadro puede ganar o perder es un poco así.

R: ¿Creen que las payasas y payasos tienen que ser músicos?

A: En los payasos tradicionales de circo había una tendencia de que los payasos eran multidisciplinares, no solo músicos, también acróbatas, debido en que en cierto momento que en la historia del circo había artistas que podían ser acróbatas funambulistas que llegados a cierta edad pasaban a ser payasos, yo creo que por el hecho de haber estado toda la vida viendo a los payasos era algo que llevaban integrado pero yo actualmente pienso que hay payasos multidisciplinares. La tendencia ha sido que el clown ha tendido hacia la vertiente cómica y ha dejado esta multidisciplinidad, pero sigue habiendo. Cuantas más habilidades, mejor, pero no es imprescindible, y tampoco es necesario ser payaso para ser músico.

R: ¿El circo da un cariz diferente al payaso?

C: Yo creo que sí, es otro espacio y requiere una manera de actuar muy distinta. Dependiendo de si la carpa es grande o pequeña puedes hacer una cosa u otra. Me acuerdo Alex montando la carpa de Cornellà, buscaba números que podían actuar en el espacio del circo y además ser lo suficientemente potente, realmente necesitas algo que mantenga la energía

bien puesta, es difícil de encontrar, era una carpa de 1000 personas no cualquier clown puede actuar en una carpa así.

A: Sobre todo la diferencia es que actúas con el público rodeándote 360 grados es un poco como en la calle pero más grande, pero en una carpa el que está en la última fila está bastante lejos de ti, te puedes permitir sutilezas también en función de lo que hagas, pero en general la expresión suele ser más grande que en un teatro, que suele ser más reducido y más compacto, estás allí como en un cuadro. Mientras que en el circo estás rodeado, tienes público por todos lados y algo que también en un teatro prácticamente no ves al público, porque los focos te ciegan, el público está en la oscuridad. En un teatro, los ojos del payaso son las orejas, es como ves al público y en el circo sí que ves al público, está presente y puedes tener un contacto visual más real, están allí. Básicamente es esto, tienes que hacer las cosas más grandes, el maquillaje viene un poco de eso, en los grandes circos las expresiones el último de la fila que a lo mejor está a 20 metros pueda leer lo que el payaso quiere transmitir.

C: El espacio no es solo amplio a un nivel plano, sino también hacia arriba mucha energía sube arriba, eso requiere hacer gestos y expresiones más grandes, pero lo ves cuando hay alguien habituado a trabajar en una carpa y lo que no

A: De alguna manera estás más «expuesto» en el teatro pueden hacer cosas en los laterales que puede incorporarse al show y en el circo solo tienes la entrada, estás totalmente aquí, compartiéndolos 360 grados de tu payaso. En el escenario es un poco más 2D, una imagen

R: Lecoq decía que una pista no era un espacio creado para los payasos, porque era un sitio creado para dar vueltas.

A: La pista de circo nace del diámetro que necesitan los caballos necesitan para girar.

R: ¿Ustedes han trabajado en pista?

C: Yo he trabajado en una carpa una vez y creo que no era lo mío, hice una temporada, me encantó, pero no es mi espacio adecuado, necesito crear una historia y en una carpa no puedes tener más de un número, lo cual es más complicado.

A: Yo no he actuado en una carpa de circo al uso, he estado en el Cirque du Soleil, era un escenario que la parte frontal era un círculo, pero no era una

carpa, era un teatro. No tengo una preferencia especial, me ha gustado la calle, el teatro y en esta especie de carpa teatral del Soleil. Para mí la diferencia básicamente era actuar para 2000 personas cada noche, no he actuado en teatro para 2000 personas. La diferencia era esta, 2000 personas sentirlas riendo al mismo tiempo es una experiencia fuerte pero cada cosa tiene su encanto

C: Hay actuaciones para 5 que disfrutas también

R: ¿El payaso es actor, y viceversa?

A: Yo creo que no, utiliza cosas de la técnica teatral, cuando estás en un escenario tienes que saber una serie de cosas: la espalda al público, la iluminación...y ciertos aspectos de la técnica actoral que pueden ayudar, pero considero que la diferencia es que el payaso se interpreta a sí mismo no está interpretando a un personaje sino es algo que es tuyo que es propio que te pertenece y no estás tanto actuando, como siendo, estás actuando cuando tienes un espectáculo y lo repites me gusta.

Me gusta mucho más la palabra en ingles *play*, que significa que estás jugando, la diferencia básica es esa. De hecho no hay obras escritas para payasos, no hay autores que escriban para payasos... Shakespeare intentó introducir clowns en sus obras, no sé si habéis visto *Mucho ruido y pocas nueces* estos personajes que van a caballo sin caballo, estos eran los clowns y lo intentó en un par de ocasiones y desistió porque lo que ocurría es que los clowns improvisaban, se salían del guion del texto y Shakespeare no soportaba esto y por eso dejó de introducirlos en sus obras. Cuando estás siendo clown aunque tengas una estructura, hay momentos en los que te permites vivir lo que está ocurriendo e improvisar y pongo un ejemplo muy visual y simple, el hecho que tú estás haciendo tu espectáculo y de repente alguien tose en la 5 fila y el solo hecho de mirarlo ya te has salido de guion, no estaba escrito, esto un actor no lo haría, está metido en el personaje en la historia y no se puede salir de ahí y si alguien estornuda tiene que obviarlo mientras que el payaso no, ese es un ejemplo muy simple, pero de la misma manera puede ocurrir esto, puede venir una inspiración en el momento de la actuación, lo haces y vuelves a lo que estabas haciendo y esto es algo muy diferente al payaso del teatro convencional, sobretodo la 4 pared el payaso y el público están en un mismo

universo, en el teatro, el actor está en su universo y el público en el suyo propio, mirando desde otro lugar, pero no forma parte de él.

C: Estoy de acuerdo.

R: De estas herramientas del teatro, o de la teatralidad, ¿puede haber otras que les ha servido en el trabajo de payaso y payasa?

C: Sí, tenemos que ensayar, tenemos que poder repetir con mucha precisión física emocional, vocal, igual que un actor, pero es aún más complicado porque de hecho de representarte a ti mismo es difícil ver. Un actor puede basarse en otra persona, un payaso nunca puede, no puede observar los demás y luego incorporar esto pero si hay que entrenar los cuerpos, tener un entrenamiento expresivo, físico, vocal, para poder hacerlo cada vez igual porque si alguien te ha visto actuar y te programa en un festival no quiere ver un espectáculo distinto. Tienes que poder ser un actor de esta manera, de poder representar tu obra de la misma manera una otra y otra vez aunque no puede morir nunca, tiene que siempre estar vivo, también es algo que diferencia del actor.

