

Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes



Hacia una definición del *payaso*

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en

Artes con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Presenta

Zazhil Citlalli Rico Medina

Santiago de Querétaro, Qro. Junio de 2013



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Artes con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL PAYASO

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Artes

Presenta:
Zazhil Citlalli Rico Medina

Dirigido por:
José Antonio Arvizu Valencia

SINODALES

M. en A. José Antonio Arvizu Valencia
Presidente

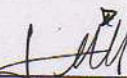
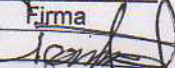
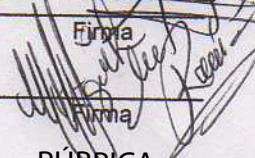
Dr. Benito Cañada Rangel
Secretario

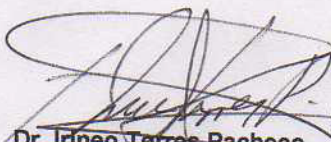
M. en C. María de los Ángeles Aguilar San Román
Vocal

Dr. Mauricio Ávila Barba
Suplente

M. en A. Ricardo Leal Velasco
Suplente

M. en A. Vicente López Velarde Fonseca
Director de la Facultad


Firma

Firma

Firma
RÚBRICA
Firma
RÚBRICA
Firma


Dr. Irineo Torres Pacheco
Director de Investigación y
Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Junio 2013
México

RESUMEN

El payaso ha estado presente desde hace tiempo. No se sabe con exactitud el origen de su nacimiento, sin embargo, éste se ha ido fraguando con gran énfasis en la historia. El payaso se ha mostrado al mundo desde su estética (apariciencia) y su quehacer (deber) con la sociedad misma. Han pasado los años, épocas y siglos, y aún sigue vigente el payaso. La palabra misma determina los diversos sentidos respecto a la imagen y el lugar donde se presenta. No obstante son tantos los lugares y tantas las imágenes que no cabe una definición precisa. Varios autores hablan del payaso. El primero de ellos es Starobinsky. Menciona a diversos artistas que se han presentado y representando bajo cierta apariencia: Saltimbanqui, Clown, Payaso, Pierrot, Arlequín. En segundo lugar Dario Fo trata el tema del trabajo físico y moral del payaso. Por su parte, Edgar Ceballos cuestiona la manera en cómo es que se ha perdido la comicidad y la capacidad de provocación. Hará énfasis especial en los recursos cómicos que los payasos actuales presentan: el rostro, la mima y la violencia. Y será Tonatiuh Morales quien da una pista para la definición del payaso: "Clown, Payaso o Augusto son lo mismo a los ojos del público". Las cuestiones sobre el payaso comenzarán en la antropología teatral. Se va de Aristóteles con la mimesis a la comedia, los tipos de comedia y las teorías de la risa ante la payasada. Pero, también, el payaso es sujeto de miedos y perversiones. Entonces el payaso es explorado como representante artístico, fotográfico y cinematográfico. Se vuelve deseable. Sin embargo, el payaso dice mucho con sus acciones. Sostenemos que de manera optimista procura por nosotros. Pero, esto se ve cuestionado con el caso Garrik, la seriedad del payaso de Kierkegaard, el terror y las connotaciones erótico-sexuales. El payaso revela y seguirá revelando actitudes del hombre mismo: la gracia, la gravedad y la trascendencia. El payaso es el reflejo del hombre mismo.

(Palabras clave: Payaso, clown, gracia, trascendencia, gravedad.)



SECRETARÍA
ACADÉMICA

SUMMARY

Clowns have existed for a long time. Their exact origin is unknown; nevertheless, this has been developing with great emphasis throughout history. Clowns have shown themselves to the world through their esthetics (appearance) and duty to society itself. Years, eras and centuries have passed and the clown is still present. The word itself determines different meanings regarding the image and place where the clown presents himself. However, there are so many places and so many images that no precise definition can be made. Many authors speak of clowns. The first is Starobinski who mentions different artists that have appeared and represented themselves in different guises: Acrobat, clown, *payaso*, *pierrot* and harlequin. Dario Fo deals with the topic of the physical and moral work of the clown. Edgar Ceballos questions the way in which comedy and the ability to entertain have been lost. He especially emphasizes the comical resources that today's clowns present: the face, mime and violence. But it is Tonatiuh Morales who gives a clue to defining the clown: "Clown, *payaso* or *augusto* are the same in the eyes of the public." The question of clowns began in theatrical anthropology. It goes from Aristotle with mimesis to comedy, the types of comedy and theories of laughter toward clownish acts. But the clown is also subject to fears and perversions. The clown is then explored as an artistic, photographic and cinematographic representative. The clown becomes desirable. Nevertheless, the clown says a great deal with his actions. We maintain that he works for us in an optimistic way. However, this is questioned in the case of Garrik, the seriousness of Kierkegaard's clown, the terror and the erotic-sexual connotations. The clown reveals and will continue to reveal human attitudes: gracefulness, gravity and transcendence. The clown is a reflection of man himself.

(**Key words:** *Payaso*, clown, gracefulness, transcendence, gravity)



SECRETARÍA
ACADÉMICA

DEDICATORIA

A Dios, porque aunque no lo vea, ni lo sienta y ni lo huela, siempre está.
A Lily, Buck y Doroteo, porque definitivamente sin ellos esto no hubiera tenido
ni principio ni fin.
A Juan, por todo el amor que me da.
A Itzayana, por recordarme a mí misma y mi infancia.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco mi esposo Juan, por su apoyo total e incondicional, estimulando siempre con amor las ideas que surgían de una charla o de una película, que luego se veían expresas y expuestas, pero nunca dudando de mí y del tema. A mis padres, Juan Manuel Rico González y Alejandra Medina Morales, por nacer de ellos, el apoyo, la confianza total y paciencia que me han brindado desde siempre y aún más en todo este proceso de investigación. A mis hermanos Xochitl y Tonatiuh, por acompañarme a la calle vestida de payaso en actos políticos, ayudarme con mi vestuario, maquillaje, por darme buenas ideas y nunca apenarse de mí y ser mi primera idea feliz. A mis amigos, en especial a Antonio Lavin y Jonathan Calderón, porque ellos fueron parte importante desde el nacimiento de esta investigación, con los cuales compartí maravillosas experiencias, aprendizajes, comida, las risas y sonrisas recibidas. Al Mtro. Antonio Arvizu, director de esta tesis, por creer en mí y tener su apoyo desde el inicio de todo este proceso y sus comentarios dentro del mismo. A todos mis profesores, por sus palabras de aliento, por su reconocimiento y sus comentarios pertinentes. A los payasos que he conocido, que de una u otra forma me han ayudado a generar las ideas que se ven expresas en estas páginas, y aún más, me han proporcionado las armas suficientes para dedicarles tiempo, asombrarme y el desear o no ser como ellos. Finalmente a Dios, por todo lo que ha puesto en mi camino y de lo cual he aprendido. Gracias a todos.

ÍNDICE

RESUMEN	i
SUMMARY	ii
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTOS	iv
INTRODUCCIÓN	2
I. DEL PAYASO AL PAYASO: PRIMERA APROXIMACIÓN A UNA DEFINICIÓN DEL PAYASO	6
Usos de la palabra 'Payaso'	7
Definición de diccionario	11
Imagen propia del payaso.	11
Hacia un concepto de 'payaso'.	17
Mise en scène del payaso.	18
II. EN TORNO AL PAYASO: LOS TEÓRICOS	20
Jean Starobinsky: <i>El retrato del artista como saltimbanqui</i>	20
Dario Fo: <i>Manual mínimo del actor</i>	25
Edgar Ceballos: <i>El libro de oro de los payasos. Los más divertidos sketches de Circo.</i>	29
Tonatiuh Morales: <i>El arte del clown y del payaso</i>	32
III. CUESTIONES SOBRE EL PAYASO	37
El payaso, el teatro y la antropología teatral	37
Miedo y deseo: el payaso perverso	45
Cindy Sherman y la perversión y el simulacro del payaso.	51
La función terapéutica de ser y hacerse "el payaso"	55
El payaso y la filosofía	61
La gravedad del payaso	67
La trascendencia del payaso	70
La gracia del payaso	75
La trascendencia del pastelazo	79
IV. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL PAYASO. A MODO DE CONCLUSIÓN	83
FUENTES DE CONSULTA	95
APÉNDICES	98
"Mi gusto es, y quién me lo quitará"	98
Doktor de la Risa	101
Las caritas sonrientes	104
La alimentación del payaso.	107
Los momentos del pastelazo desde la perspectiva del payaso: la dulce violencia.	110

INTRODUCCIÓN

Es sorprendente que en la actualidad cierta gente se esté preocupando y ocupando por actuaciones circenses, pero, aún más, tenga una consideración especial para con el trabajo del payaso y se prepare para hacerlo.

Cuando se asiste normalmente a los circos se descubre la figura del payaso como indispensable, inquebrantable y altamente efectiva para que la gran producción tenga éxito. No se entiende el circo sin el payaso, es el actor principal de él. El payaso que entra a ruedo se vuelve el líder, el líder del circo.

Se han hecho, por otro lado, historias, cuentos, novelas y poemas sobre los payasos. Heinrich Böll escribió la novela *Opiniones de un payaso*. En ella trata de un payaso que fue grande en su momento, pero cayó en el alcohol, su pareja lo abandona y es cuando cae en la cuenta de que en realidad nada le ha salido bien, excepto quizás, su espectáculo como payaso, pero ni eso, porque siempre está borracho.¹ Stephen King escribió la novela *Eso*². En ella la figura del payaso es aterrador. Llevada al cine, provocó miedo a los payasos en los niños, sobre todo.

Entre los poemas escritos se cuenta el de *Reír llorando* de Juan de Dios Peza. En él hay un relato. Un hombre va con el médico y ante la ineficacia de las recomendaciones iniciales para curar sus males anímicos, por fin le recomienda ir a ver a Garrik. Resulta irónico, el enfermo era Garrik y se lo confiesa al doctor.³ León Felipe tiene un libro de poemas titulado *El payaso que recibe las bofetadas y el pescador de caña*⁴. El poeta está pasando por un trance político difícil, el régimen de Franco. Hace del payaso una metáfora de España. A este payaso lo muestra crucificado, golpeado, humillado, mutilado, sacrificado, vulnerable e incapaz de hacer frente a las injusticias sociales y a la vida misma desde su condición como payaso. José Emilio Pacheco tiene un libro de poemas titulado *Circos*⁵. En él se incluye un poema dedicado a los payasos.

¹ Cfr. Böll, Heinrich (1983), *Opiniones de un Payaso*. (Trad. Lucas Casas). España: Bruguera.

² Cfr. King, Stephen (2006), *Eso*. México: Editorial de Bolsillo.

³ Cfr. Juan de Dios Peza, "Reír llorando" en <http://letransfusion.wordpress.com/2008/02/25/reir-llorando-garrick-juan-de-dios-peza/>

⁴ Cfr. Felipe, León (1993), *El payaso que recibe las bofetadas y el pescador de caña*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 1733

⁵ Cfr. Pacheco, José Emilio; Rojo, Vicente (2010), *Circos*. México: Era-Colegio Nacional de México.

Un libro muy raro es el de Norma Menea, *El dictador y el artista*⁶. En él hace una relación entre la posibilidad de crear y el totalitarismo, es decir, entre el que crea y el que manda, entre el artista y el dictador. Se pueden ver dos de los tres tipos de payasos reflejados, el *Carablanca* y el Augusto.

Desde la filosofía María Zambrano escribió “El payaso y la Filosofía”⁷. Ella escribe también en el tiempo de Franco. El acto del payaso es un acto humilde porque es del pueblo y para el pueblo, en el que una vez más las proezas encantan y maravillan, y hacen por un momento perder de vista la situación trágica de un pueblo sufriente.

Alex Navarro dice que no hay que ser falsos, porque si todos somos payasos, hay que ser simples y sencillos como uno mismo.⁸ Darío Fo dice que el payaso es un artista y no es una cuestión de idiotas.⁹

Pero hay pocos textos sobre el asunto del payaso. Son pocos los que pueden encontrarse y ninguno adelanta una definición satisfactoria que reúna o unifique todo lo que *compone* al payaso.

El tema, además, es muy contemporáneo, como si apenas estuviera naciendo. El tema no ha sido agotado, aún falta explorar mucho sobre él, casi todo. Por más que se estudie, entrará una interrogante de la cual no podremos despojarnos hasta encontrar una respuesta clara.

El payaso es un extravagante, es agresivo y moderno. Del italiano *pagliaccio*, el DRAE reconoce dos connotaciones en cuanto adjetivo: “dicho de una persona de poca seriedad, propensa a hacer reír con sus dichos y hechos” y “se dice del artista ambulante enmascarado que debuta en las mojigangas” (Costa Rica). La última definición que da es “artista de circo que hace de gracioso, con traje, ademanes, dichos y gestos apropiados”.

Ante todo esto resulta pertinente unificar, entonces, criterios entre lo que se ha dicho y visto desde la formación profesional como licenciada en filosofía y, después como maestra en Artes con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad. Este es uno de los propósitos de esta tesis, unificar criterios. El otro

⁶ Cfr. Menea, Norman (2006), *Payasos: el dictador y el artista* (Trad. Joaquín Garrigós). Barcelona: Tusquets

⁷ Cfr. Zambrano, María “El payaso y la filosofía” en http://www.ub.edu/smzambrano/documentos/El_payaso_y_la_Filosofia.pdf

⁸ Cfr. Navarro, Alex; en “Dicho queda” en <http://www.clownplanet.com/dichoqueda.htm#top>. Página creada en el 2000 sin fecha de actualización especificada.

⁹ Cfr. Ceballos, Edgar (1999), *El libro de oro de los payasos. Los más famosos y divertidos sketches de circo*. (Trad. Margherita Pavia). México: Col. Escenología.

es adelantar una definición del payaso. Puesto que no hay una definición, tampoco hay una teoría estética del payaso, y ya que no la hay, ésta, en la búsqueda de una definición, podrá irse fraguando.

Parece que a los que están estudiando “arte circense” y más o en escuelas de payaso, pasan por alto la cuestión teórica y estética y la historia porque su trabajo se realizará mediante la ejecución. No se reconoce su labor social, política y antropológica. Se pierde de vista su quehacer más allá de su hacer. Se sostiene en este documento que el payaso procura por el otro. Remite al nosotros, en el yo y el tú.

La gran interrogante que ha movido a esta tesis es: ¿qué es un payaso? Es decir, ¿cómo se define?, ¿cómo ha de entenderse siendo tan polifacético?

Las razones de este estudio han comenzado de manera personal y vivencial, pero poco a poco se han ido consolidando y han dado forma y fruto a esta investigación, de tal manera que académicamente y para los fines de la Maestría en Arte con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad se obtenga dicho título.