A: Yo creo que los actores también tienen que vivir lo que hacen porque lo que hacen tiene que ver con las emociones para que sea real, la diferencia básica para mi es que el actor interpreta a un personaje y el payaso se interpreta a sí mismo, eres tú y es tu manera de ser, de ver el mundo, tu ritmo, tu humor...no hay obras escritas para payasos, sí que hay obras que se han hecho versiones clownescas...yo creo que el trabajo de actor requiere honestidad en el escenario pero es distinto al del payaso. Yo no cojo una obra escrita, un personaje, pero sí que puedo hacerlo como payaso, hago una versión de esa obra, una versión clownesca pero siempre soy yo. Chaplin tiene pelis muy diferentes, la del niño o Hitler o candilejas, todas muy distintas pero siempre es él, Chaplin, siempre lo ves a él, está como haciendo su versión desde este personaje pero desde su payaso También hay actores que siempre te parecen el mismo...pero eso son malos actores.

R: Los actores hacen personajes, según entiendo, es decir, tú no puedes hacer Julieta cuando tengas 40 años, porque nadie te va a creer o Irina de *Las Tres Hermanas* de Chejov...pero un payaso o payasa sí puede seguir envejeciendo y le pueden seguir creyendo lo que represente. Entonces, ¿la diferencia está en la creación del personaje?

A: Te vuelvo a repetir lo mismo, el actor interpreta a un personaje que no es él. El payaso forma parte de ti un actor puede interpretar a un psicópata y no tiene por qué ser psicópata, puede serlo, pero no tiene porque, lo tiene que hacer de una manera realista que nos creamos que es un psicópata o un cura el payaso también puede interpretar a un cura pero es una versión de como su payaso ve a este cura, no está tratando de ser realmente un cura sino es el payaso lo que realmente es. Un actor interpreta a algo externo, el payaso interpreta algo que forma parte de ti, que es única, no, no hay payasos exactamente iguales, hay estilos y formas que son similares pero cada payaso es individual, personal, intransferible.

Entrevista a Paolo Nani

Entrevistadora: Raxá De Castilla

19 de octubre de 2018

R: ¿Cómo empleas el concepto de *timing* o ritmo en tu trabajo?

P: El *timing* es fundamental para la comedia, porque la misma cosa puede ser dramática o cómica dependiendo del *timing*. Es como la música, sólo que la estamos haciendo con el cuerpo, entonces como hay música dramática y música ligera hay también un *timing* cómico y dramático, como lo veo yo. He estudiado mucho lo que los mejores artistas hacen, he separado unas figuras de *timing*, en forma de repetición, pero sin que sea automático, porque lo importante en el teatro, es no caer en el peligro de que salga automático. Esto no es bueno, pues primero tienes que sorprenderte tú mismo.

El *timing* es de los instrumentos que te ayudan para que no sea automático, voy a darte un ejemplo: He visto un grupo de músicos que tocan tambores, cuatro tenían un ritmo y uno improvisaba, el que improvisaba estaba completamente agotado por estar haciendo el trabajo fuerte. Los demás estaban en automático, mirando todo el tiempo al que estaba improvisando, pues él era quien decidía sobre todo. Bueno, pues es el mismo concepto que se puede utilizar cuando estás haciendo un espectáculo que está fijado. El ritmo no es algo que esté establecido, lo que haces está fijado pero el ritmo no, de esta manera el espectáculo puede mantenerse vivo aun si lo has hecho durante años.

R: Entonces lo que entiendo es que lo que se fija es una estructura que propicie esta ritmicidad. ¿Es así?

P: Lo que haces está fijado, y toda la acción es fijada, pero el cómo se hace hoy, puede ser de esta manera, de esta otra, o de aquella, siempre diferente. El recorrido interior de las intenciones puede ser diferente cada día aun si las acciones son las mismas.

R: ¿Hay alguna pedagogía que tú consideres que puede propiciar esta consciencia en el payaso?

P: Sí la que enseñó yo (risas) pero no puedo decirlo yo.

R: ¿Tienes algunas influencias en tu trabajo?

P: Si he visto por mucho tiempo, y sigo haciéndolo, los *dibujos animados*. Son una fuente de inspiración del *timing*. Los dibujos animados también se actualizan, como la música que se vuelve más y más rápida.

R: En el desarrollo de mi proyecto de investigación he encontrado algunas teorías que tienen alguna relación casi indirecta con el clown como la desarrollada por Meyerhold de quien todo su trabajo sobre la biomecánica tiene mucha cercanía al clown, sin embargo no era de su época esta comicidad, ni este género. ¿Tú has encontrado alguna fuente similar?

P: Lo interesante es que más o menos los principios son los mismos en diferentes áreas. Por ejemplo, la gente dice, que lo que enseñó es un tipo de «show time». Estás allí, los alumnos te miran y si no tienes buen *timing* se aburren, pues para la pedagogía, cómo presentas las cosas, es importante, esto es el *timing* también.

También hay estilos que tienen diferentes *timing*, el cine de terror, tiene un ritmo diferente al de un musical, o al del cine mudo. Por eso para mí es importante estudiar los estilos, cómo se hacen, sólo así el *timing* o ritmo será nuevo. Es decir, estará fijo, pero será nuevo. Allí está la contradicción y esencia del clown.

R: ¿Cuánto tiempo llevas haciendo tu espectáculo?

P: El espectáculo *La Letter*, lo he hecho 26 años, 1500 veces en 40 países, y no hay palabras. Ese espectáculo es la base de mi estudio, porque es un estudio del *timing* o ritmo. Es una escena repetida 15 veces en diferentes estilos y diferentes ritmos, entonces, ser consciente del ritmo me ha permitido presentar el espectáculo por mucho tiempo.

R: ¿En la actualidad consideras o has visto a otros payasos o payasas que pongan especial énfasis en esto, o que tú hayas notado que ponen este énfasis en la búsqueda del *timing* o del ritmo?

P: Todos los clowns que son buenos tienen buen ritmo o *timing*, por ejemplo Jim Carrey tiene un *timing* fantástico, además que es muy buen improvisador.

R: ¿Cómo estructuras tu trabajo escénico?

P: Todo está fijado, pero también no está fijado a la vez. Toma más o menos tres meses para hacer un espectáculo, para determinar cada movimiento, después, se vuelve un proceso abierto porque hay interacción con público, interacción conmigo mismo: cómo estoy hoy, cómo está la situación hoy, cómo me siento, qué he oído, qué he visto, qué cosas me influyen, etc. Entonces, el espectáculo siempre es diferente, pues es nuevo en relación al público que hay y la situación que hay y tengo que jugarlo para tener al público con la mayor atención posible, esto pasa si yo soy quien decide todo el tiempo, aun cuando todo esté fijado. Entonces el *timing* te permite hacer esto, pues se vuelve en tu instrumento.