El presente trabajo está conformado por tres apartados y una conclusión. El primero de ellos se llama “Del payaso al payaso: primera aproximación a una definición del payaso”, en él nos proponemos dar con una definición precisa de la palabra ‘payaso’ guiada por los conceptos viajeros de Mieke Bal: concepto, imagen y *mise en scène* (“puesta en escena”) del payaso; también se revisarán los usos de la palabra ‘payaso’ y la definición que facilita el DRAE, además de su historia. Como dice su título, se trata de una primera aproximación que, se considera necesaria para dar con los elementos primarios, de la manera más clara, que componen la figura del payaso.

Puesto que no es suficiente con las primeras definiciones, en el apartado dos, titulado, “En torno al payaso: los teóricos”, se pasará revista a los autores que, después de una revisión bibliográfica amplia, han cumplido con el criterio de ser teóricos del payaso. Jean Starobinsky mostrará el reflejo de los artistas como saltimbanquis desde sus mismas creaciones. Dario Fo dirá que para convertirse en un payaso hay que trabajar arduamente. El escritor, director y dramaturgo Edgar Ceballos hablará de la historia y el origen del payaso y cómo ha evolucionado a lo largo de todo los años. Tonatiuh Morales, por último, explicará desde su experiencia como payaso y plasmará, en su libro *El arte del*

clown y del payaso, los quehaceres y retos a los que se enfrenta un payaso. Este recorrido por los teóricos agrega elementos a los ganados con las definición, imagen y *mise en scene* del primer apartado. Estos elementos, no obstante, aún pueden ser completados.

En el tercer apartado, titulado “Cuestiones sobre el payaso”, se hablará, precisamente, de ciertos *deberes* que competen al payaso, de su puesto o lugar en el mundo; del teatro y la antropología teatral; así mismo de la gracia que lo caracteriza, la gravedad y la trascendencia en su actuación; también de la función terapéutica que ejerce en la sociedad; de los miedos, deseos y hasta perversiones que produce. La razón de que este capítulo sea tan variado en sus temas atiende que para dar una definición completa del payaso es necesario entender al payaso en todas sus facetas. Por facetas se entiende todo aquello en los que la figura del payaso puede aparecer. Y como aparece en muchas, es importante destacar que retrata al ser humano entero en su vida entera, con todo y vicisitudes, de ahí que se hable de *multiculturalidad* en algún momento.

Con todo lo abordado, el camino recorrido y lo establecido en cada uno de los apartados con sus sub-apartados, se concluye con una única pretensión: intentar establecer una definición del payaso.

Se incluyen cuatro apéndices, dos anecdóticos y tres reflexivos. Los primeros indican el punto de partida de esta tesis, la experiencia personal, la vivencia. Los segundos se desprenden de una serie de reflexiones motivadas por la oportunidad de participar en foros que ameritaban relacionar al payaso con otras áreas y como se descubrió que el payaso podía estar presente, por ejemplo, en la gastronomía, se vio la pertinencia, de por lo menos, incluir lo que un payaso hacía en ella.

I. DEL PAYASO AL PAYASO: PRIMERA APROXIMACIÓN A UNA DEFINICIÓN DEL PAYASO

Cuestión difícil es cuando nos encontramos en la ardua tarea de determinar o nombrar una cosa, objeto o persona; cuando se intenta definir y, aún más, elevar todo a nivel universal; estar en la punta de la lengua de la gente y, sin más ni más, estar inmersos en ese esparcimiento de que si se es o no se es ante los ojos de los otros¹⁰. Tan dura es la situación, que para determinar a la persona, objeto o cosa lo primero a lo que recurrimos es a las características físicas que ello nos presenta. En cierta medida nos dejamos llevar por lo visual, lo caracterizamos, y con ello definimos qué es y qué no es o lo que puede que quepa dentro de ese parámetro y lo que no¹¹.

Todos los seres humanos nos comunicamos, utilizamos la palabra y el lenguaje para hacerlo, con ellos nombramos, pues sin el nombre no se puede señalar-indicar lo que se nos presenta ante los ojos, sin el nombre no se llama ni se evoca.

Nos proponemos dar con una definición precisa de la palabra 'payaso', guiada por los *conceptos viajeros* de Mieke Bal: *concepto*, *imagen* y *mise en scène*.

En primer lugar, tomaremos el término en cuestión para revisar cómo es que se utiliza cotidianamente. En segundo, daremos una definición desde lo que marca el diccionario de la RAE, como punto de encuentro y para alejarnos de los usos cotidianos. En tercero, a partir de la imagen propia del 'payaso' ensayaremos un recorrido histórico para ver cómo es que se ha preservado la esencia del mismo payaso. En cuarto, propondremos un concepto de 'payaso' para así dejar fuera suspicacias y utilizar el término correctamente. En quinto, con ayuda de la *mise en scène*, pretendemos que quede más claro el concepto procurado.

¹⁰ Entenderse, sobreentenderse y cuando se pregunta acerca del origen de lo que se es, simplemente, se cae en una verborrea y un verbalismo tal que no se dice nada o, simplemente, no se es claro.

¹¹ ¿Lucir o no lucir?, ¿ser o no ser?, ¿ponerse o quitarse? ¿Llamarse, aceptarse, defenderse y aclamarse, o, simplemente 'hacer al juego que se es'?

Usos de la palabra 'Payaso'

Hoy en día, a) en el lenguaje coloquial suele ser, por desgracia, bastante común utilizar (uso de pretensión) la palabra 'payaso' para referirse a cualquiera que cree que puede ser un payaso por ponerse una bolita roja en la nariz, pintarse la cara y hacer bromas a los otros; que cree que es suficiente para ganarse tal título siendo una mala copia de lo que realmente es un payaso; b) también, en el lenguaje coloquial, la palabra tiene un uso de desprestigio del payaso que se da cuando se dice, "no seas payaso"; c) así mismo está presente en nosotros la frase: "te va a cargar el payaso", de la cual algo diremos; d) otro uso, por último, es el que se da, y que es bastante reciente en nuestra sociedad, cuando las madres de familia asustan a sus hijos con una tremenda frase que provoca miedo entre sus crías: "si no comes bien va a venir el payaso por ti en la noche".

Ahora bien, exploraremos cada una de los distintos usos dados.

a) Uso de pretensión.

A menudo, vemos en la actualidad malas copias de payasos representados por personas que creen que lo son simplemente con ponerse una pelotita de color ya sea roja, amarilla, verde o negra en la nariz, zapatos desmesurados y aullar con voz aguda. Por desgracia, en nuestros días, los payasos se han convertido en personajes destinados a medio amenizar fiestas infantiles, con bobería simplona, sentimentalismo cursi que llena el ambiente cuando el 'payaso' comenta: "y dicke una, y dicke dos, y dicke tres".

Estaba en la parada del camión. Cuando por fin llegó ese medio de transporte, me subí. El último en subirse fue un payaso. Mi primera impresión fue terrible, pues aparentaba ser un payaso. Su maquillaje era muy feo. Tenía toda la cara pintada de blanco y de repente aparecía una línea de color anaranjado fosforescente debajo de los ojos. Los labios los traía pintados de color negro. Color del que traía también la nariz. Vestía con unos pantalones a tres cuartos y muy holgados negros y una playera al estilo Acapulco tropical que era de color azul turquesa con color rojo, amarillo y negro. Se alcanzaban a ver sus brazos que tenían tatuajes. Y traía guantes blancos. Casi estilo cholo. Traía un piercing en la ceja izquierda. Su pelo era chino y largo. Traía tenis blancos. Estuvo parado frente a todos, al lado del conductor. Su actuación

consistió en cantar canciones cambiando la letra conocida por otra que causara risa a la audiencia. Al final dijo que “no era el mejor payaso, pero que su trabajo era ese” y que si deseaban cooperar con una ayuda monetaria. Después le llamaron a su celular y por lo que contestaba el payaso parecía que era su esposa. Le colgó, se guardó el teléfono en el pantalón y se acercó con el chofer del camión para darle sus datos sobre dónde podía contratarlo, cuánto cobraba por show y cuál era su show. Su show costaba 1000 pesos, duraba una hora y media y hacía globoflexia. No todos los que se dicen “payaso” son buenos, bellos y verdaderos. No saben la historia de su profesión. Copian, imitan. Y este payaso electo, además de ser objeto de burlas, ¿qué más puede hacer? Los malos payasos dejan un sabor agrio a los otros. No hay gracia en ello.

Parece una ingenuidad de idiotas creer que el resultado que tiene ese ‘payaso’ es bastante bueno. Al contrario, nos atrevemos a decir, resulta bastante molesto y aburrido, inclusive repulsivo, encontrarse en el transporte público a personas que por ganarse un peso actúan como bobos o idiotas pintados, con una nariz más grande de lo normal, las cuales no hablan ni comunican, sino que gritan, y en su grito pretenden la ovación y creen merecer dinero. Para todos aquellos que pretenden ser ‘payasos’ se les olvida que el payaso ha perdido su antigua capacidad de provocación, su compromiso moral y político. Terrible es pensar que la pretensión de ‘ser payaso’ radica en conseguir dinero de forma fácil, rápida e improvisada.

Con todo y la infame imitación que se da, nos proporciona un par de datos valiosos: 1) la imagen visual que se tiene del payaso incluye una pelotita de color, normalmente roja, en la nariz, zapatos desmesurados, voz chillona, gritar y actuar como bobo; 2) el payaso (medio) ameniza, hace ambiente en las fiestas infantiles y en el transporte público; 3) la impresión (anímica) que se produce de los malos payasos es de molestia; 4) la pretensión de ser payaso radica en conseguir dinero, olvidando el compromiso antiguo moral y político. Por tanto la imagen que tenemos del payaso está deformada.

b) Uso de desprestigio (del payaso) con “no seas payaso”.

Pueden caber dos sentidos en la entonación que se haga de quien expresa la frase “no seas payaso”.

Por un lado, se da una connotación alegre y positiva, es decir, cuando uno se pasa de bromista o es exagerado, en este sentido no se toma a mal el

tener que ser comparado con un payaso, pues efectivamente se está jugando a ser el chistoso.

Esto revela que ser chistoso o gracioso pertenece al ser del payaso. La gracia hace a lo gracioso y el chiste a lo chistoso, la broma al bromista. En los tres casos el juego se juega bien, “se está en gracia”.

Por otro lado, la expresión se toma con molestia, de hecho incomoda cuando nos dicen “no seas payaso” con una entonación sarcástica, burlista y ofensiva; a tal grado que nos sentimos agredidos cuando nos equiparan al payaso, pues lo tomamos como un loco, sin razón de ser, y como seres pensantes no somos locos, puesto que estamos totalmente cuerdos y tenemos razones suficientes para hacer lo que hacemos. Pero no atendemos que en una de esas nos lo ganamos por lo que decimos o hacemos. Jugamos tan mal el juego de las relaciones que cuando nos dicen “no seas payaso”, es porque caemos de la *gracia* de alguien.

Lo anterior nos permite destacar lo siguiente: el payaso es un loco sin razón de ser. A este loco se oponen los racionales y razonables hombres y mujeres que somos a diario, a nuestra cordura. Pero bien podemos pensar que su locura nos cuestiona, pone en duda esa supuesta cordura pensante. Que se nos tache de payasos y eso signifique que estamos locos, implica no hay razón de ser en nuestro actuar y decir y que si nosotros sólo creemos que sí. No proponemos un payaso nihilista que niegue las razones o el sentido de lo que hacemos. Lo que sucede más bien es que si nos cuestiona que se nos diga “no seas payaso” es porque las razones que tenemos no son las mejores, las adecuadas. Lo que hace, empero, el payaso tiene mucho sentido, sí son adecuadas. Por eso que asumamos que el payaso es un loco, no podemos entenderlo en el mal sentido en el que nos lo tomamos cuando asumimos como insulto que nos digan payasos.

c) Cuando se dice “te va a cargar el payaso”.

Aquí esta frase tiene tintes de amenaza, es decir, que algo malo va a suceder por actuar indebidamente. Sin embargo, en los rodeos de toros o caballos siempre está presente un payaso y un jinete. Cuando este último resulta estar tirado en el suelo de la pista envuelto, primero, y luego abandonado por el animal, justo es cuando entra el payaso a cargar con el jinete. De ahí se tomó la frase “te va a cargar el payaso”.

Anotemos: ¿qué hace un payaso en los rodeos?, ¿cómo llegó a los rodeos? A estas preguntas no tenemos respuesta.

d) Uso para provocar miedo.

Terrible es la sensación cuando nos sentimos perturbados por palabras aterradoras. En este caso, cuando emana de la boca de alguna persona querida una frase cuyo fin es hacer que se cumpla su voluntad, y para ser más precisos, de las madres de familia, las cuales generan miedo a sus hijos al amenazar que si no cumplen con lo que se les pide (comerse las insípidas verduras cocidas recalentadas de la semana pasada) o con ciertos deberes (recoger el tiradero de juguetes de la sala), pasará el payaso por ellos y se los llevará en la noche. El payaso equivale al *Coco*. Terrible la situación que generan las madres, pues cuando los niños pequeños están en presencia de un payaso le temen, le huyen y los colores chillantes no hacen más que provocar angustia. Las madres, quizá, ni se den cuenta del daño que están haciendo provocando temores en la infancia y que suelen seguir en el hombre durante toda la vida. Razón de ello sea que a muchas personas de mayor edad tengan ese pánico llamado *coulorofobia*.

De aquí sacamos lo siguiente: al payaso se le usa para asustar y es un *personaje* al que se le puede temer. ¿Por qué?, es la pregunta que nos hacemos. Los colores, normalmente alegres, se vuelven terroríficos. El miedo provocado desde la infancia a los payasos desemboca en una fobia patológica llamada *coulorofobia*.

Hasta aquí con los usos de la palabra.

Definición de diccionario

La Real Academia de la Lengua Española establece una definición de ‘Payaso’, a saber, Payaso, del italiano *pagliaccio*, se utiliza como adjetivo como cuando se dice de una persona que es de poca seriedad, propensa a hacer reír con sus dichos o hechos (uso de desprestigio); artista de circo que hace de gracioso, con traje, ademanes, dichos y gestos apropiados; en C. Rica se dice del artista enmascarado que debuta en las mojigangas¹².

Excepto por la primera acepción, ya tratada líneas arriba, las otras nos remiten al payaso en su ambiente, esto es, el circo y las mojigangas. En este ambiente “hace de gracioso” (decíamos arriba que era chistoso), con traje (la imagen que se tiene de él y que imitan los *malos payasos*), ademanes, dichos y gestos apropiados. He aquí las novedades: ademanes, dichos y gestos apropiados al ambiente y a su “hacerse gracioso”.

Imagen propia del payaso.