R: ¿Vienes del mundo del mimo, o de algún arte similar?

P: Sobre todo porque he trabajado en un grupo 12 años donde he estudiado un poco de todo: acrobacia, actuación, etc. Nunca he estudiado mimo, ni clown, he decodificado estilos, y como mi espectáculo tiene muchos estilos mi búsqueda es a partir de este espectáculo que me ha desvelado muchas cosas.

Entrevista a Ricardo Cornelius

Realizada el 27 de diciembre de 2018

Entrevistadora: Raxá De Castilla

R: ¿Cuánto tiempo llevas dedicándote al arte del payaso?

R.C.: Empecé hace diecinueve años en México, primero empecé haciendo cursos de pantomima. Mi primera función en público fue un 10 de mayo del 2000

R: ¿Cuántos espectáculos como payaso tienes?

R.C.: Actualmente en solitario tengo dos, y con otras compañías estoy colaborando en tres espectáculos.

R: ¿Cuánto tiempo llevas haciendo el espectáculo más antiguo?

R.C.: Mi espectáculo *Soloni* empezó desde hace mucho tiempo. Las ideas siempre las he tenido, o he estado cerca de ellas. Lleva seis años rodando por diferentes lugares, y diferentes países. Va volando, como la temática del espectáculo, que tiene que ver con el vuelo y las plumas.

Hay otro espectáculo que se llama Desfachatez, en el que trabajo con una compañía de México, ese tiene más de diez años, y he podido realizar la dirección, y actuar en él. Normalmente son tres payasos, pero cuando voy, actúo también, porque nos gusta jugar juntos.

R: ¿Qué tipo de payaso exploras en estos espectáculos?

R.C.: Busco la comedia física y la gestualidad. Que la comicidad se genere a partir de uno mismo con herramientas del clown. Exploro también la precisión. La mayoría de estos espectáculos son sin palabras, no mudos, comunican, pero sin palabras

R: ¿Hay alguna pedagogía que consideres te haya resultado útil para tu trabajo?

R.C.: Sí, yo me formé en una escuela de mimo corporal y ha sido muy interesante pues es una pedagogía para conocer el cuerpo a detalle. La he combinado con herramientas del clown. Por otro lado, me gusta experimentar la libertad en el escenario, estar alerta a los estímulos, y ver qué te provoca a través de la gestualidad. La danza también ha sido muy importante para poder desarrollar partituras de movimiento en escena, y creo que también para mí es muy importante la composición visual. Estoy cercano al mundo de la plástica,

del dibujo, mis espectáculos siempre surgen ahí, de un dibujo previo que hago, como un cómic, luego voy buscando cómo se materializa.

R: ¿Cómo estructuras tu espectáculo entonces?

R.C.: Al principio hago un boceto gráfico de las ideas, tengo muy presente la atmósfera que quiero evocar, de allí empiezo a explorar. La danza me resulta muy útil cuando estoy estancado con el movimiento, porque pruebo distintos tipos de desplazamiento, u otras posibilidades con el cuerpo, lo cual se vuelve infinito, pues te puede llevar a varias líneas. Entonces, lo voy acotando, dependiendo la historia, o lo que quiero expresar.

R: ¿Utilizas música? ¿Crees que la música es importante para la creación escénica?

R.C.: Sí, utilizo música. Creo que es importante porque te ayuda a tener una ritmicidad, pero no es primordial tener música en el espectáculo. Te ayuda para la puesta en escena, pero un espectáculo se puede hacer sin música. La música te genera una atmósfera, y también a veces te da una ritmicidad en lo que quieres realizar en cierto momento. Creo que es más importante en todo caso, la musicalidad.

R: ¿Qué diferencia hay entre musicalidad y música?

R.C.: Yo creo que la musicalidad está dentro de la persona, pues el ritmo es parte de cada quien. Hay una musicalidad que se genera con el público, en cómo está sintiendo, qué reacciones tiene, qué te provoca, y qué le provocas. Tienes que estar muy presente para poder coger esos estímulos que tú generas y que te vienen de rebote.

R: ¿Crees que el ritmo es inherente a la persona, o parte de la estructura con la que estás trabajando?

R.C.: Yo creo que tú propones un ritmo para cierto momento del espectáculo. Por ejemplo, puede que tengas que entrar muy lentamente, y eso a ti te genera a lo mejor, dentro del espectáculo, información. Pero si, dentro del entrar caminando, tienes un problema con el cordón de tus zapatos que te impide seguir, vas a cambiar el ritmo. Y así, vas a cambiarlo cada vez que te lo propongas, porque te vas a encontrar con más problemas. Simplemente es ser consecuente con la acción que estás viviendo, porque eso será lo que evidentemente, cambiará tu ritmo. Es una herramienta.

R: ¿Hay alguna forma que tú hayas descubierto para estructurar este tipo de herramienta?

R.C.: Creo que mientras voy avanzando en la profesión, encuentro más herramientas que pueden ayudar muchísimo en este sentido. Por ejemplo, hay metodologías, como la de Avner, en la que se trabaja por respiraciones. Esto genera un ritmo para resolver las situaciones ante las que te encuentras, o las oposiciones para que puedas realizar tu trabajo. Otra forma de estructurar el ritmo puede ser la forma que encuentres para resolver los problemas que se te presenten, es decir, el factor sorpresa, ya que esto provoca una ritmicidad en el actor, y eso se expresa porque lo puede ver el público. Finalmente, hay otro tipo de payasos que trabajan con las oposiciones de los personajes, por ejemplo, una persona súper elegante que es torpe, o habla tartamudo. El payaso construye su clown con estas dos características y le dará una ritmicidad a su trabajo cómico. Así hay muchas más herramientas, como puede ser la musical, la psicológica, el movimiento, etc.

R: ¿Con qué objetivo crees que los payasos tengan que tener este sentido del ritmo?

R.C.: Creo que para el trabajo es muy necesario, porque el público se ríe, y hay que saber cuándo se ríe el público. Esto ayuda a entender cómo se traduce el ritmo con el público, porque normalmente reacciona ante las cosas que está haciendo el payaso, la risa del público es un buen medidor del ritmo del payaso. Pienso que hay tres ritmicidades distintas: la tuya, la que generas con el público, y la del espectáculo

R: ¿Tú crees que si un payaso o payasa tiene esta noción que me explicas su trabajo es más certero?

R.C.: Sí, porque las personas se identifican mejor con el payaso, porque si eres más consciente de estos detalles rítmicos, tienes una cercanía. Sobre todo porque tienes una construcción del personaje que estás desarrollando, donde puedes pisar, y te puedes sujetar. El público lee esta información que le estás facilitando, independientemente de la reacción que generes con ellos.