Elaboraré primero la cuestión estética, es decir, la experiencia que me permitió ahondar en las cuestiones históricas y con ellas me cederá, al menos eso espero, darle respuesta a mi conflicto frente al espejo. En cuanto a la parte histórica, retomaré dos momentos: la edad media y el renacimiento, pero en particular abordaré la cuestión artística sobre la Comedia del Arte que surge en el Medioevo pero que tiene su apogeo entre los siglos XVI y XVII en Italia, de igual manera, en la misma Italia está floreciendo un espectáculo de gran fiesta, a saber, el Carnaval; y siendo aún más específicos en la parte artística, solo me enfocaré en aquellos personajes que fueron fraguando al actual personaje que se caracteriza muy bien por realizar esa actividad tan difícil de hacer reír, el payaso. Y para finalizar, espero encontrar el *payaso* que llevo adentro y que quisiera encarnar, y por lo tanto el propio vestuario y maquillaje.

Actualmente los payasos sólo son caracterizados de tres formas: primero se encuentra el Pierrot, un clásico cara blanca. Su actitud es la misma que el Polichinela. Es aristócrata. En cuanto a su vestuario es muy elegante, artístico, lleno de colorido que debe de combinar y de brillantes. Su rostro está cubierto con maquillaje blanco, con muy pocas líneas que servirán para

¹² Del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22ª edición. Consultado en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=payaso.

remarcar la forma de los ojos, nariz y boca. Los zapatos deben de ser sencillos puesto que lo que debe de lucir e impactar es el vestuario. Utiliza un gorro en forma de cono y guantes blancos o negros. Cuando está en compañía de un Augusto o Trampa, él es quien lleva el papel protagónico. Realiza actos cómicos como dramáticos.

El Augusto es el más cómico de los tres. Es el que recibe las bofetadas, al que todo le pasa. Cuando está en compañía de un Pierrot, siempre sale perdiendo, sin embargo, cuando está con el Trampa, es quien toma las decisiones. Se vuelve el controlador de la situación. Su vestuario es muy diverso, desde unos pantalones muy grandes, hasta unos shorts o *mayones* y demás. A él no le importa si combina o no. El maquillaje en este tipo de payasos es muy colorido y diverso. El Augusto, siendo normalmente aquel que recibe los golpes y los fracasos, muestra además la fragilidad del payaso y más aún del hombre. Es tan inocente como un niño, pero tan fuerte que cada vez que se cae termina por levantarse y sonreír. Normalmente el Augusto es el acróbata, el malabarista, el músico y el cantante.

El Trampa es un tipo de Augusto pero con la particularidad de que su vestuario es el de un vagabundo, con un pantalón y un saco roto y sucio, lleno de parches. El maquillaje que utiliza alrededor de los ojos como en el área de la boca es blanco, barbilla y la mitad de los cachetes están de negro, pues representa el polvo o el humo del tren donde viaja. Cuando está con un Augusto el papel del fracasado siempre lo tiene el Trampa. Éste encarna al personaje sabio, inteligente y de negocios, que está cansado de llevar la vida que tiene, cae en una especie de locura y decide recorrer el mundo.

Si bien, he mencionado a los tres tipos de payasos, a saber, Pierrot, Augusto y Trampa, pues en la actualidad son los más frecuentes en las carpas de los circos y en las calles, para fraguarse como tales hasta hoy, han pasado por un proceso histórico importante. Su vestuario ha cambiado así como su maquillaje, pero la esencia es la misma. Revisaremos los cambios históricos que han venido dando los singulares personajes cómicos, desde la clásica Grecia hasta la antigua Roma.

Una de las primeras representaciones del personaje cómico en Occidente fue en la antigua Grecia, cuando al terminar la escenificación de una tragedia, los cómicos la repetían pero a su manera, volviéndola cómica, y así

lograban hacer reír al espectador, éste es el antecedente de la atelana romana¹³.

La representación de los payasos en la Roma antigua se llevó en la arena circense. Los primeros circos surgieron a partir de la conquista de Grecia, cuando los romanos se maravillaban con las competencias entre los atletas y los carros tirados por caballos. El circo en Roma funcionó políticamente ya que distraía al pueblo, por lo que fue creciendo la cede hasta albergar en un tiempo de Nerón 250'000 espectadores (Cfr. Ceballos, 1999: 401-414)¹⁴. La primera presentación era de los danzarines etruscos con sus movimientos graciosos, después los payasos y acróbatas, seguían inmediatamente las carreras de atletas y carros, ejercicios y simulaciones militares y por último la lucha entre animales, y a finales del Imperio, pasaron a formar parte del circo los gladiadores (Ceballos, 1999: 504).

Durante la Edad Media se celebraban las ferias en los que participaban personajes atléticos y fuertes, acróbatas, cantantes y músicos. El surgimiento de los bufones se da en las cortes, llamados también *tontos*, catalogados como astutos, usaban gorros que terminaban en puntas de cascabel, lucían vestuarios coloridos y brillantes. Algo importante es que servían en cierta forma de consejeros a los reyes ya que tenían un gran poder de persuasión hacia ellos¹⁵. Así mismo la figura del juglar actuaba pero con el pueblo, de igual manera utilizaba tanto la música como la palabra, éste pasaba de una comunidad a otra.

A partir del siglo XVI se hace célebre en Italia la *Comedia dell'Arte*, que representa un nuevo estilo teatral retomando el espectáculo de la atelana romana, en la cual se presentaba una obra teatral y los payasos aparecían en los intermedios o al final, interpretando su versión cómica de la obra, de manera que se puede decir que la historia de la *Comedia dell'Arte* se remonta hasta los Griegos. En la *Comedia dell'Arte* los personajes eran siempre los

¹³ Aristóteles, en su *Poética*, habla sobre los personajes trágicos y los cómicos que se presentaban en la obra. En la tragedia el personaje principal tenía las características de reflejar lo heroico y noble. Por el contrario se encontraba la comedia y los comediantes que eran los perdedores, los provocadores de la risa y que mostraban lo que no se debía de hacer. Cfr. Aristóteles (1999), *Poética* (Trad. Agustín García Yebra). Madrid: Gredos (BRH. IV. Textos 8).

¹⁴ Álvarez, Sol, Serrano, Federico, "Aproximaciones históricas" (Trad. Margherita Pavia) en Ceballos, Edgar (1999), *El libro de oro de los payasos. Los más famosos y divertidos sketches de circo*. México. Col. Escenografía, pp.501-514.

¹⁵ Cfr. Pla, Rafael. "El payaso: oficio y artificio" en <http://lafactoriaweb.com/articulos/pla.30.htm>.

mismos y sólo variaban los argumentos, que generalmente eran contruidos por parlamentos inventados sobre la marcha de la obra, improvisando, por los mismos personajes de acuerdo con su carácter. Se le considera teatro de improvisación. Con el tiempo, el uso de un atuendo o disfraz permanente haría que éstos fueran identificados por el público¹⁶. El trasfondo de estos actores es interesante porque encarnan y revelan actitudes de alguna ciudad o de un pueblo, y representan a algún personaje público y por lo tanto popular, así mismo nos muestran la fragilidad del ser humano.

El Arlequín es uno de los personajes clásicos de la *Comedia dell'Arte*, de origen Italiano y cuya tradición se remota en el tiempo de la Edad Media. Vestía siempre igual, con un traje lleno de parches en forma de rombos de colores y llevaba, a veces, una máscara negra de nariz respingona o un antifaz. Representaba a un criado bufón, astuto y pobre. Por lo general se metía en líos, por lo que era apaleado. A veces tenía el comportamiento de un niño caprichoso. Su interés consistía casi siempre en buscar comida¹⁷.

Pantaleón, es el personaje principal, amo y señor, tiene al arlequín como su criado al cual lo trata despiadadamente. Representa al rico y mísero comerciante veneciano.

Bergamo resulta ser el personaje más aventurero y popular. Era una mezcla de arlequín y Pantaleón. Representa al típico hombre de campo. Viste un traje de rombos, lo que pretende ser una versión estilizada de las vestimentas con remiendos. Es también el criado de Pantaleón¹⁸.

Colombina es un personaje que proviene de la misma Italia, es la hija de Pantaleón, enamorada de Arlequín. Posee un maquillaje muy cargado alrededor de los ojos, no lleva máscara. Su padre evitará a toda costa que Arlequín y Colombina estén juntos¹⁹.

El Doctor, representa el mundo de la aristocracia y la cultura Italiana. También es un glotón y bebedor. Puede traer una máscara roja con la cual indica esto último o unas mejillas rojas, pero luego se transformó en personaje de gran inteligencia y madurez. A veces desempeñaba el papel como médico,

¹⁶ Cfr. <http://www.monografías.com/trabajos/hispay/hispay.shtml>

¹⁷ Cfr. <http://www.meti2.com.ar/escena/caracterizacion/mascarascaracteristicas.htm>

¹⁸ *Ibídem*.

¹⁹ *Ibídem*.

otras como abogado o profesor, dándose aires de hombre culto. Solía ser el que imponía la parte seria o melodramática de la historia²⁰.

La figura del Bufón sigue presente y se incorpora dentro de los personajes de la *Comedia dell'Arte*. Los bufones normalmente eran los que tenían alguna malformación corpórea, hacían reír poniéndose a sí mismos en ridículo o mostrando cosas ridículas aparte de su físico grotesco²¹.

El Polichinela es un personaje de las farsas y pantomimas Italianas, de carácter burlesco. Físicamente está jorobado, es un astuto matón que portaba un garrote para golpear a quien no compartiera sus ideas²².

El trasfondo de estos actores es interesante porque encarnan y revelan actitudes de alguna ciudad o de un pueblo, y representan a algún personaje público y por lo tanto popular, así mismo nos muestran la fragilidad del ser humano.

En este periodo los actores contaban con un escenario y con espectadores frente a ellos, a diferencia de los carnavales venecianos, en donde no existía esa separación de actores y espectadores.

El carnaval significaba una gran fiesta que se prolongaba por diversas calles de Italia. Las formas de manifestación de la cultura cómica popular son “las fiestas públicas carnalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones, los gigantes, enanos y monstruos, los payasos de diversos estilos y categorías, etc.”²³

²⁰ Cfr. <http://www.monografias.com/trabajos/hispay/hispay.shtml>

²¹ Cfr. <http://www.meti2.com.ar/escena/caracterizacion/mascarascaracteristicas.htm>

²² *Ibidem*.

²³ El carnaval no es la forma del espectáculo teatral. Ignora toda distinción entre actores y espectadores, también ignora la escena. Ya que una escena destruiría el carnaval. Los espectadores no asisten al carnaval, lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Sin embargo, se distinguen aquellos personajes que provienen de la *Comedia dell'Arte*: los bufones, arlequines, y demás, sin embargo son catalogados como los payasos, sin importar su tipo y su situación jerárquica, privilegios y demás. Esto marca una diferencia grande entre la *Comedia dell'Arte*, ya que los actores tienen muy claro el papel del personaje cómico que desarrollan, estableciendo una jerarquía, subestimándose entre sí. Parecería que hay un cierto tipo de egoísmo y envidia que es inexistente en los carnavales, todos son iguales, hay un contacto libre y familiar entre los individuos que se encuentran separados por su condición económica y social; la condición humana parece florecer. Si realizamos una comparación del binomio: la muerte y la resurrección con el Medioevo y el Renacimiento, resulta tener el mismo efecto de emoción, al dejar en el pasado las cruces del martirio y comenzar, más bien recomenzar con la libertad absoluta, y esto se celebra con una gran fiesta: el carnaval. Y así éste posee un carácter peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada hombre participa. Bajtin, Mijail. “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais”. Marxists Internet Archive, diciembre de 2001. En <http://www.marxists.org/espanol/bajtin/rabelais.htm>.

Las formas y rituales del espectáculo en los festejos carnavalescos provienen de la tradición religiosa, que tiene como principio la Edad Media, y ésta a su vez proviene de la antigua Roma, que como bien lo menciona Bajtin, la risa acompañaba las ceremonias y fiestas religiosas, también la vida cotidiana es acompañada por la risa. Lo cómico es lo que provoca la risa.

Diversos nombres se tienen para todas las cosas, pues sin ellas no se podría tanto nombrar como clasificar y hacer una notable diferencia entre cada una de ellas. Y este es el caso que compete al Augusto, Saltimbanqui, Pierrot, Doctor, Pantaleón, Arlequín, Polichinela. A lo largo de la historia, este tan singular personaje nos muestra cómo es la vida y el contexto socio-político-cultural en el que se encuentra, pero con esa gracia que lo caracteriza. Es así como el multiculturalismo representa una cuestión lingüística para designar a lo que ahora conocemos como Clown y/o Payaso, y sus deberes polifacéticos que hacen de este mundo contemporáneo uno lleno de máscaras, maquillaje y pelotitas rojas en la nariz, que nos convierten o re-convierten en seres gustosos del poder y placeres con fines sociales y de altos puestos mundanos. Es así como los nombres son los representantes políticos y multifacéticos de la multiculturalidad. Lo que me interesa son los nombres dados al Payaso y/o Clown.

Y justo es en cada uno de estos personajes donde nos encontramos con la cuestión de la multiculturalidad, a saber, cada uno de ellos encarna y revela actitudes de alguna ciudad, de un pueblo, de una circunstancia y representa algún momento histórico y éste trasciende y se mantiene esa imagen plástica que hoy en día perdura. Bien podríamos pensar en el Arlequín, el Doctor, Polichinela y demás como los sumos representantes públicos y populares vigentes. Tan diversos temas y tan diversas son los personajes de la *Comedia dell'Arte* que en esa multiculturalidad hacen plástica la fragilidad del ser humano.

En su trayectoria a través de los siglos, el clown ha divertido y maravillado a niños y adultos en todo el planeta, sin fronteras y sin limitaciones de lengua o credo y ha compartido esta amable tarea con otros. Y si su función es buscar una sonrisa y con ello mantener lo que se tenga que mantener ¿qué no es en este caso el payaso un pluri-multi-cultural? Como ejemplo baste mencionar que hay payasos de hospital, payasos de circo, de plazas públicas,

de teatro, organizaciones como payasos sin fronteras y los payasos personajes (cocinero, policía, bombero, vaquero, marinero, boxeador, etc.) mostrando sus habilidades y jugando con las personas o los objetos.

Para concluir, encuentro que existen tantos términos, tantos conceptos y tantos personajes, tantas maneras de llamarlos, tantos disfraces y argumentos, tantas maneras de hacernos reír y tantas maneras de hacernos caer en la cuenta de ser nosotros mismo y de no poder ser de otra manera. Los términos de Bufón, Payaso, Clown, Pierrot y Arlequín se utilizan indistintamente para designar a todos aquellos que nos hacen reír utilizando un vestuario o maquillaje.

Hacia un concepto de ‘payaso’.

Ya revisado de manera general la historia, trayectoria, modificaciones y parámetros modernos de cómo encontramos e identificamos a los payasos en nuestros días, toca el turno de enunciar qué es un payaso, y aún más, si existe un concepto de él.

Mieke Bal establece que los conceptos son herramientas que facilitan la conversación apoyándose en un lenguaje común. No son ni simples ni suficientes, distorsionan, desestabilizan y sirven para dar una inflexión al objeto. Los conceptos ofrecen teorías en miniatura, facilitan el análisis de objetos, de situaciones, de estados y de otras teorías. Los conceptos son fundamentales para el entendimiento intersubjetivo, necesitan ser sobre todo explícitos, claros y definidos. De modo que todo el mundo podrá adoptarlos y utilizarlos. Si son explícitos, claros y definidos, pueden ayudar a articular un cierto entendimiento, a expresar una interpretación, a controlar una imaginación desenfrenada y en la conciencia de sus ausencias y exclusiones. Los conceptos no son palabras comunes. Los conceptos tampoco son etiquetas. Los conceptos que se utilizan (mal) así pierden su fuerza operativa, se someten a la moda y no tardan mucho en perder su significado.

Y justo esto pasa con el payaso, el cual lo vemos a diario, ya sea en la plaza principal, en un teatro, en un jardín, en una fiesta o hasta en el cine y uno que otro comercial.

Edgar Ceballos menciona que

Definir con precisión al clown o al payaso es una tarea difícil. Son personas que recurren a todo medio expresivo: voz, cuerpo, gestualidad, música y canto. Tienen que ser expertos en técnicas diversas como pantomima y equilibrismo; saber dar un salto mortal, caer y golpear sin hacer daño; tocar cualquier instrumento, manipular otros objetos además de marionetas, bailar. Deben inventar una caracterización destinada a divertir, engarzada en una simplicidad pueril. Poseer una aguda percepción del tiempo y del tempo cómico para hacer reír (Ceballos, Edgar, “Nota del editor” *apud* Morales, 2009: 9).

En la actualidad los términos de bufón, payaso, clown, Pierrot y Arlequín se utilizan indistintamente para designar al personaje que nos hace reír utilizando un vestuario y un maquillaje coloridos. En este caso se hace mención de algunas características que parecen tener todos los payasos, se enlistan características que podrían tener algunos, pero no todos y decimos que con estas características se puede reconocer a las entidades que caen bajo el término, apelando a nuestro conocimiento común.

Tonatiuh Morales comenta lo siguiente

La interpretación errónea de definiciones y explicaciones que existe en nuestra disciplina artística trae consigo dos graves problemas: el primero es la falta de precisión en los conceptos y en la metodología que se utiliza en el proceso de enseñanza en la especialidad del clown. [...] El segundo problema es la desvalorización creciente de la profesión de la misma; las confusiones teóricas y técnicas dan como resultado un bajo nivel artístico y profesional y van destruyendo las características específicas de los personajes desde su formación, afectando su trabajo escénico y devaluando su significado cultural (Morales, 2009: 13).

Dicho lo anterior resulta difícil encontrar un concepto impugnable, en el sentido que es abierto y valorativo. Hay conceptos tan amplios que no se pueden definir sin dejar algunos ejemplos fuera.

Mise en scène del payaso.

Ahora retomaremos el concepto de *mise en scène* para mostrar que el payaso, al momento de su actuación, utiliza y necesita de una instalación para llevar a cabo su actuación para salir triunfante de ella.

En todo sketch o presentación que realiza tan singular personaje requiere de espacio, de tiempo y de luz. Seguramente que María Zambrano reconoció y dio importancia suma a ello: “pero cualquier payaso, bajo la luz del acetileno, en una carpa desgarrada, logra, infaliblemente, con los viejos trucos –siempre los mismos y siempre inéditos–, la risa, o, lo que es más difícil, la sonrisa colectiva” (Zambrano, 2002: 117).

Hay muchos ejemplos de cómo el payaso utiliza la instalación para mostrarse y hacerse lucir. Tomaremos el caso de Grock, el cual en uno de sus espectáculos se encuentra con un piano y una silla y comienza a jugar con el

espacio, pues se percata de que la silla está bastante lejana al piano; en su lógica encuentra la solución más clara y precisa: no es la silla la que va al encuentro del piano, sino el piano que Grock arrastra hasta quedar en perfecta distancia con la silla.

La iluminación es tan adecuada para crear un espacio de conflicto y lucha, pues todo está oscuro y lo único que se alumbra es justamente el trayecto entre la silla y el piano; de esta manera, las facciones, los gestos y los movimientos de Grock resaltan, pero no sólo eso, también él resalta, dispone del escenario y dispone de sí mismo al mostrarse tal cual es en *mise en scène*, donde vive y revive la tragedia humana empapada en un llanto invisible para hacer que los espectadores se partan a carcajadas.

La conquista maravillosa se queda en ese triunfo ridículo puesto en el escenario.

II. EN TORNO AL PAYASO: LOS TEÓRICOS

Jean Starobinsky: *El retrato del artista como saltimbanqui*

Jean Starobinsky en *El retrato del artista como saltimbanqui* presenta ocho capítulos, a saber: “Las muñecas del doble”; “¿El reencuentro con cierta genialidad?”; “El deslumbramiento ante la ligereza o el triunfo del payaso”; “Del andrógino a la mujer fatal”; “Cuerpos deseables y cuerpos humillados”; “Nacimiento del payaso trágico”; “Los salvadores ridículos”; “Pensadores y difuntos”.

En cada capítulo, se presenta obras de varios pintores y/o artistas y literatos, que en su mayoría realizan su quehacer basado en las faenas de los circos, de la calle, de los payasos y las bailarinas.

Así mismo, el filósofo, hace una mención histórica de los payasos desde la Edad Media, la *Comedia dell'arte*, y el romanticismo, en el cual, el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido imágenes deformantes, con las que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del arte. El deseo de erigirse en portavoz de la propia melancolía, de aquellos que cantan y dicen las verdades, los ayudantes secretos que hacen girar la rueda del destino, los payasos. Se trata de un autorretrato encubierto, cuya intención no se limita a la caricatura sarcástica o dolorosa.

A partir de las obras, los pintores celebrarán enseñar a observar con una nueva mirada algunos espectáculos a los que antes nadie había prestado suficiente atención, que a demás de reflejar el momento histórico-social-cultural de cada uno de ellos, Starobinsky retoma algunas obras y, hace notar que ellos se pintan a sí mismos como saltimbanquis, bufones y payasos. ¿Por qué precisamente retratarse a sí y no de otra manera?, aún más, ¿cuál es el fin?, ¿quizá mostrándose cada artista en cada obra reafirma quién es en esencia, sus apetitos, sus intensiones vitales, y aún más, ser quien son y no dejar de serlo?

Se nos muestra a Baudelaire, en su calidad de “poeta y testigo”(Starobinski, 2007: 79), en algunos de sus poemas retrata y se presenta como el bufón que se “esconde bajo el triunfo y sus alegrías fingidas de un alma desesperada” (*ídem*: 68), que se encarna bajo una forma apenas paródica, es decir, volar hasta lo más alto y así sin más, caer y hundirse, teniendo una muerte heroica, y hacer de ésta una crónica que quede

plasmada y que se sea recordada por el destino y la agonía, las cuales se convierten tanto en una aplicación simbólica como profética. Justo el nacimiento del payaso trágico, aquel que llega a la misma gloria y gracia y de repente regresa en caída libre victorioso:

Baudelaire renueva y ahonda una tradición, que se remonta por lo menos al siglo XVIII, según la cual el actor esconde bajo su triunfo y sus alegrías fingidas un alma desesperada. Contribuye a fijar, mejor que el Triboulet y la Gwynplaine de Victor Hugo, el arquetipo del payaso trágico, cuya imagen se perpetuará a través de la literatura y la pintura de varios decenios (*Ibíd.*).

Es el martirio chusco donde el payaso reencuentra en su vida postrera la facultad de volar, el papel de una víctima gloriosa desempeñado por sí mismo:

El Pierrot inglés llegaba como la tempestad, caía como un fardo y, cuando reía, su risa hacía temblar la sala; esa risa se parecía a un jubiloso trueno... Por no sé qué fechoría, Pierrot debía ser finalmente guillotinado... El instrumento fúnebre estaba, pues, allí, erigido sobre los tablados franceses, profundamente sorprendidos con esta novedad. Tras haber luchado y bramado como un buey que presiente el matadero, Pierrot sufría finalmente su destino. La cabeza se desprendía del cuello, una poderosa cabeza blanca y roja, que rodaba con ruido delante de la concha del apuntador mostrando el disco sangrante del cuello, la vértebra escindida y todos los detalles de una pieza de carnicería recién cortada para el mostrador. Pero, entonces, de pronto, el torso decapitado, movido por la monomanía irresistible del vuelo, se enderezaba, escamoteaba triunfalmente su propia cabeza, como un jamón o una botella de vino, y, mucho más sagaz que el gran Dionisio, ¡se la metía en el bolsillo! (*Ibíd.*)

Ante esa aptitud de Baudelaire para “ser simultáneamente la herida y el cuchillo” (*Ídem*: 69), también es “el tirano y el mismo de suma agilidad” (*Ibíd.*), que alcanza la cima de su genio, y se desploma, “golpeando en el corazón por el signo agudo del rechazo que se opone a su arte” (*Ibíd.*). Encarnando paródicamente el vértigo mortal al que está expuesto el artista, sobre todo porque sufre la falta de ser ligada a la naturaleza ilusoria del arte.

El payaso trágico tiene una muerte trágica:

Al final, en el último extremo de la hilera de casetas, como si avergonzado se hubiese exiliado a sí mismo de todos estos esplendores, vi a un pobre saltimbanqui, encorvado, caduco, decrepito, una ruina de hombre, apoyado en uno de los postes de su barraca; una barraca más miserable que la del salvaje más embrutecido y cuya miseria alumbraban demasiado bien los cabos de velas, que se derretían y humeaban.

Por todas partes, la alegría, el beneficio, el desenfreno; por todas partes, la certidumbre del pan para el día siguiente; por todas partes, la explosión frenética de la vitalidad. Aquí, la miseria absoluta, la miseria ataviada, en el colmo de los horrores, con harapos cómicos, donde la necesidad, mucho más que el arte, había introducido el contraste. El desdichado, ¡no se reía! No lloraba, no bailaba, no gesticulaba, no gritaba; no cantaba ninguna canción, ni alegre, ni lamentable. Su destino se había cumplido.

Pero, ¡con qué mirada, profunda, inolvidable, dejaba pasear su vista sobre las luces y la multitud, cuyo continuo vaivén se detenía a algunos pasos de su repulsiva miseria! Sentí mi garganta oprimida por la mano terrible de la histeria y me pareció que unas lágrimas rebeldes, que no querían caer, obstaculizaban mi mirada.

¿Qué hacer? ¿Para qué preguntar al infortunado cuál era la curiosidad o cuál la maravilla que mostraba en esas hediondas tinieblas, detrás de su cortina hecha jirones! (Baudelaire, 2001: 27-29).

¿Qué le preocupa a Baudelaire de esta imagen? Le preocupa ser olvidado por los otros; que no encuentre de un cómplice que haga propio la creación del autor; que el viejo artista se separe de los hombres, como el saltimbanqui que enmarca su poema, y que todavía intente atraer su atención; pero justo es el artista quien ha dejado de tener interés en su actuación y son los hombres quienes se alejan y se separan de él. “No es solo la fatalidad interna de la extenuación lo que marca con un carácter trágico el destino del viejo saltimbanqui: el desinterés de la muchedumbre no es menos determinante” (Starobinski, 2007: 76).

Es pues, la muerte trágica del saltimbanqui la muerte misma de Baudelaire, el hombre de letras que ha sobrevivido de una generación brillante, del poeta sin amigos ni familia, degradado por su economía y la ingratitud pública a punto de ser olvidado.

Aparece también Picasso con su serie de los *Saltimbanquis*, en donde la gravidez y una misteriosa serenidad se ven patentes. El fin de ambas es el mismo: explotar de forma activa lo imposible.

Es evidente que Picasso fue seducido en un primer momento por la imagen pictórica y literaria del payaso-víctima. La sombra del viejo saltimbanqui de Baudelaire pasó primero por su pintura y los Pierrots lunares del simbolismo poblaron, sin duda, durante un tiempo su imaginación. Pero Picasso tenía algo más que decir, algo que suscitara originales ecos en la palabra de los escritores (*Ídem*: 98).

En medio de su inagotable reserva de atuendos y máscaras, se nos muestra a Arlequín y al Saltimbanqui inconfundibles con los otros, muestran una inocencia y pureza que va acompañada de un silencio largo que nos hace pensar en sus orígenes, “nos encontramos en un umbral iniciático: los saltimbanquis conocen la contraseña que conduce hacia el mundo sobrehumano de la divinidad y hacia el mundo infrahumano de la vida animal” (*Ídem*: 101).

Con frecuencia el artista rehúsa elegir entre la imagen del dios y la del animal: “forja animales divinos o dioses animalizados” (*Ídem*: 107). Pero frente al animal, el pintor es también el domador ágil, el torero matador, el saltimbanqui que juega con la muerte; “y frente al abandono femenino del ‘modelo’, se transforma una vez en Júpiter y otras en payaso” (*Ibidem*).

En todas las búsquedas y metamorfosis que atestigua el arte de Picasso, no dejamos de encontrar la obsesión por los pasos: intercambio entre la conciencia divina y el instinto sombrío del animal, paso de una ‘forma’ a otra, paso de un no—poder a un nuevo poder, cuya ‘vacía sobreabundancia’ inquietará al artista y le incitará a acechar nuevos hallazgos (*Cfr. Ídem: 108*).

Apollinaire dio una interpretación de las obras con el tema del *Saltimbanqui* del propio Picasso:

Las madres primípalas ya no esperaban a su hijo, debido tal vez a ciertos cuervos gárrulos y de mal agüero. ¡Navidad! Alumbraron futuros acróbatas entre monos domésticos, caballos blancos y perros semejantes a osos.

Las hermanas adolescentes, manteniendo el equilibrio sobre los grandes balones de los saltimbanquis, imprimen a esas esferas el movimiento resplandeciente de los mundos. Estas adolescentes, impúberes, tienen las inquietudes de la inocencia, los animales les enseñan el misterio religioso. Los arlequines acompañan la gloria de las mujeres, se les parecen, ni machos, ni hembras... Animales híbridos, tienen la conciencia de los semidioses de Egipto...No es posible confundir a esos saltimbanquis con los histriones. Su espectador debe ser piadoso, pues celebran ritos mudos con una difícil agilidad (*Ídem: 100*).