R: ¿Tienes alguna anécdota que quisieras contar de algún momento que recuerdes que lo que me explicas ha funcionado?

R.C.: En este momento se me ocurren más momentos donde recuerdo que no ha funcionado por el ritmo, que cuando funciona. Por ejemplo, cuando están

dos payasos en la escena. Como hemos dicho, cada payaso tiene su propio ritmo, el cual es diferente, por la esencia de cada payaso, pero cuando, en alguna función se hace una escalera de acciones cómicas, es decir, el primer payaso sube un peldaño y hay una reacción del público, el segundo payaso sube otro peldaño, y hay otra reacción del público. El público está esperando que cada uno suba su peldaño, y entonces, cuando el primero sube el tercer escalón, y ocurre la reacción del público, pero este no se detiene a recibirla y sigue con otra historia, entonces, cuando el segundo payaso cuando vaya a subir el peldaño que le corresponde, se caerá simbólicamente, porque se rompió el ritmo. Lo que pudo haber sido un buen rebote con el público, no llega, porque se pierde la partitura, pierdes el ritmo con tu compañero, y pierdes el ritmo con el público, entonces no entra en el momento que tiene que estar, y pierdes un momento. Y un momento perdido, son risas perdidas.

R: Para terminar, ¿por qué crees que son importantes los payasos?

R.C.: Para mí son útiles y necesarios porque es importante reírse, y es importante aceptar defectos que tenemos. El payaso, desde mi punto de vista, subraya algunas situaciones por las que nos encontramos todos como personas. Le damos una oportunidad al fracaso, esa oportunidad de tomarnos la vida un poco más relajada, y pienso que eso es ponerlo en evidencia, reírse de los errores, y tratar de buscar esta matemática para que resulte cómica, y no sea una vía tormentosa en ese sentido. También creo que reír es sano, pues se siente bien estar contento, y relajarse.

Entrevista a Jesús Díaz

(Director de la Sensacional Orquesta Lavadero)

Entrevistado por: Alida Piñon. Periódico El Universal

Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/934569.html>

Fecha de publicación: 8 de Julio, 2013

PRIMADONNAS. La paradoja es que mientras el circo vive un declive, el clown sobrevive con éxito y surgen agrupaciones

En México hay una larga tradición circense, pero, según especialistas en el tema, el circo prácticamente está muriendo y los clowns son los grandes sobrevivientes. Así, el arte del clown o del payaso desde hace 20 años atraviesa por un auge de compañías dedicadas exclusivamente a esta disciplina, aunque, asegura Jesús Díaz, actor y clown, la efervescencia no sólo ha dado pie a la creación de festivales, encuentros y ciclos en donde decenas de compañías muestran su quehacer artístico, también ha dado como resultado que haya muchos grupos que son imitadores «advenedizos».

A propósito del Ciclo Clown que se desarrolla en el Teatro Orientación del Instituto Nacional de Bellas Artes, conversamos con tres compañías especializadas en el clown que nos hablan de esta disciplina y de sus exigencias técnicas.

Los pioneros

Una de las compañías más importantes del clown en México es la Sensacional Orquesta Lavadero, que en septiembre próximo cumple 10 años de vida. Creada en 2003 por Jesús Díaz, egresado como actor de la Escuela de Arte Teatral del INBA, que se especializó en comedia y clown con el maestro ucraniano Anatoli Lokachtchouk artista laureado del Circo Soviético, esta agrupación conformada por actores que se han profesionalizado en malabarismo, música, acrobacia y clown, es un referente para las nuevas generaciones de clown.

En 10 años, dice Díaz, la compañía ha logrado consolidar una personalidad y hoy pueden darse el lujo de crear espectáculos que poco a poco se han ido alejando del clown. «Hay gente que piensa que obras como Agraciadas damitas ya no tiene nada que ver con el clown, pero es algo que a mí ya me tiene sin cuidado», dice el actor en entrevista.

El clown es asociado a la risa, al maquillaje y a una nariz roja, pero es un arte que algunos han definido como «una aventura del pensamiento y de la imaginación», «un acto de reflexión y de revelación», además de «una práctica de libertad».

-El clown ha sido ceñido a la risa y a la imagen pero los que nos dedicamos a hacerlo sabemos que hay otros elementos muy importantes como la improvisación que permite que haya siempre un diálogo con el público, algo que sólo puedes conseguir con una base técnica muy fuerte y con mucha experiencia. No se trata de tener ocurrencias en el escenario, sino de hacer creer al público que lo que hacemos fue ensayado-, explica Díaz.

De acuerdo con el actor, el arte del clown que actualmente goza de «gran salud» tuvo hace 20 años en Anatoli Lokachtchouk a uno de los principales formadores de clowns en el país, ahora sus discípulos continúan con esa labor. «Además hay muchos compañeros que han hecho enormes esfuerzos para ir a estudiar a otros países para formarse, pero con una vocación muy leal de regresar a México a enseñar lo que aprendieron; eso me parece muy conmovedor», cuenta.

Con toda la experiencia adquirida, Díaz dice que aún no ha podido encontrar las palabras que definan lo que es el clown, ese fenómeno tan complejo como cualquier otro arte, pero cree que se trata de una disciplina que puede permitir en sus hacedores una gran libertad creativa.

-Hay elementos fundamentales para definirlo como la idea de que no existe la cuarta pared o que una de las manifestaciones más importantes que provoca es la risa, pero no es la única. Sin embargo, también es posible que se puedan

integrar otros elementos que, como en mi caso, tiene que ver con intereses como los rituales, señala el clown.

La historia del clown en México está construida sobre fracasos, dice Luis López creador hace seis años la compañía Las primadonnas. Al principio, cuenta en entrevista, tuvo que presentar funciones con un par de personas como público que además se podían ir decepcionados porque se creía que el clown es, necesariamente, un espectáculo de payasos que

El clown ha sido ceñido a la risa y a la imagen, para los que nos dedicamos a hacerlo cuenta la improvisación

Jesús Díaz Actor y clown Cualquier tipo de actor debería estar preparado para cualquier cosa, ya sea cantar, bailar, tocar un instrumento, pero en particular el clown no admite mentiras

Hoy las cosas han cambiado porque no sólo hay cada vez más compañías especializadas en el clown, también un público plural que se convertido en seguidor. -Todas las experiencias, buenas y malas me han enriquecido porque de empezar con funciones con dos personas, he visto cómo poco a poco hemos ido llenando teatros y lo hemos logrado con mucho trabajo, con honestidad y con mucho amor por lo que hacemos. La gente podrá decir que le gustó o no una obra, pero nunca podrán decir que nos vieron sin motivación en el escenario-, dice Díaz.

Para la actriz Gina Martí, miembro de Las Primadonnas esta disciplina tiene éxito porque el público puede percibir que el trabajo en escena es auténtico. - Cualquier tipo de actor debería estar preparado para cualquier cosa que su director le pida, ya sea cantar, bailar, tocar un instrumento, pero en particular el clown no admite mentiras, tampoco admite dudas de parte del actor por esa transparencia que tiene el clown-.

Los payasos negros.

El director de la compañía Kami Zama Arte Clown, Fernando Huerta Zamacona, también alumno de Anatoli Lokachtchouk, asegura que el clown en

México empezó a estar «de moda» hace casi 20 años, pero es hasta 2008 cuando crea su grupo que, dice, ha tratado de ser único en el universo del clown mexicano.

-A mí la gente que se hace la graciosa no me gusta, pero conocí el clown y me interesó. Soy un actor con muchas habilidades y soy muy alto así que es difícil hacer malabares con una persona que mide dos metros, entonces cuando terminé mi carrera decidí concentrarme en la actuación, en la producción y en la dirección, así nació Kami Zama que en japonés quiere decir 'el señor del milagro' y la nombré así porque la risa es como un milagro, uno puede estar serio, de pronto algo ocurre y se aparece la risa-, explica.

Para Huerta Zamacona, lo más poderoso del clown es el maquillaje y la oportunidad que le brinda al actor de ser él mismo. -Cuando me maquillo soy una máscara y en el escenario soy más yo que en cualquier otro lado, mi mundo interior, la profundidad de mis ideas, mis emociones, todo queda expuesto frente al público pero estoy protegido por el maquillaje, soy un payaso y al payaso todo se le perdona porque es un ser que siempre ama y cree en la fraternidad. Es muy liberador, ser clown es un acto poético-.

Kami Zama hace clown negro que, dice, Huerta Zamacona, se aleja de la imagen típica del payaso vagabundo y pretende acercarse al clown filosófico y profundo. -El personaje que hago se llama Remi Jackson y es un payaso triste que canta blues, que en la obra Revelaciones vive en la oscuridad de la violencia, de la discordia y de la depresión, pero esa oscuridad cede a la luz del entendimiento; para mí eso es el clown, un ser que cree en la humanidad y que todavía tiene esperanza en la justicia y cree en la igualdad. Cuando me maquillo soy una máscara, pero en el escenario soy más yo que en cualquier otro lado-.

Entrevista a Josephine Mathews

(Mejor conocida como la clown Evetta)

Abril de 1895

En la entrevista aparece como Señorita Williams por razones desconocidas.

Recuperado de <http://clownalley.blogspot.com/2017/03/womens-day-evetta-lady-clown-1895.html>

Fecha de publicación: 8 de marzo 2017

Una mujer payasa

A ella le gusta, y ha sido todo un éxito

-Mi razón para convertirme en payasa-, dijo la señorita Williams, la única mujer payasa en la tierra según las facturas del circo -fue para ganar dinero-.

-Mi padre fue payaso durante 40 años. Estuvo en el show de *Barnum & Bailey* durante casi 20 años. Tenía 21 hijos, y todos ellos estaban en este negocio de alguna manera u otra, generalmente eran acróbatas y malabaristas. Mis tres hermanos eran payasos y solían venir a mí en busca de ideas, por lo que pensé en convertirme en payasa y utilizar las sugerencias que solía proporcionarles.

Somos 12 de nuestra familia que ahora están en el negocio del circo. Nuestro padre se ha retirado. Él mantiene una pequeña casa pública cerca de Londres. En el invierno voy allí y le ayudo. Este es mi primer viaje a América. Creo que una mujer puede hacer cualquier cosa para ganarse la vida que un hombre pueda hacer, y hacerlo tan bien como un hombre. Toda mi gente se rio de mí cuando les dije que iba a entrar a la pista de circo como un payasa. Pero ahora no se ríen, cuando ven que puedo mantener un compromiso todo el tiempo y ganar tanto o más dinero del que se puede en otros lugares del mismo negocio del circo. Me pagan por mis ideas. Todos los días trato de pensar en algo nuevo, y la administración generalmente me da bastante libertad. Mi primer compromiso fue con un circo inglés en las provincias. Hice un golpe y logré entrar en el hipódromo de París. Estuve allí dos años. Luego volví a Londres e hice un trabajo de pantomima. Pero me gusta más el trabajo de circo. La

principal dificultad es hacerme escuchar. Pero, entonces, nadie escucha lo que dice un payaso o payasa. Todo depende de las travesuras. Soy también volteadora circense, y siempre me las arreglo. Probablemente siga en este negocio hasta que me case. Por supuesto, espero casarme algún día. Cada mujer lo hace. Pero no creo que las mujeres se adhieran al negocio después de casarse, aunque la regla en un circo parece ser justo lo contrario. Los jinetes a pelo y los artistas de trapecio tienen esposos o hermanos dentro del espacio de trabajo. Es por eso que el estándar de moralidad en el circo es mucho mejor que en el teatro. Eso es un hecho-.

Miss Williams es una mujer bastante pequeña, de unos 25 años, con abundancia de salud y energía. Monta en bicicleta, hace pivotes en clubes indios y hace todo lo que el hombre hace para mantenerse en forma. Uno de sus trucos favoritos como payasa es ponerse un sombrero y una capa larga y sentarse junto a un joven inocente en la audiencia. En nueve de cada diez casos, él está muy preocupado por la actuación y no le presta atención. De repente, ella le asusta al gritarle al jefe de ceremonias por cualquier cosa. Él reconoce el juego, y comienza a bromear con ella.

-¿Cuánto me vas a dar?-

-Diez dólares por actuación-.

-¡Oh, no! Este joven aquí con el que estoy comprometido me dará más que eso por quedarme aquí con él-.. (Gran confusión del joven al que se refiere si no comprende la situación).

Finalmente, la capa y el gorro se tiran a un lado y la clown salta al ring. Este truco funciona muy bien todas las noches. Los hombres del negocio de los payasos disfrutan de las travesuras de la señorita Williams, pero no la consideran una competidora seria ni creen que sea probable que otras mujeres sigan su ejemplo.

Notas de prensa sobre Avner the Eccentric

Medio: The New York Times

Por Lawrence Van Gelder | 23 de abril de 1997

Recuperado de https://www.avnertheeccentric.com/press_full_articles/nyt-van_gelder-4_97.php

Una falta absoluta de gravedad

Esto es lo que puede hacer Avner the Eccentric: puede balancear una gran escalera de madera en su barbilla. Puede equilibrar una escalera de metal aún más grande. Puede recoger algunos trozos de papel del piso de baldosas, enrollarlos en su mano y convertirlos mágicamente en una señal transparente. Él puede bailar con una pila de vasos de papel. Puede caminar a través de una cuerda floja.