Es en Arlequín donde los umbrales son temibles, pero también los contrarios se unen, se concilian: vida y muerte, día y noche, tierra y cielo, verdad y muerte. Esto da una impresión bastante rara, incomprensible pero entendible y bastante lógica. Arlequín, nuevamente da la impresión de que el “poder sobrenatural de crecimiento atribuido (a él) le viene de su familiaridad con el reino de la muerte” (*Ídem: 101*), como un Arlequín trimegisto, el dios de los secretos de la alquimia, al que los gnósticos emparentaron con el Thot de rostro simiesco de los egipcios (*Cfr. Ibídem*).

En todo esto que nos presenta Picasso desde su propia pintura, encontramos a Arlequín y al Saltimbanqui como ese genio que logra atravesar los límites del infierno para estar presentes con nosotros, visitarnos, pero terminará por ser una figura cómica, cuya transgresión se relaciona con todo lo prohibido, se vuelve un transgresor de las órdenes sociales y la disciplina de lo acostumbrado. Una vez más las dicotomías se concilian: el espanto y la risa, el horror y la burla, deja la imagen del genio encaprichado enmascarado que emite aullidos inhumanos, para quedarse y hacerse con la palabra chusca.

Entre el adjetivo posible y el adjetivo imposible, el mimo ha hecho su elección. Ha elegido el adjetivo imposible. Vive en lo imposible. Hace lo imposible (*Cfr. Ídem: 98*).

¿Qué refleja Picasso con sus obras en torno a esta figura funambulesca? Quizá el paso hacia una verdadera liberación. También el paso de la impericia a la habilidad, del ejercicio imperfecto a la perfección misma: símbolo de un tránsito a la obra y al éxito del arte. Pero más que eso, nos queda la evocación de Picasso de la travesía de ir por umbrales prohibidos, los diversos niveles de la existencia humana, los límites transgredidos, la conciliación y acompañamiento de los contrarios hasta hacerse uno sólo. “Los atributos reivindicados por el pintor son exactamente los que hemos visto reunirse en la persona del payaso (Cfr. *Ídem*: 108).

Starobinski retoma y medita sobre el payaso que se es y que siempre se ha sido: una actitud repetida una y otra vez, que se reinventa de forma tan obstinada a lo largo de tres o cuatro generaciones, que no debe pasar desapercibida a nuestra atención. Lo que se juega es bastante irónico se emplea como interpretación de uno mismo por sí mismo: es una festividad ridícula del arte y del artista, entre la obra y el creador. Con ello, se muestran las proezas, las maravillas y las desgracias tanto de ellos, como pintores, como escritores, actores, comediantes y maromeros, como de los retratados, los payasos, los acróbatas, de ellos mismos.

Destaca nuestro autor, que el payaso tiene la función “del salvavidas” (*Ídem*: 92) de nosotros, de cada uno de nosotros: por un lado, porque así como el artista se pinta a sí mismo como un *saltimbanqui*; nos pinta a cada uno de nosotros en diversas atmósferas donde, me parece, no hacemos más que *intimar* con nosotros mismos. Inclusive, muchas veces somos intrusos hasta de nosotros. Por el otro, tenemos el caso de Chaplin y de los hermanos Marx. Sus actuaciones, si bien son impactantes y causan risa, vienen a poner un *estate en paz* en cada una de sus actuaciones fílmicas, contribuyen a aquietar la situación que se presenta. Es decir, la vida va tan acelerada que ellos llegan y la calman, la aligeran, la apaciguan, la controlan.

Así ha sucedido desde que hay payasos. Ellos han puesto el control de forma poética puesto que se presentan como “el Cristo de los ultrajes” (*Ídem*: 90), el que recibe los pastelazos, las bofetadas, el aspecto de la víctima expiatoria, el payaso expulsado del mundo, el que carga con los tropiezos, con las imperfecciones, y las vergüenzas que se hacen presentes en nosotros, en

nosotros los hombres, los artistas, los receptores. El payaso siempre está en acción, crea y recrea, es decir, es un poeta viviente.

Darío Fo: *Manual mínimo del actor*

Toca el turno de precisar lo que dice Dario Fo respecto a los payasos.

Su libro está dividido en seis jornadas, sin embargo, y para los intereses de ésta tesis, nos enfocaremos solamente a las jornadas primera y quinta.

En la *primera jornada* Fo retoma la *Commedia dell'Arte*. En primer lugar, habrá que precisar que para Dario Fo, el *arte* se entiende *como oficio*:

Pero veamos ante todo qué significado debemos dar a la etiqueta "Commedia dell'Arte".

Si enfocamos la palabra "arte", en seguida brotan en nuestra mente imágenes y expresiones estereotipadas y trufadas de tópicos: arte, como sublime creación de la fantasía, arte, como expresión poética del genio, etc. En realidad, en nuestro caso, el término "arte" está ligado al oficio.

En la Edad Media, es sabido, existían el "arte de la lana", el "arte de la seda", el "arte de los albañiles" y decenas de otras artes, servían para evitar que se degollaran entre ellos los que producían mercancías similares. Servían, además, para defenderse colectivamente de los abusos de los grandes mercaderes, de los impuestos de los príncipes, obispos y cardenales. (Fo, 2008: 24)

Ésta era una compañía formada por actores profesionales, con su propio estatuto de leyes y reglas, mediante las cuales los cómicos se comprometían a protegerse y respetarse recíprocamente (*Ibídem*). El papel del actor en ella era de tanta originalidad y espectacularidad que se podía ver con el uso de la máscara y con ello el papel fijo que cada uno de los miembros representaba.

Los integrantes más representativos de ésta compañía eran: el Arlequín, Pantalón, Polichinella, Bergamo y el Doctor. Éstos cómicos poseían un bagaje amplio para cada situación en la que se encontraban, los diálogos y los gags eran parte de su formación actoral y debían de manejarlos bien, ya que éstos eran parte fundamental de su labor.

La *Commedia dell'Arte* es una forma de teatro que se basa en una combinación de diálogo y acción, monólogo dicho y gesto realizado, no sólo en la pantomima (*Cfr. Ídem*: 26).

Mediante el juego de los intercambios que se daban entre ellos, se daban increíbles posibilidades en la actuación, pues con ello se "poseía fantasía y el famoso don de improvisar, es decir, la facultad de dar cada vez la impresión de decir cosas nuevas" (*ídem*: 24).

Habrá que fijar firmemente los ojos en el del gran alcahuete que es Arlequín y en su método, en donde sus discursos jocosos son siempre nuevos y jamás premeditados, las metáforas son tan desproporcionadas y su estilo es tan extravagante como sólo él sabe.

Posee el arte único e interminable de atraer a los espectadores en los embrollos... en los que se empantana... y, justo... en que parece estar tan empantanado como para no poder salir... desata los nudos y sale del laberinto, soltando cada lazo con grandes carcajadas (*Ídem*: 26).

Se vuelve irresistible para él el tener que ejercer la comedia improvisada, donde la frescura de sus discursos fascina por la inmediatez. Ahora es el Arlequín, el actor, el que tiene la palabra, el que pronuncia, se pronuncia y pronuncia a los suyos, a los otros actores, los comediantes, “la palabra de los literatos ha muerto, la palabra de los comediantes está viva” (*ídem*: 28). Y es justo con esta palabra de comediante con la que se vuelve un arte único e inimitable, atrayente para los espectadores y atraerlos en sus embrollos, la elocución resulta titubeante y justo en el momento en el que se mete a un pantano como para no poder salir, sin más ni más desata los nudos y sale de la mañana que se veía sin fin, “soltando cada lazo con grandes carcajadas” (*Ídem*: 26).

El actor histrión ahora es autor (*Cfr. Ídem*: 27), director, escenógrafo, de ser el protagonista pasa a tomar el papel de comparsa, resulta ser una compañía indiferente no sólo al público, sino a sus compañeros.

Al final de la *quinta jornada* se encuentran apartados como “Los ‘clown’”, “El ‘clown’ y el poder”, “El payaso alcahuete”, “Cómeme pero no me jorobes”, “Los Cavallini en la cuerda floja”, “El cochinito y las coles”, “El hindú provocador”, “¡Es un éxito! ¡El teatro arde!”, “La paga del actor” y “Esa obra tiene un defecto: es hermosa en su lectura”.

Comienza Dario Fo expresando que toca dar turno a un tema en el cual no se ha profundizado, se toca y se habla de ello, pero no se penetra en él: los clowns.

El oficio del clown requiere un conjunto de bagajes y filones a menudo contradictorios; es un oficio afín al del juglar y del mimo grecorromano, donde concurren los mismos medios expresivos: voz, gestualidad acrobática, experiencia y familiaridad con animales, incluso feroces. Casi todos los grandes clown son habilísimos malabaristas, tragafuegos, saben utilizar fuegos artificiales y tocar a la perfección uno o más instrumentos. (*Ídem*: 301)

Con todo lo expresado por Fo en esta jornada, habrá que precisar: primero, el trabajo del clown es de oficio, un oficio que ha tenido su historia con el paso de los años; segundo, con esta actividad, el oficio, están presentes un caudal de conocimientos diversos entre sí pero listos para fraguarse en sólo uno: hay una interdisciplinariedad en el oficio del payaso; tercero, no sólo trabajan con ellos, también se relacionan con otros seres vivos como los animales; cuarto, no trabajan solamente con su cuerpo, ni cuán habilidosos sean con él, también tocan instrumento, y no uno, varios.

Para Dario Fo, el trabajo del clown resulta ser de alta complejidad: habrá que tener en claro que “uno sólo se convierte en clown tras mucho trabajo constante, disciplinado y esforzado” (*Ídem*: 302), es decir, el que quiera ser clown tendrá que adquirir complejas y amplias técnicas para jugar con una gran ventaja sobre los demás que se encuentren en el escenario, por lo tanto “ser clown no se improvisa” (*Ibídem*).

¿Sólo por el trabajo constante y disciplinado resulta ser complejo el clown? Parece que no, pues también, el payaso desde siempre ha sabido satirizar, ya sea lo más blanco o lo más oscuro como la violencia, la crueldad, ha condenado la hipocresía y la injusticia (*Cfr. Ibídem*). El payaso no es solamente un cómico, también es un trágico en cuanto que ridiculiza lo sombrío de la sociedad en la que vive. Con esa actitud trágica, con ese porte y esa personalidad, será necesario mencionar que desde siempre, el payaso ha tratado el problema del hambre: si bien, es hambre de comida, hambre de sed, pero también es hambre de dignidad, de identidad, hambre de poder (*Cfr. Ídem*: 303). Hambre que se nota si bien, desde su misma acción, pero también desde su aspecto físico, en la deformación grotesca de la voz, en la mueca, en el maquillaje: todo esto hace apelativo a cierta alusión, ya sea el blanco del rostro o el rojo en ella, en donde nos percatamos de sus sutiles intenciones.

¿Hambre de poder? Efectivamente, el clown siempre está jugando así, inclusive, me atrevería a decir que es su juego favorito, en donde el primero, el mayor, el más grande y de una apariencia sana, santa y limpia se atreve a dominar al otro, a su compañero, a establecer quién es la comparsa de quién: “Al clown blanco, o Luis, es él quien lleva las riendas, quien da las órdenes, insulta, hace y deshace. El Augusto, se las ve negras para sobrevivir” (*Ibídem*). A menudo acontece que el clown perdedor consigue vencer porque “se le

dispara el resorte del ‘¡ya basta!’; es decir, la resolución desesperada de perder todo pero darse al menos el gustazo de poner el broche final” (*Ídem*: 307). A veces se rebelan, aunque normalmente se las arreglan y salen a flote en esa lucha de poder.

Así pues, bajo este intento de dictadura, opresión y lucha, lo que intenta poner el Augusto es más claro y preciso: la lección moral es “¡Se puede perder todo, incluso la vida, pero, por Dios, nunca la dignidad!” (*Ibídem*). Quizá esa sea la bandera del clown, perder todo menos la dignidad.

Así mismo Dario Fo hace de manifiesto que “la gran habilidad del clown y del juglar para manipular objetos y situaciones cobra un carácter mágico haciendo parecer posible lo imposible, falso lo verdadero y viceversa” (*Ídem*: 310). Y justo esto es la clave en la actuación del clown, donde la paradoja de lo *surreal* vence toda la regla y ley física (*Cfr. Ídem*: 309).

Bajo esa actuación pueril, el clown ni se da cuenta de lo que pasa, pues está convencido de que el aplauso es para él por su reciente hazaña (*Cfr. Ibídem*). Tan grande es la pasión que lo impulsa que supera lo imposible (*Cfr. Ídem*: 310), el absurdo, lo inverosímil, lo ilógico e irrazonable. “Trucando los gestos y la voz, reconstruía la desesperación de la bestia revolviéndose, parecía verdad. Así que hay que recalcarlo sin parar: en teatro sólo es auténticamente real” (*Ídem*: 311).

Poco a poco los clowns han ejecutado actos más paradójicos e irreverentes (*Ídem*: 313), con ello han causado que el público estalle a carcajadas y el furor se apodere de los espectadores y queden fascinados y exaltados por ello. Es justamente por eso que el “clown a existido en casi todas las modalidades teatrales de todas las épocas y países” (*Ídem*: 311).

En el teatro de plaza, en todo momento y lugar, saltimbanquis, clown y juglares presentan espectáculos de formato muy similar. En todos los países podemos encontrar clown exhibiéndose en luchas grotescas con animales reales y falsos; es decir, interpretados por otros clowns disfrazados: un ejemplo es la lucha con el oso amestrado de los juglares y payasos armenios y persas y de los rusos del Cáucaso. (*Ídem*: 312).

Es pues, como los clowns encarnan a locos de amor que ven en cada mujer del público a su maravillosa enamorada (*Cfr. Ídem*: 313), al loco fanático con porte de político, también suelen disfrazarse de mujer (*Cfr. Ídem*: 314), y siempre sacan a relucir la otra cara de la moneda poniéndolo lisa y llanamente

en su lugar. Con toda esta burla, el payaso no olvida su bandera y vuelve a su número un provocativo con burla moral (*Ibíd.*).

Edgar Ceballos: *El libro de oro de los payasos. Los más divertidos sketches de Circo.*

Después de pasar por autores como Starobinski, y al galardonado del Premio Nobel, Darío Fo, ahora es turno de revisar a un investigador teatral, dramaturgo, director y editor mexicano: Edgar Ceballos.

En *El libro de oro de los payasos. Los más divertidos sketches de circo*, del cual hace tanto la presentación como la selección de textos, nos indica lo siguiente:

¿Por qué carecen de comicidad los payasos de fin de milenio?
¿Qué les hizo perder su enorme capacidad de provocación?
Ahora son unos personajes asépticos, cuya humanidad y grotesco ya no descansan más que en una apariencia: su vestuario y una pelotilla roja en la nariz.
¿Qué los ha hecho que en la actualidad sólo se ocupen de menesteres menores como animar fiestas infantiles con números bobalicones destinados a hacer reír a los niños? O encargarse de inflar globos para regalar al festejado con un candor y sentimentalismo rampón.
Cuando acudimos al circo observamos que el número de estos artistas ha disminuido a un par de payasos mudos, cuando mucho; cuyas rutinas –fragmentos infinitesimales de los sketches clásicos–, han perdido su bis cómica de tanto manosearlos con desgano y fastidio.
Los actuales payasos, al menos los de nuestro entorno, carecen de ingenio y únicamente pierden su tiempo entre el público con aburridos saludos de mano a los concurrentes, grandes y pequeños.
Creemos que es un problema que radica en la falta de educación o vocación.
(Ceballos, 1999: 2).