Esto es lo que Avner the Eccentric no puede hacer: no puede evitar que un paquete de cigarrillos se derrame en el piso, y cuando lo hace, tiene problemas para recuperarlos. Él no puede mantener sus pantalones arriba. No puede mantener su sombrero. (Se mantiene colgado de palos de escoba y bates de béisbol).

Aquí está lo que Avner the Eccentric hace mejor: reduce su audiencia a risas, risitas y aplausos.

Avner the Eccentric, con su barba gris, su rostro infinitamente expresivo, miembros flexibles, sombrero negro y pantalones holgados que ocultan todo, desde un perchero hasta una caja de palomitas de maíz, son las últimas buenas noticias sobre Times Square.

Avner no está exactamente difundiendo la palabra, porque su acto encantador es casi silencioso, pero su comedia habla por él en un nuevo espectáculo llamado *Exceptions to Gravity*, que se presenta hasta el domingo en el Teatro New Victory.

Avner, cuyo nombre completo es Avner Eisenberg, trabaja solo y con unos pocos accesorios. Es un maestro en sacar un máximo de alegría con los

cigarrillos que se derraman, la escoba que se deshace y los bates de béisbol que atrapan las posturas incómodas. También le da oportunidad a uno que otro rezagado de la audiencia o alguien que dispara un flash de cámara cuando está preparado para equilibrar una de las escaleras, Avner se abalanza sobre las posibilidades cómicas.

The New Victory está dedicado a los niños. Avner the Excentric dedica un buen momento para todos.

Medio: Boston Globe

Por Louise Kennedy | 29 de noviembre de 2006

Recuperado de

https://www.avnertheeccentric.com/press_full_articles/lyric/globe.php

Un Avner caprichoso tiene solo el toque correcto

Avner the Eccentric hace que las cosas difíciles parezcan fáciles y las cosas fáciles parezcan imposibles. En resumen, es un maestro clown.

Como tal, él está casi más allá de la crítica. Escribir sobre el acto de un payaso porque es gracioso, es algo así como pegar una burbuja de jabón en la pared porque es bonita. La ligereza evanescente de lo que lo hace irresistible y esquivo.

Su show de 80 minutos *Exceptions to Gravity* estará ahora en la *Lyric Stage Company*. Avner Eisenberg lleva la silenciosa personalidad de su alter ego nouveau-vaudevilliano, Avner the Eccentric. Con ropa sencilla acentuada por zapatos rojos, tirantes y un suéter negro, Avner deja caer los cerillos y los recoge. Hace un ramo de un periódico, balancea una escalera en su nariz. Cuando su sombrero se cae, se lo pone de nuevo. Etcétera.

Es divertido, conmovedor, y algo muy cercano al arte. Lo que no quiere decir que se tome demasiado en serio. Uno de los encantos de Avner es la forma en que sonrío con desprecio a sí mismo en sus momentos más estúpidos, como si supiera que esta es una manera ligeramente ridícula para que un hombre adulto se gane la vida. Por supuesto, es ridículo, parece decir, pero entonces, ¿qué no lo es?

Comprenderás que una cierta tolerancia al capricho es esencial aquí, también notará que realmente no suma mucho. Hay incluso un momento o dos en los que puede que se pregunte si el acto podría haber utilizado un poco más de estructura. Pero luego Avner comienza a jugar trucos con un montón de vasos de papel, y dejas de pensar y empiezas a reírte de nuevo.

Eso es como debería ser. Esto es, después de todo, vodevil. Claro, se está llevando a cabo en un teatro legítimo y tiene un tipo de presunción de teatro

legítimo: que todo este acto es solo una forma de pasar el tiempo antes de que comience el espectáculo real, lo que, por supuesto, nunca ocurre. Pero Avner solo se apoya ligeramente en ese concepto - un show que recuerda *Esperando a Godot*.

También vale la pena señalar que esto es algo raro: un programa "familiar" que realmente es para familias. Es posible que los niños mayores comiencen a pensar que son demasiado geniales para esto. De hecho, también lo pueden hacer los adultos más jóvenes, pero el efecto discreto de Avner, el simple hecho de jugar aquí, los hará reírse antes de darse cuenta.

¿Mencioné el gag con la cuerda invisible? Dónde saca a alguien de la audiencia, y luego finge atar esta cuerda imaginaria alrededor de sus dedos, y luego la tira, y..... Olvídalo. No sonará como mucho. Pero en verdad es algo que ver.

Medio: El País

Por Pablo Ley| 5 de mayo de 1996

“Avner the Eccentric” demuestra en el Festival de Payasos estar entre los grandes.

De entre el conglomerado de compañías reunidas en el VII Festival de Payasos de Cornellá, que pone al descubierto una creatividad reducida a causa de la debilidad estructural del sector, van destacando en un goteo discontinuo algunos grupos de talla. A lo largo de esta semana habíamos podido disfrutar del espléndido trabajo de los ucranianos Mimikrichi y del brillante aunque irregular ingenio de los catalanes Marceline i Silvestre. El viernes, el norteamericano Avner the Eccentric, un payaso de técnica descomunal, demostró un talento y una capacidad de comunicación que lo sitúan entre los más grandes payasos de este siglo. The Flying Dutchman y Pepe Viyuela completaron los aciertos del pasado viernes.

Un espectáculo sin tiempos muertos, con un ritmo de precisión milimétrica, de simpatía desbordante, capaz de tener al público clavado en su butaca y aplaudiendo en espera de un bis: esto es lo que llevó a Avner Eisenberg al auditorio de Cornellá, una verdadera maravilla. Avner, solo en el escenario, trabaja los trucos tradicionales del clown —el periódico que no se deja recoger del suelo, la caja de cerillas abierta del revés, el sombrero que cae, el tropezón, etcétera —, a lo que añade abundantes pinceladas de magia, malabarismo y acrobacia. No es, pues, la originalidad de su arte, sino el virtuosismo casi preciosista con que trabaja la variedad de técnicas que componen el espectáculo lo que lo convierte en un verdadero maestro. Un talento que se complementa con la simpatía evidente en los momentos de improvisación. Es una lástima que este espectáculo pase fugazmente por el festival, porque merecería hacer temporada en cualquier gran ciudad de nuestro país.

Ocho payasos se reunieron por primera vez en el aula magna de la Universitat de Barcelona (UB) para debatir sobre el poder de la risa, las terapias, la pedagogía o los límites del humor

La risa entra en la universidad

Por Raxá De Castilla (*)

Los días 1 y 2 de junio, por primera vez y con gran éxito de convocatoria, la Universitat de Barcelona (UB), a través del Departamento de Geografía e Historia y el grupo de investigación GRACMON (Grupo de Investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneos) fueron anfitriones del coloquio *El poder de la risa*. El evento se integró dentro de las jornadas *Cultura y Sociedad*. Un total de ocho payasos y ponentes (Tortell Poltrona, Merche Ochoa, Alain Vigneau, Loco Brusca, Caroline Dream, Cristi Garbo, Ricardo Cornelius y Albert Vinyes) se reunieron en el aula magna de la UB y debatieron sobre los límites del humor, la risa terapéutica o la pedagogía, entre otros temas.

Tortell Poltrona, con su característico despliegue de energía, compartió su pasión por el mundo del payaso a través de vivencias y reflexiones. "La risa es una inyección de esperanza", dijo Tortell desde sus innumerables experiencias. Loco Brusca sostuvo que el "poder de la risa también está en hacer crítica a través del humor". Brusca es un artista provocador que juega entre el bufón y el clown y añade elementos de denuncia en su trabajo.

Generación pionera

Merche Ochoa, Caroline Dream, y Cristi Garbo pertenecen a una generación pionera de mujeres payasas. Las dos primeras han profundizado en la pedagogía. Caroline Dream es autora del libro *El payaso que hay en tí* y por sus talleres han pasado alrededor de 3000 personas. Compartió su experiencia en las aulas, donde ha vivido el poder curativo de la risa: "Cuando uno hace reír a los demás, se produce un fenómeno de amor y optimismo. Una química que desdramatiza ciertas situaciones", explicaba. Merche Ochoa es fundadora del *Rinclovnico*, un espacio único de formación que tiene sede en Barcelona. La profesora, Premio Nacio-



▲ Grabado y diseño del cartel de las jornadas de la Universitat de Barcelona (UB) realizado por Ricardo Cornelius.

nal de Circo 2014, reconoció el trabajo que hacen las mujeres que se dedican a la comedia: "Las payasas estamos marcando un referente en la sociedad. El humor puede ser una herramienta de humillación, pero cuando la mujer se ríe de sí misma, se rebela", dijo. Cristi Garbo, por su parte, compartió cuál ha sido el poder de la risa en su vida personal y profesional. Ella se planta con fuerza en distintos escenarios, en una sociedad de estereotipos sociales y estéticos. "El humor me ha ayudado de manera increíble, el clown para mí ha sido la salvación: hacer reír a los demás riéndome de mí misma", comentó durante las jornadas. Alain Vigneau desarrolla el clown terapéutico. Su libro *Clown esencial* y los talleres que imparte permiten que distintas personas se reconozcan en el mundo de la equívocación.

Alain acompaña a descubrir tesoros personales a través del poder de la risa. Para Alain, dicho poder está en la empatía que se genera con un simple gesto: "Dos personas que se ríen, tienen algo en común", expuso. Ricardo Cornelius, clown excéntrico de una imaginación desbordante, colabora actualmente con la fundación *Palla-pupas* donde ha podido observar el valor de la risa en situaciones vulnerables, como la sala de un hospital. Recalcó que esto no podría hacerse sin la colaboración y apertura del personal sanitario: "El poder de la risa es contagioso, es una oportunidad que todo el mundo tiene para ser más fuerte", dijo. Albert Vinyes permitió revivir entrañables momentos en las distintas expediciones que ha hecho con *Payasos sin Fronteras (PSF)* y también en los distintos escenarios donde actúa. "Como payaso —comentó— el objetivo es hacer reír y transmitir emociones, por lo que el poder de la risa te lo da el público".

El coloquio, un precedente

Las mesas de debate fueron moderadas por Enric Ciurans, profesor agregado de la UB y antiguo organizador de la Fira de Teatre del Carrer de Tàrraga, y yo misma, Raxá De Castilla, que estoy trabajando en una tesis doctoral sobre el arte del clown y colaboro con el *Research Group Choreography and Corporeality of the International Federation for Theatre Research*. El coloquio ha marcado una pauta para visibilizar la figura del payaso desde la academia, plantea un precedente para el entendimiento profesional de este arte y aporta ideas para futuras investigaciones sobre las líneas que se han abordado. Generar más espacios como este contribuirá sin duda a un mejor entendimiento del maravilloso mundo del payaso.

(*) Organizadora del coloquio de la Universitat de Barcelona 'El poder de la risa'.

El halo poético

Por Marcel Marceau

Texto tomado del libro: J'Aime la Mime

Recopilación de textos por Jean Dorcy

Editions Rencontre; Laussane

Interpretación y traducción por: José Piris Pereda (Discípulo Directo de M. Marceau)

El gesto que no está sostenido líricamente no es más que un dibujo en el espacio. Aun hay que situarlo en el tiempo y medirlo dándole una fuerza dramática. Esta misma energía se debiera mostrar poética o por lo contrario cortará brutalmente con su contorno por no dejar más que un espasmo, un segmento, una rotura, una recta o una curva, de algún modo geométrica, fría y lineal.

No es suficiente un gesto, hace falta un pensamiento que lo vista, y que el dibujo que ilustre este pensamiento sea preciso, es decir que desate o suelte el estilo.

En la invención del actor-mimo y en su expresión se revela el fondo cómico y trágico de su Arte; esta invención está ligada al conocimiento de la vida, o dicho de otro modo, a la observación del hombre entre sus iguales.

Cuando el actor-mimo sostiene su acción dramática con el soplo de su pensamiento, los estremecimientos sensibles que provoca con los ecos de su alma y sus gestos, se vuelven un canto silencioso interior. El actor-mimo vibra como las cuerdas del arpa. Es lírico: su gesto parece revestirse de un halo poético.

Podemos ser líricos en el cómico como en el trágico. El gesto debe respirar y exhalar, sino se reseca como una planta privada de agua. Así que, el gesto debe vivir y respirar sin cesar; el soplo expira y proyecta unas ondas que tocan nuestro influjo nervioso y hacen vibrar nuestros sentidos.

Cuando el gesto no es más que una inspiración, es decir, ingerir o reentrar la energía, el circuito está cortado, no hay proyección sobre el público. En el fondo, todo esto es un fenómeno relacionado con la física. Pero el halo poético sobrepasa el gesto armónico: él es la música, es como el eco del movimiento. Incluso la actitud inmóvil en el espacio debe desprender este

fluido, este contacto que se establece entre el actor y el público y engendran la belleza.

El equilibrio de nuestro arte poético es el matrimonio acertado de la forma y el fondo. La forma en nuestro arte no es más que la arquitectura de gestos y entusiasta combinación de líneas, tanto una como la otra, tocan nuestros sentidos y engendran la belleza.

El fondo, en sí mismo, nace más bien de causas exteriores: el legado psicológico del argumento, el carácter, el tipo, nuestros pensamientos influenciados por la vida social.