Es así como la pretensión del libro que compete a Ceballos, radica primordialmente en aportar apuntes históricos sobre el tema que compete, promoviendo así un soporte técnico para quienes son payasos o pretenden serlo. Cabe mencionar que el libro está compuesto por 60 sketches de circo que van desde el año de 1850 hasta 1955.

En este texto Ceballos nos relata, una vez más, la historia y el origen del moderno payaso:

La tradición teatral del moderno payaso comienza a gestarse varias centurias más tarde entre aquellos herederos de la Commedia dell'Arte, quienes creaban sus personajes con la mímica, el gesto y el uso del cuerpo; estos actores-acróbatas, en su origen simples saltimbanquis que ejecutaban maromas sobre bancos en plazas públicas, habían venido a reemplazar a los cómicos italianos de la Commedia dell'Arte expulsados de París, con números disparatados y monólogos en pantomima y con un lenguaje onomatopéyico que simulaba lenguas extranjeras o dialectos exóticos(*ídem*: 9-10).

Nos indica que el origen del payaso moderno si bien proviene de la *Commedia dell'Arte*, con Polichinela, Pierrot, Arlequín, etc. Sin embargo, se está dejando por fuera el circo, el cual data desde el antiguo Egipto, Grecia clásica y la Roma imperial y justo es éste el espacio donde la gente se reunía y admiraba los distintos rituales religiosos, festividades, a los gladiadores y su preparación.

Es así como el circo que conocemos hoy en día ha pasado por una serie de cambios y transformaciones, donde se sigue reuniendo la gente pero ya no se admira un ritual religioso, ni se ve a los gladiadores entrenando o luchando entre ellos. Pero nos seguimos admirando de esa destreza y agilidad de cada uno de los participantes que están en pista realizan, como el equilibrista, trapecista, el domador, el hombre bala, el contorsionista, el tragafuego, y los payasos.

¿Los payasos con destreza y agilidad?, ¿qué hacían para ganarse esas virtudes? “Si bien, aún los payasos no eran dueños de la pista” (*Ídem*: 12), se distinguían por un grito, una frase, pero no se les permitía que ridiculizaran a un caballo.

Como los acróbatas habían desdeñado aparecer en la pista para hacer reír, los payasos sirvieron para tapar los hoyos del espectáculo y mantener viva la participación de los espectadores; pero muy pronto estos “entretenedores” que ocupaban la pista entre un número y otro de los acróbatas, terminaron por apropiarse de la pista (*Ídem*: 13).

Así, cada vez más, cuando llegaba el fin de la vida activa de un acróbata, se elegía ser payaso y dejar a un lado el caballo, la cuerda, las maromas, etc. Esto ocasionó que sin más ni más, se encontrara en los circos, a través de los años, nuevos miembros: más payasos.

Con el paso del tiempo, el payaso decidió tomar la palabra, la confusión lingüística (*Cfr. Ibídem*) resultó un recurso cómico y se llevó a una pantomima dialogada que a su vez llevó gestos y acciones determinantes, concisas. Resultado de ello fue que el payaso se convirtió en un *emanador* de palabras:

La pista se transformó en una arena donde se ridiculizaba sin piedad, por medio de la parodia y la imitación. Cuando alguno no sabía mimar, vociferaba o ejecutaba acciones extravagantes. [...] El payaso [...] reflexionaba con el director de pista, perseguía a las domadoras ecuestres, inventaba chistes en donde el gesto cobraba un gran valor al igual que la broma de doble sentido y el escarnio burlesco (*Ídem*: 14).

El payaso había tomado la pista y la palabra. No necesitaba de mucho, bastaba con su presencia y su vestimenta franca. Y nos volvemos a preguntar, ¿los payasos con destreza y agilidad? Ahora sí, ya se puede responder esa pregunta: la destreza y agilidad de los payasos está en hacer presente la ficción más que la realidad, el éxito total depende de la habilidad para hacer surgir por sí mismos, la comicidad y la fuerza. La virtud del payaso, está precisamente en ese efecto cómico que realizan en el momento en el que se presentan, en el momento en que realizan su actuación, donde ya no se ven limitados por imitar a acróbatas, en donde el *no ser hábil como el acróbata, maromero, trapealista, hombre bala, domador, etc;* se vuelve el mejor efecto cómico.

Ceballos, toma muy en serio el potencial cómico que hace de un payaso un buen payaso y éste recae en el cuerpo: el rostro (ojos, nariz, boca: lengua, voz; orejas, la pelvis, los brazos,), “de este modo, con cada parte de su ser, un hábil payaso podía lograr un efecto cómico de las propias emociones humanas: dolor, disculpa, esperanza, alegría, tristeza, etc.” (*Ídem*: 31).

Otra especialidad que tienen los payasos ha sido la mima, lo cual resulta ser mucho más convincente que las palabras, pues es en ella donde la elegancia se hace presente en las acciones mismas, donde se hacen cosas graciosas, pues la observación humana resulta ser la habilidad más grande que poseen los payasos para imitar, “Si un payaso imita a otro es chistoso. Si la imitación es exagerada y ridiculiza a la persona que es imitada, se vuelve parodia. Si la persona que es parodiada representa el poder, la parodia se vuelve satírica” (*Ídem*: 32). Es pues el payaso libre de hacer lo que quiera en la mima, ya que el efecto cómico es imitar de manera exagerada la conducta del ser humano.

Otro aspecto en la comicidad del payaso, nos dice Edgar Ceballos, que el payaso es violento, es anarquista, exagera la forma simple de transformar dolor, en ello, es auténtico, nadie como él. “Para hacer reír en un mundo de violencia cotidiana, los actores actúan payasadas violentas” (*Ídem*: 36), pues nos hacen creer que los golpes son reales y dolorosos, pero nos hacen reír, pues justo ese momento violento resulta ser muy escandaloso, hay un dolor que es mentiroso, es fingido, irreal, ilusorio, aparente, supuesto, pero da una impresión real.

Con todo esto que se nos presenta en el texto, podemos asumir que el payaso es un inventor ingenioso de efectos cómicos que generan la risa; hace que todo sea posible, pues no existen los imposibles; es un experto en el uso de su cuerpo, con él se transforma, y la violencia que presenta es una violencia dulce, risible y seductora. Pero ante todo, es honesto consigo mismo. Por eso Edgar Ceballos nos indica que hoy en día, ya no sucede esto con los payasos que nos encontramos en las calles, ya no se sabe en qué radica su comicidad, ya no se saben honestos y humanos.

Tonatiuh Morales: *El arte del clown y del payaso*

A lo largo de esta investigación e intentando encontrar algún libro en donde se trate sobre el tema que me ocupa ahora, me encontré con que no existen suficientes libros que expliquen y difundan tanto la metodología como la enseñanza del arte del clown, ya que revisándolos, la mayoría se dedica, y no pasa de ahí, en los aspectos históricos o anecdóticos, y no se llegue a una estructura clara que defina la lógica del personaje escénico.

Un autor que quiere ser la excepción²⁴ resulta ser Tonatiuh Morales²⁵, el cual presenta e intenta el cómo llenar las carencias que se tienen sobre el tema, así como las interpretaciones erróneas que se han hecho alrededor de definiciones y explicaciones que existen dentro de la disciplina, con el fin de especificar y aclarar “el arte del clown y del payaso”.

Por ejemplo, y una de ellas y que hace brincar tanto a estudiantes, espectadores y personas que se interesan por el tema, es la falta de precisión en los conceptos y la metodología que se utiliza en el proceso de la enseñanza en la especialidad clown (Cfr. Morales, 2009: 12), hecho que, sólo ha confundido a los que la estudian y no se permiten profundizar más en ello. Como primera instancia, quizá sea necesario hacer la diferencia entre clown y payaso, ¿en qué radica ésta? “El término *clown*, que en inglés antiguo significa: palurdo, campesino, siervo; derivado del vocablo también inglés *clod*, corresponde específicamente a una figura creada durante la Edad Media, que

²⁴ Solamente intenta, que no se note que lo aludo.

²⁵ Morales, es egresado en la Escuela Nacional del Circo en Montreal en Artes Circenses, ha trabajado como clown y payaso desde hace 30 años, tanto en calles y fiestas infantiles, que en circos, teatros, radio y televisión; a demás de ser artista fundador del Cirque du Soleil; fundador y director del Centro de Artes Escénicas y del Circo Contemporáneo de Colima.

se distingue de los demás personajes de esta época por su vestimenta, su maquillaje y su acercamiento a la risa a través del humor, como subcategoría de lo cómico” (*Ibídem*). En tanto que la palabra payaso proviene del italiano *pagliaccio*, y se utiliza para determinar y nombrar a una persona que no es seria y hace reír con sus hechos, según el DRAE, ¿se ve la diferencia? Si no es así, me permito decir que ésta radica meramente en la cuestión del idioma y la traducción. En lo que a mí respecta, me parece que tanto el clown como el payaso cumplen con la misma función, sin embargo, debido a la historia, la tradición, el contexto y la misma sociedad, resulta más común nombrar a *payasos* que *clowns*, y si se menciona la palabra *clown*, se hace con una entonación de superioridad y prestigio, inclusive muchos payasos mexicanos piensan que el término “payaso” es única y meramente mexicano.

Otra, es la desvalorización creciente que se tiene de la misma. Morales dice que “las confusiones teóricas y técnicas dan como resultado un bajo nivel artístico y profesional y van destruyendo las características específicas de los personajes desde su formación, afectando su trabajo escénico y devaluando su significado culturales”. Para confirmar o refutar lo que menciona Morales, quizá sea necesario acudir y presenciar un espectáculo en donde haya payasos trabajando, no una vez, sino varias, inclusive puede ser con el mismo payaso o con diversos, ahí, nos podemos dar cuenta de que muchas veces las técnicas son mal empleadas, mal usadas y muy repetitivas. Seguramente uno que otro se copia entre sí los ejercicios, las tablas no son tan seguras, los números y los sketches son tan iguales, tan monótonos y repetitivos, que se pierde el ingenio, la energía o la chispa misma de los payasos ya no se nota, puesto que no se hay, no existe. Es decir, no se estudia ni se evoluciona en el perfeccionamiento de la destreza necesaria para el acto. No basta con el cuerpo, no basta con las técnicas mal copiadas, mal hechas, mal recreadas, también está la teoría, conocer la historia de sus ancestros, de su origen.

No puede haber la técnica sin la teoría, no se puede ser un payaso si no se conoce su pasado, su arranque, su inicio. Es por ello, que en el libro de Tonatiuh Morales nos presenta 10 capítulos en donde se desarrollan los temas de la comicidad, la historia, la categoría de los personajes clásicos, las perspectivas escénicas, el aprendizaje, formación y entrenamiento, la formación musical, el maquillaje, el vestuario, los materiales y accesorios así

como los espectáculos y rutinas. En cada uno de ellos, está la parte teórica y la técnica, ambos aspectos intentan complementarse y darle una justificación a la necesidad que se tiene para la formación completa y ser virtuosos, ser payasos virtuosos.

Para ello, resulta pertinente analizar las confusiones que se han creado en torno a los personajes cómicos que nacen y se desarrollan durante el periodo medieval “muchos colegas de la profesión afirman que los *clowns* existen en diversas regiones del mundo desde antes de la época cristiana” (*Ídem*: 11), en el contexto de la llamada fiesta popular del carnaval y que subsisten hasta nuestros días, ya sea desde un contexto histórico, teórico, técnico, creación y la explicación de los problemas a los cuales se enfrentan estas disciplinas escénicas en la actualidad.

El clown ha divertido y maravillado en todo el planeta, no existe límite alguno para ello, ni lengua, ni credo que sea capaz de confundirlos y ha compartido su trabajo sin medida alguna, sin excepción, no importando la distancia, ni el lugar, bien puede ser un hospital, una cárcel, el asilo, el mismo circo, el teatro, la calle. Por ejemplo, la ONG de Payasos sin Fronteras la cual nació con el fin de mejorar la situación emocional de la infancia que sufre conflictos bélicos o catástrofes naturales mediante espectáculos²⁶ y se dedican a llevar risas y un poco de contagio de buen humor a países como Palestina, Israel, Colombia, etc.²⁷

Los augustos y trampas, al igual que el cara blanca, o *clown*, son personajes cómicos que en medida en que pasa el tiempo, se han formado y conformado en una sola familia a través de todo el mundo. “Podemos afirmar que *clown*, payasos, cómicos, augustos, mimos, saltimbanquis, actores, arlequines, trovadores, juglares y pierrots somos primos de un mismo árbol genealógico; nuestro origen familiar es el arte nómada, en nuestras venas llevamos sangre de muchas razas y estamos en el inconsciente colectivo, hace milenios que existimos en todas las culturas, pero nuestras diferencias de apellido, origen, de vocación y de especialidad identifican a cada uno perfectamente; cuando alguien confunda a un arlequín con un payaso sólo

²⁶ Cfr. <http://www.clowns.org/mision>

²⁷ Cfr. <http://ong.consumer.es/payasos-sin-fronteras-ong-de-las-artes.73>

pídele que observe si tiene nariz roja, si la tiene no puede ser un arlequín” (*Ídem*: 218).

¿Cómo se define al payaso?, ¿cuáles son sus características?, ¿qué es aquello que hace que sea un payaso? Morales nos dice y da una pista para seguir en busca que una definición de lo que nos interesa: “olvidándonos de los sustantivos y de la semántica; clown, payaso o augusto son lo mismo a los ojos del público, ya que al ver una nariz roja sólo se espera reírse” (*Ibídem*). Primero, nos está indicando que existen muchos tipos (ya antes mencionados) y con diversos nombres y diversas características. Segundo, el fin de todos y de cada uno es divertir y hacer reír y provocar el disfrute mediante sus acciones. Tercero, la importancia de la nariz roja que destaca y resalta su propia existencia, convirtiéndose así en parte indispensable de ellos mismos, inclusive en un símbolo universal del cual todos entendemos y significa lo mismo en todo el planeta, que todo el mundo respeta y reconoce, dándole un significado de diversión, bienestar y risas. “Toda persona que la porte profesionalmente debe darle la importancia y el respeto que se ha merecido gracias a los grandes artistas, clowns o payasos de todos los tiempos que hicieron de su profesión un arte, desde la creación de la nariz roja hace más de dos siglos” (*ídem*: 218).

Pareciera entonces, que ver la vida a través de una nariz roja cambia la esencia de las cosas y de los casos. Por mi parte y personalmente, me anuncio a favor de la importancia de la nariz roja, creo que todos deberíamos de tener esa experiencia e ir a comprar una y ponérsela más seguido, vernos en el espejo y explorar nuestros gestos con ella, reírnos, salir a la calle con la nariz puesta y permitir que los otros nos vean. Quizá sea esa una forma de ser más nosotros mismos, de ser más humanos, quitarnos el peso que nos agobia y los temores. Me pronuncio a favor de la nariz roja, como símbolo universal, ya que yo lo he hecho y me fascina.

Es así como el Director del Centro de Artes Escénicas y Circo Contemporáneo de Colima nos confiesa lo siguiente:

En la actualidad nadie quiere ser payaso, todos quieren ser clown, que es lo mismo pero con menos maquillaje y los niveles de preparación no aumentan. Muchas veces me he preguntado quién es mejor, si el clown o el payaso, pero cuando lo vuelvo a analizar me doy cuenta de que cuando trabajo en el extranjero dicen que soy clown y cuando estoy en México dicen que soy payaso, nací en México y empecé como payaso de las calles y las fiestas infantiles del Distrito Federal pero estudié con los verdaderos clowns en París y

Montreal durante 10 años, así que soy mitad clown y mitad payaso y hablo los dos lenguajes; a partir de este análisis decidí convertirme en Panchito Morales y definirlo como un clown latino; es decir, un personaje con la preparación de un buen clown europeo y la esencia del payaso latinoamericano y más específicamente, mexicano (*Ídem*: 219).

No importando cual sea la etiqueta, lo verdaderamente importante es que hacer reír al público, los espectadores, en todos los escenarios posibles, siempre dignificando la nariz roja. “A veces me preguntan si cambiaría de profesión la respuesta siempre es la misma: no, no dejaría la nariz roja; hacer reír a la gente es mi vocación y además me encanta” (*Ídem*: 220).

Sin lugar a dudas en *el arte del clown y del payaso*, nos percatamos y rescatamos de lo siguiente: el payaso y el clown tienen el mismo fin; son comunicadores universales; abren puertas; nacen del pueblo y es del pueblo; no conocen las barreras puesto que él no tiene; la importancia del clown y del payaso es histórica, social y escénica; tampoco se hace como que es, simplemente es, no toma la piel de un personaje, él vive de sí mismo, de su propia piel y por lo tanto es auténtico; la nariz roja los convierte en personajes distinguidos, seres salidos de la fantasía. “Ambos le regalan a su público un valor que cada vez se hace más raro en nuestra sociedad, el valor de la sonrisa” (*Ibídem*).

III. CUESTIONES SOBRE EL PAYASO

El payaso, el teatro y la antropología teatral

Entendemos antropología teatral, de acuerdo con Eugenio Barba, como “el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Esta utilización extracotidiana del cuerpo es lo que se llama técnica” (Barba, 2009: 15). En otras palabras “la antropología teatral estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación” (*Ídem*: 17) con los propósitos de buscar indicaciones o conocimientos útiles y de individualizarlos para el trabajo del actor-bailarín.

La representación organizada se caracteriza por ser *extracotidiana*. Con ello quiere decirse que el ser humano, además de sus actividades diarias, *actúa* de manera diferente, incluso opuesta, en situaciones (que ubican al hombre en lugares y tiempos específicos), marcadas por lo extraordinario, que no por lo extraño, sino, más bien, por lo familiar, porque se repite. El nombre que ha recibido esto es el de *rito*. Del latín *ritus*, se le define como conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas o, más brevemente, como ceremonia o costumbre. Por ceremonia se entiende la acción reglamentada por costumbre para dar culto a las cosas divinas, reverencia u honor. La insistencia en la costumbre obliga a atenderla. Que se entienda rito como costumbre (del latín *consuetudo*, *-onis*) remite al hábito o modo habitual de obrar o proceder establecido por la tradición o por la repetición de los mismos actos y que puede adquirir fuerza de precepto. Es en la repetición de los mismos actos donde se conecta el rito como costumbre con lo cotidiano. Pueden pensarse ciertas acciones diarias como ritos, aunque más bien se les menosprecie y llame por ello rutinas (del francés *routine*, *route* que significa ruta²⁸). También puede pensarse que los ritos tienen su origen en lo cotidiano, de ahí que se diga que la repetición de los mismos actos puede adquirir fuerza de precepto, de ley²⁹.

²⁸ El rito es una ruta pues también es un camino que se toma con algún propósito.

²⁹ La antropología teatral se aprovecha de lo dado en situaciones de representación organizada extracotidianas para el teatro –con todo y los conceptos que se han utilizado para explicarlas fuera del teatro–, como se decía, pero, cosa que también sucede, quiere ver el *teatro* en dichas

Habiendo un parecido entre las acciones de diario y las acostumbradas de los ritos, es posible pensar en la imitación de unas y otras. Los principios descubiertos por la antropología teatral en representaciones organizadas *extracotidianas* son llevados a escena, podemos inferir. Lo que de fondo se dice es que son imitados para provecho del teatro. No decimos con esto nada en contra de la antropología teatral ni del teatro, sólo se constata un hecho que desde el teatro griego, sobre todo con Aristóteles, resultaba claro, a saber, la imitación.

La epopeya, la tragedia, la comedia y las obras para la flauta y la cítara, es decir, la danza, “todas ellas son –todas y todo en cada una de ellas- reproducciones por imitación [...] con colores y figuras representan imitativamente algunos –por arte o por costumbre- y otros con la voz” (Aristóteles, 2000: 1), dice Aristóteles. Entre las primeras se encuentra la danza que “con ritmo, más sin armonía, imitan las artes de la danza, puesto que los bailarines imitan caracteres, estados de ánimo y acciones mediante figuras rítmicas” (*Ídem*: 2). Por la palabra, o por la voz, imitan la epopeya, la tragedia y la comedia. Todas ellas reproducen de manera imitativa acciones tanto de hombres nobles como viles (ridículos). El nombre drama, propone Aristóteles, hace alusión a esto, porque en los dramas “se imita a hombres en acción” (*Ídem*: 4). El arte de la poesía se distingue del de la pintura por su medio (palabras, melodía, ritmo) y de la historia de la filosofía versificada (el poema de Empédocles) en virtud del objeto que imita. A Aristóteles interesan el drama (tragedia, comedia) y la poesía épica. El origen de la producción artística (poesía) está en la imitación, pues, en primer lugar, los niños aprenden imitando (desde actividades hasta actitudes) y, en segundo, todos se complacen en la imitación. Esto se corrobora en la práctica, ya que hay cosas que, vistas, desagradan, pero agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuanto más exactas sean. Por ejemplo, las formas de las más despreciables fieras y las de muertos. Y agrada contemplar las semejanzas porque “mediante la contemplación... sobreviene el aprender y razonar qué es cada cosa” (*Ídem*: 5). El placer de contemplar la imitación puede superar el desagrado.

representaciones. Esto explicaría la aplicación de categorías del teatro a aquello que más bien garantiza la existencia del teatro.

No está de más recordar aquí que teatro viene del griego *theaomai* que, en su forma reflexiva, significa *verse, contemplarse, atenderse*. La cercanía de la *teoría* con el teatro es patente. Al teatro se va a ver, a contemplar. Y lo que se contempla es a otros hombres en acción.

La imitación, en general, es el principio de las artes, y “de los hombres en acción” de las artes escénicas. También lo es de la vida diaria, a la que bien pueden reducirse aquellas (por decirlo así).

Trataremos a continuación la comedia, los tipos de comedia y las teorías de la risa.

La comedia, de etimología incierta (puede significar jolgorio o villa) está relacionada con el fenómeno de la risa, aunque no necesariamente la implica. Lo más general acerca de la comedia tiene que ver con la calidad de los personajes que en ella intervienen y la gravedad de las situaciones y de la actitud que frente a ellas se muestra. Sin embargo, lo risible ha sido tan relacionado con lo cómico que su símbolo más conocido, la máscara del teatro griego, aparece riendo. La risa merece su consideración, no obstante, antes se tratará los cuatro tipos de comedia, todos ellos nacido de la cotidianidad y fundados, algunos, en las teorías de la risa.

El primer tipo de comedia es la sátira. Se relaciona posiblemente con sátiro (en la mitología grecorromana, divinidad campestre y lasciva, con figura de hombre barbado, patas y orejas cabrunas y cola de caballo o chivo) o con saturación, piénsese en un platillo demasiado especiado o en una ceremonia que combina danza, teatro, música, juego, etc. La sátira es una forma de censura social que no necesariamente es regocijante o risible (*Cfr.* Juvenal). Tiende a la corrección de conductas, persigue fines morales.

El segundo tipo de comedia es la parodia. Consiste en la transformación de una referencia previa (texto, situación o conducta) con fines críticos o simplemente *ridiculizantes*.

El tercer tipo de comedia es la ironía. Consiste en destacar, desde cierta ignorancia fingida que semánticamente es cercana a la hipocresía, la discordancia entre el significado *visible* y el subyacente. Muestra la incongruencia entre lo que se espera y lo que, de hecho, ocurre. Por ello es el mecanismo preferido en ciertas formas de lo cómico, sobre todo aquellas que tienden a intelectualizar demasiado este fenómeno como la teoría de la

inadecuación. La ironía no necesariamente es cómica y puede llegar a tener un carácter fuertemente trágico.

El cuarto tipo de comedia es la burla. Es la expresión de la superioridad física o moral de un hombre sobre otro.

Ahora expondremos las cuatro teorías de la risa. La primera es la de superioridad. La teoría de Thomas Hobbes, aparecida en su *Leviatán*, sobre la “gloria súbita” es una de las mejor conocidas sobre la risa y la más representativa de esta primera teoría. Ha de aclararse que es coherente con el pesimismo antropológico al que propendía el filósofo británico (*Cfr. Homo hominis lupus*). Sostuvo que la risa es producto directo del descubrimiento de la inferioridad de otro. Cuando un actor cómico, por ejemplo, hace el papel de tonto o incompetente es ridículo, lo mismo que quien se cae, falla la respuesta a una pregunta, yerra en la ejecución de un instrumento, etc. La risa proviene de una visión de grandeza propia, esto es, nos sentimos superiores. Se reacciona con un regocijo estruendoso (“gloria súbita”) en consecuencia. Los hombres no sólo ríen de los chistes, sino también donde ocurre un infortunio o una indecencia. En palabras de Hobbes:

La *gloria súbita* es la pasión que da lugar a esos gestos llamados RISA, y es causada por algún súbito acto propio que complace, o por la aprehensión de algo deformado en otro, por comparación con lo cual hay súbita autoaprobación. Y es frecuente, sobre todo en aquellos que son conscientes de las pocas habilidades que en ellos hay, que se ven forzados a conservarse, en su propia estima, observando las imperfecciones de otros hombres. Y por tanto, mucha risa ante los defectos de otros es un signo de pusilanimidad. Pues una de las labores propias de las grandes mentes es ayudar a liberar a otros del desdén y compararse a sí mismos con los más capaces (Hobbes, 1983: 163).

La segunda teoría de la risa es la de la inadecuación. Ésta contempla lo cómico como un fenómeno intelectual. La risa se produce por el choque entre lo que debería ser y lo que es. El enfrentamiento entre lo ideal y lo real es el que, cuando inocuo por el que lo presencia, causa la risa. Esta teoría será defendida por Søren Kierkegaard y Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. Éste dice que

La *risa* no nace nunca sino de la percepción repentina de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que en algún respecto se habían pensado con él, y ella misma es la simple expresión de esa incongruencia. Con frecuencia surge porque dos o más objetos reales se piensan con *un* concepto y la identidad de este se traslada a ellos; pero su total diversidad en lo demás hace patente que el concepto solo era adecuado a ellos en una consideración parcial. Con la misma frecuencia, lo que se hace repentinamente perceptible es la incongruencia de un solo objeto real con el concepto en el que se había subsumido, en parte con

razón. Cuanto más correcta es la subsunción de esas realidades bajo el concepto, por un lado, y cuanto mayor y más llamativa es su inadecuación a él, por otro, más enérgico es el efecto irrisorio que nace de esa oposición. Así que toda risa surge siempre con ocasión de una subsunción paradójica y, por ello, inesperada, al margen de que se exprese con palabras o con hechos. Esta es, en suma, la correcta explicación de lo irrisorio (Schopenhauer: 70).

Ambos son filósofos antihegelianos y esa discordancia entre lo que se piensa y lo que se es será un punto de apoyo para sus respectivas críticas a la filosofía del Hegel.

La tercera teoría de la risa es la de la sanción. La risa es un mecanismo correctivo. La vida es esencialmente móvil y diversa, cuando se estancia en un gesto, mueca o comportamiento, atenta en contra de la naturaleza de la vida y, por lo tanto, dicha conducta es castigada por la risa. Esta teoría fue defendida por Henri Bergson:

Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social. Ésta será, digámoslo desde ahora, la idea que ha de presidir a todas nuestras investigaciones. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social. (Bergson, 1939: 15).

[...]

Hay estados de alma que conmueven apenas se dan a conocer; hay alegrías y tristezas con las cuales se simpatiza; pasiones y vicios que provocan el asombro, el horror o la piedad; sentimientos, en fin, que se prolongan de alma en alma por resonancias sentimentales. Todo esto afecta a lo esencial de la vida, todo esto es serio, y a veces hasta trágico. Allí donde el prójimo deja de conmovernos, comienza la comedia. Y comienza con lo que se podría llamar "la rigidez contra la vida social". Es cómico todo personaje que sigue automáticamente su camino, sin cuidarse de ponerse en contacto con sus semejantes. Allí está la risa para corregir su distracción y sacarle de su letargo. La risa, algo humillante siempre para quien la motiva, es verdaderamente una especie de broma social pesada (*Ídem*: 102-103).

[...]

La risa es ante todo una corrección. Hecha para humillar, ha de producir una impresión penosa en la persona sobre quien actúa. La sociedad se venga por su medio de las libertades que con ella se han tomado. No llenaría sus fines la risa si llevase el sello de la simpatía y de la bondad. Pero ¿se podrá decir que al menos su intención es buena, que a menudo castiga porque ama y que al reprimir las manifestaciones exteriores de ciertos defectos nos invita a que corrijamos en nosotros estas mismas faltas y nos mejoremos interiormente?

En este sentido no puede ser la risa absolutamente justa, y repito que no debe ser tampoco buena. Su misión es la de intimidar humillando. No la cumpliría si la Naturaleza, previendo este efecto, no hubiese dejado hasta en el mejor de los hombres un pequeño fondo de maldad, o cuando menos de malicia.