El gesto revestido de este halo poético puede ser clásico en su impulso romántico, de este modo el desorden es ordenado y el calor, bajo los fuegos de la acción, es controlado por un alma lúcida. Los mimos de Extremo Oriente y los griegos eran muy conscientes de ello, sus tragedias estaban rigurosamente construidas, preveían lo que pueda parecernos imprevisible, ordenaban los golpes o efectos del teatro, regulando el tiempo, creando esta unidad dramática que es indispensable en la acción, y de esta manera elevarla al nivel de la tragedia.

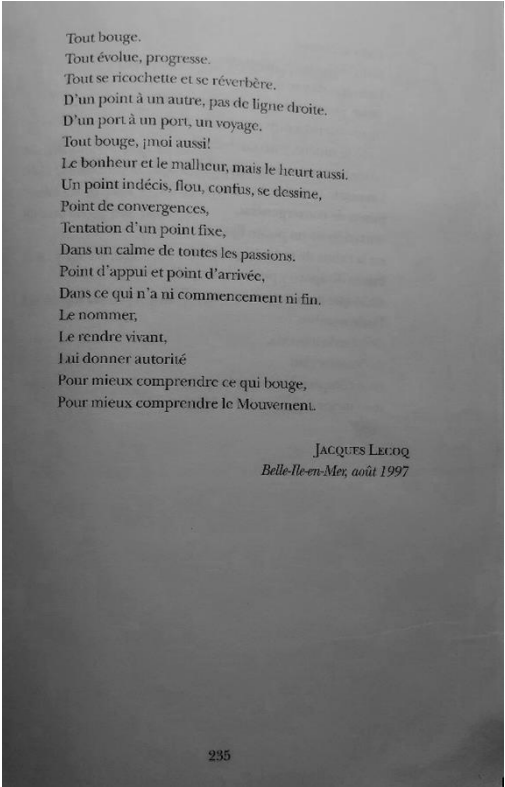
Cuando hablamos de halo poético nos referimos a los mimos de la Antigüedad, aquellos de la Edad Media y del siglo XVIII, o contemporáneos. Esta arte que nos hace soñar, que puede ser concreta o abstracta, que evoca y sugiere, que se identifica con el universo con el pacer controlado de un retórico y el goce del poeta que ordena sus versos, es el arte del mimo.

No odio el movimiento que rechaza las líneas sino el que las destruye y las aleja de todo resplandor humano. También distinguimos los movimientos mecánicos puros que nacen de los objetos; mimo objetivo, y aquellos que tocan a los caracteres y a las pasiones del ser humano, aquellos que se transforman, igualmente, mediante la identificación de sí mismos con todos los elementos, de otro modo dicho el mimo subjetivo. También deberá tenerse en cuenta, dentro del análisis del mimo objetivo, el amor lírico de los objetos y su perfecta identificación con el medio tratado. El halo poético baña sobre todas sus formas, de algún modo, las prolonga, eleva la práctica teatral, es así que el pensamiento y el corazón unen sus ritmos y dan al tiempo esta intensidad y esta pulsación dramática y humana, sin las cuales nuestra arte del mimo no será otra cosa que desplazamiento mecánico y geométrico en el espacio.

Poema de Jacques Lecoq

Todo se mueve.
Todo evoluciona, progresa.
Todo rebota y se refleja.
De un punto a otro, no hay línea recta.
De un puerto a otro puerto, un viaje.
Todo se mueve, ¡y yo también!
La dicha y la desdicha, y también el enfrentamiento.
Un punto indeciso, borroso, confuso, se perfila,
Punto de convergencias,
Tentación de un punto fijo,
En la calma de todas las pasiones,
Punto de apoyo y punto de llegada,
En lo que no tiene comienzo, ni fin.
Darle nombre,
Devolverlo a la vida,
Darle autoridad
Para comprender mejor lo que se
mueve,
Para mejor comprender el Movimiento.

Imagen del poema en idioma original
(Lecoq, 2007, pág. 235)



Tout bouge.
Tout évolue, progresse.
Tout se ricochette et se réverbère.
D'un point à un autre, pas de ligne droite.
D'un port à un port, un voyage.
Tout bouge, ¡moi aussi!
Le bonheur et le malheur, mais le heart aussi.
Un point indécis, flou, confus, se dessine,
Point de convergences,
Tentation d'un point fixe,
Dans un calme de toutes les passions.
Point d'appui et point d'arrivée,
Dans ce qui n'a ni commencement ni fin.
Le nommer,
Le rendre vivant.
J'ai donné autorité
Pour mieux comprendre ce qui bouge,
Pour mieux comprendre le Mouvement.

JACQUES LECOQ
Belle-Ile-en-Mer, août 1997

Señoras, señoritas y señores... Grandes y niños...

Texto a cargo de Eugène Chaplin. Dramaturgo, e hijo de Charles Chaplin.

III Jornadas Internacionales: *El payaso, creador de sonrisas*.

Simposio organizado por el Festival Internacional de Payasos de Cornellà de Llobregat en el Ateneo Barcelonés los días 20, 21, y 22 de noviembre de 2006
Recuperado de Revista La Factoría 30-31 10º Aniversario

A todos aquellos que nunca han olvidado su alma de niño.

Les escribo estas breves palabras con verdadera emoción. El circo inundó mi universo desde mi más tierna infancia. Mi padre me transmitió su admiración por la gran familia circense y, a pesar de haberla olvidado a menudo, finalmente regresé a ella de la mejor manera, recuperando así mi mirada de niño.

¿Qué decir sobre el payaso que no haya sido ya sentenciado? Representando desde el sarcasmo hasta la situación burlesca que todos nosotros hemos vivido algún día sin quererlo o saberlo. En ocasiones, haciendo de espejo de nuestra realidad, a veces convirtiendo las risas en lágrimas, otras sembrando la lagrimita de la emoción, el payaso no es otro que nosotros mismos con aquella nariz roja, nariz que le permite ofrecer, como si de un bufón se tratara, las cosas absurdas de la vida.

Reírse de uno mismo o de los demás, de una situación o de un problema de sociedad, ¿quién puede hacerlo mejor que un payaso? Estos artistas de cualidades excepcionales deben ser al tiempo comediantes, acróbatas más todavía. ¿Qué no haría un gran payaso por escuchar las carcajadas de un niño y por leer en los ojos el júbilo de los mayores?

¿El arte del payaso es la propia esencia de la pantomima? El payaso, terapia contra los males de nuestra cotidianidad, de la irrisión a lo irracional. Pero, pensándolo bien... ¿Dónde está lo razonable?

«Para hacer payasadas». ¿Quién no ha escuchado esta frase alguna vez... en ocasiones anhelando el poder del payaso? ¿Quién no ha soñado ofrecer un pastel de nata a su vecino como el Augusto a su carablanca?

El imaginario del mundo del payaso no tiene más fronteras que las lágrimas de nuestras emociones. De mayores, niños somos y seguiremos siendo mientras los payasos estén allí para recordándonoslo.