Y será mejor no profundizar en este punto; pues no encontraríamos nada halagüeño para nosotros mismos. Veríamos que este movimiento de expansión no es sino el preludio de la risa, que el que ríe entra en sí mismo y afirma más o menos orgullosamente su yo, considerando al prójimo como un fantoche, cuyos hilos tiene en su mano. Junto a esta presunción hallaríamos también un poco de egoísmo, y detrás, algo menos espontáneo y más amargo, cierto pesimismo que se va afirmando a medida que el que ríe razona su risa (*Ídem*: 144-146).

La última teoría de la risa es la de la liberación de presión. La risa es la forma en la que los deseos reprimidos y miedos más exacerbados se expresan de manera relativamente inocua. Es un mecanismo indispensable para el equilibrio mental. Explica los chistes referidos a la sexualidad y el humor negro, expresiones de las fuerzas del *eros* y *thanatos*. Esta teoría será defendida por Sigmund Freud en *El chiste y su relación con el subconsciente*.

Llegados a esto pregunto, ¿y el payaso? Kierkegaard cuenta un caso:

En Dinamarca un circo fue presa de las llamas. Entonces, el director del circo mandó a un payaso, que ya estaba listo para actuar, a la aldea vecina para pedir auxilio, ya que había peligro de que las llamas llegasen hasta la aldea, arrasando a su paso los campos secos y toda la cosecha. El payaso corrió a la aldea y pidió a los vecinos que fueran lo más rápido posible hacia el circo que se estaba quemando para ayudar a apagar el fuego. Pero los vecinos creyeron que se trataba de un magnífico truco para que asistiesen los más posibles a la función; aplaudían y hasta lloraban de risa. Pero al payaso le daban más ganas de llorar que de reír; en vano trató de persuadirlos y de explicarles que no se trataba de un truco ni de una broma, que la cosa iba muy en serio y que el circo se estaba quemando de verdad. Cuanto más suplicaba, más se reía la gente, pues los aldeanos creían que estaba haciendo su papel de maravilla, hasta que por fin las llamas llegaron a la aldea. Y claro, la ayuda llegó demasiado tarde y tanto el circo como la aldea fueron pasto de las llamas³⁰.

Lo que Kierkegaard cuenta es un drama, tanto porque hay hombres en acción tanto porque, como caso supuesto de la vida real, es capaz de interesar y conmover vivamente. Más aún, lo contado puede pensarse como tragedia o como comedia. Y es esta última la que nos interesa. Según Aristóteles los géneros de la literatura son el épico, el lírico, el trágico y el cómico. Trágico y cómico son dramas porque muestran a los seres humanos en acción. La tragedia tiende a mostrar a los hombres mejores de lo que son, la comedia, peores. La base de la comedia es lo feo, lo ridículo, pero indoloro. Así lo cómico es aquello que empieza mal y termina bien y lo trágico comienza bien y termina mal. De esto que pensemos el caso contado por Kierkegaard como tragedia y comedia. La comedia tiene que ver con el comportamiento del

³⁰ Versión extensa usada por Harvey Cox en su libro *La ciudad secular* en <http://anecdotalo-pilumdigital.blogspot.com/2007/10/237-rrfrfrrrr.html> (consultado: 18 de junio de 2011). Kierkegaard lo cuenta más brevemente: "En un teatro se declaró un incendio en los bastidores. Salió el payaso a dar la noticia al público. Pero éste, creyendo que se trataba de un chiste, aplaudió. Repitió el payaso la noticia y el público le aplaudió más aún. Así pienso que perecerá el mundo: bajo el júbilo general de cabezas alegres que creerán que se trata de un chiste", Søren Kierkegaard (1813-1855) "Reflexiones escogidas de diversas obras suyas" *Selección por Enrique Eskenazi* en <http://homepage.mac.com/eeskenazi/kierkegaard.html> (consultado: 18 de junio de 2011).

hombre en la cotidianidad. La tragedia, con el comportamiento del hombre en circunstancias límites.

Atiéndase que la comedia está más relacionada con la vida cotidiana que la tragedia. La solemnidad de esta recuerda más las ceremonias religiosas que el trajín diario de los seres humanos. Más aún, a lo que los hombres hacen, incluidos los festejos y reuniones de alcurnia, se ha llamado comedia. Recuérdese la *Divina comedia* de Dante, por ejemplo. O el caso de René Descartes que en su *Discurso del método*, cuando narra sus viajes por el mundo, se presenta a sí mismo como espectador de las comedias que se representan en el mundo:

Y en todos los nueve años que siguieron no hice otra cosa que rodar de un lado para otro en el mundo tratando de ser espectador más que actor en todas las comedias que se presentan en él, y reflexionando, en toda materia, acerca de lo que podía hacerla sospechosa y darnos ocasión a equivocarnos, desarraigué entonces de mi espíritu todos los errores que antes hubieran podido deslizarse en él (Descartes, 1998: 46).

Y con ello se refiere a que lo que hacen los hombres y las mujeres a diario y *extracotidianamente* no son sino representaciones e interpretaciones de personajes, que los seres humanos no son sino actores de su vida o de una que les fue dada, y que, en otro sentido, eso que representan e interpretan los hombres es cómico o puede serlo.

Esto nos recuerda también *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca. Los personajes de la obra son los seres humanos mismos representando el papel que el creador les ha asignado en el gran escenario de la creación. Aunque ni Descartes ni Calderón de la Barca comparten ya la idea medieval de la determinación de quien se es por el nacimiento, ambos reconocen que en el mundo se siguen representando comedias. Piénsese en el caso de la película *Adiós a Lenin* que, en un ámbito familiar, reproduce lo que Stalin hizo con Lenin, esto es, construir un escenario que hiciera pensar a la madre y a Lenin que las cosas seguían como siempre, que no había habido cambios.

Todo lo anterior lo he traído a cuento para decir que si se ve a alguien vestido de payaso (preparado para entrar a escena) anunciando la proximidad del fuego, se creará, coherentemente, que está bromeando. ¿Qué de serio puede tener un payaso que como payaso pide ayuda, anuncia la catástrofe?

He aquí el caso de la verdad escondida detrás de la nariz roja, también el caso de un rito ineludible: la risa ante la payasada. El payaso nace de la vida diaria. Las cuatro teorías de la risa se encuentran en el quehacer del payaso.

Miedo y deseo: el payaso perverso

Pero, ¿de dónde viene esa fotografía lujosa y deformante del payaso?, ¿en dónde se generan sensaciones como el desagrado, horror, despojo de lo propio, repulsiones, placeres, miedo, fascinación, transgresión, perturbación, gloria, sacrificio, tentación, divinidad y decadencia? La respuesta es, desde la imagen misma del payaso, el cuerpo del mismo, así como el simulacro del ser un payaso.

Trataremos de mostrar el deseo de la visibilidad por estas imágenes que convierten al payaso en un sistema de significaciones de repulsión y placer, de miedo y fascinación, etc.

En primer lugar expondremos la película de *Santa Sangre* de Jodorowsky³¹. La historia nos habla acerca de Fénix, un niño de 8 años criado en un circo y traumatizado por una pelea de sus padres, en donde acaban muriendo los dos y ve la forma en que mueren (el padre mata a la madre cortándole los dos brazos, cuando ésta lo encuentra siendo infiel, el padre se suicida después de que la mata). Es internado en un centro psiquiátrico, y doce años después logra escapar de dicho encierro y a partir de ese momento realizará una serie de asesinatos que estarán dominados por influencia del espectro de su madre. Alma es una chica que conoció en el circo cuando era niño, y va a ser ella quien lo salvará de las manos de la paranoia, sin embargo será demasiado tarde para los dos.

El ambiente de *Santa Sangre* es el circo. Éste conlleva muchos factores que influyen en la película desde un punto de vista artístico, principalmente en lo barroco pues el circo se presenta como un ambiente sucio y desordenado, donde una multitud de objetos y personas resaltan sus características, transgrediendo el orden del espacio, y en el realismo mágico. La mayor representación de lo último está en el ambiente físico localista, representado en distintos acontecimientos en donde todo el pueblo se ve congregado y gira en torno a dos elementos: la iglesia y el circo.

Otro factor importante son los sucesos mágicos cotidianos para la conciencia del protagonista, y principalmente el constante uso de simbolismos, partiendo de la relación de los nombres, como el del protagonista Fénix y su

³¹ Jodorowsky, Alejandro. *Santa Sangre*. México-Italia. 1989. 123 min.

amada Alma, y escenas tales como cuando éste enfrenta el horror con la realidad, estando arrepentido en el suelo de un cementerio y todas las personas que había matado despiertan de sus tumbas y se dirigen hacia él, para el posible juicio final.

Santa Sangre nos habla acerca de la búsqueda de la identidad, de lo onírico, de lo que puede esconder la profundidad de la mente humana y tiene como verdadera intención hacer reflexionar al espectador acerca de las raíces de los llamados crímenes sociales.

Así, se pueden deslindar dos partes, división la cual se rige a partir de su personaje principal, Fénix, desde su alienación zoomórfica, hasta la recuperación de su identidad antropomórfica. El trayecto de la alienación a la identidad es a partir de aspectos influyentes que rompen con la actitud del personaje principal. La primera es la presencia de la madre, la cual termina con el zoomorfismo que encerraba a Fénix. Luego aparece Alma, la ayudante de Fénix y oponente a toda alienación, que ayuda a éste a recuperar su identidad antropomórfica. Jodorowsky representa la búsqueda, la pérdida y la recuperación, aprisionando al personaje principal y despojándolo del uso propio de sus manos, de las cuales se adueña su madre de una forma dictatorial.

Lo que nos presenta Jodorowsky en su obra, son signos de una represión primaria, de la expulsión radical que instaura al yo y lo sitúa como un sujeto en el sistema simbólico. Donde lo abyecto delata la fragilidad de esta separación, del yo, del sistema antes mencionado, al mismo tiempo que lo sustenta; también aparece bajo los rasgos de lo siniestro, pues hay algo oscuro y reprimido que retorna bajo las caras largas, pintadas, y tras los disfraces estrambóticos y las luces de colores.

Así como en la obra del cineasta chileno, también el payaso está sujeto en el sistema simbólico, pero ¿el payaso como objeto fóbico, donde se encuentra el miedo y la seducción?, ¿los payasos como sujetos ambivalentes, indefinidos, con esas caras largas y sonrientes, esos emblemas de la inocencia infantil mostrando los atributos de una sexualidad adulta? Quizás, una pregunta más interesante estaría en, ¿quién resulta ser ese payaso?, ¿es alguien en particular, es real, onírico, qué tan plástico es, cuán tangible se presenta, qué tanto hace para provocar fobias y gustos en demasía?

El payaso es un personaje que destaca en el arte popular lúdico. Primero, se caracteriza por esa pelotita roja, esa esfera sobre la nariz corpórea, que resalta en el rostro y que se esconde tras esa gran máscara. Segundo, sus ropas amplias de colores, el maquillaje a veces excesivo se acompaña junto con alguna peluca o sombrero. Y por último, su gran calzado. Con estas características, pareciera que el payaso es un extraño a este mundo, un extraterrestre.

Pero toda esta estética del payaso, como primera instancia, nos lleva a una situación mucho más compleja de lo que parece, a saber, el hombre común y corriente que juega un simulacro de ser lo que no se puede.

¿Por qué es necesaria esa ficción, simulación, tal disfraz, tremenda falsedad y fingimiento? La idea del payaso siempre ha sido hacer el ridículo y tras ese ridículo ocultar la verdad de la persona que lo interpreta. En su estética, vemos que deforma la realidad y la muestra como una nueva. ¡Bienvenida sea ésta!, donde todos nos vemos involucrados y nuestras miradas que penetran en lo íntimo y horroroso, de la nueva naturaleza, se vislumbran con ardiente deseo de mostrarse tal cual, sin máscara, sin tapujos, sin espanto, sin escena, sin telón, ya no hay teatro, no queda el drama, ni la comedia, no existe espectáculo ni secreto, no está la distinción entre lo interior y lo exterior, no vive el delirio, “la obscenidad comienza cuando ya no hay espectáculo ni escena, ni teatro, ni ilusión, cuando todo se hace inmediatamente transparente y visible, cuando todo queda sometido a la cruda e inexorable luz de la información y la comunicación” (Baudrillard, 1988:). No queda nada, solamente el éxtasis de la comunicación que procura darnos el payaso, esa embriaguez que se nos muestra como única, verdadera, como un organismo que se reproduce a través de múltiples generaciones de vida y evolución, como un cuerpo que no conoce alteración alguna. Es así, como la imagen y el significado de lo visible producen fascinación y vértigo.

El cuerpo se transgrede, y no desde su postura cortada como el de Jesucristo, sino como mutilador y provocador. Primero, mencionamos al payaso como mutilador, pues en la película *Killer Klowns From Outer Space*³², hay una invasión alienígena al planeta Tierra que desciende cerca de una

³² Chiodo, Stephen. *Killer Klowns from Outer Space*. Estados Unidos. 198. 88 minutos.

pequeña población rural, no desde un platillo volante, sino desde un circo volante. Los extraterrestres tienen una apariencia, consecuentemente, de monstruosos payasos. Éstos atacan al pueblo y encierran a las personas en unos capullos con la apariencia de algodón de azúcar. Los payasos ocupan inusuales métodos para atacar a sus víctimas; sombras de animales, perros hechos con globos, pistolas de palomitas de maíz y pistolas de rayos láser que lucen como armas de juguetes. El aspecto inocente de las armas no advierte a las personas del peligro hasta que es demasiado tarde.

Otro ejemplo donde el payaso realiza esta misma acción, a saber, la de mutilar, se ve en la novela *It* de Stephen King, donde el tan singular personaje, que adquiere el nombre de la obra, es capaz de cambiar de forma, su maldad aterroriza a un grupo de chicos, así mismo se alimenta del espanto que produce en sus víctimas. Al parecer, *It* se originó en un lugar llamado macrocosmos. El nombre real de *Eso* es desconocido, pero conocido a la vez. La forma con la que más aparece es como *Pennywise el payaso*, pero puede tomar la forma de los peores temores de quienes ataca, por eso es que cada uno de los perdedores lo recuerda de modo distinto, por ejemplo una momia, un leproso, chicos muertos, un pájaro, etc. ¿Pero cómo transgrede el personaje de esta obra? La cuestión es muy sencilla, *It*, empieza a mutilar desde el momento de su nombre, pues a ciencia cierta, no se sabe qué es, por eso el nombre de “Eso”, así como su forma verdadera, la cual no se conoce a ciencia cierta, pues ésta, solo existe en un mundo muy lejano al físico que él mismo llama *fuegos fatuos*, mientras tanto, su cuerpo cambia que a la vez es todo y nada, que no se le puede caracterizar de manera general, se queda tan simple, llano y general como *It*.

Y es precisamente por todo esto, que Pennywise nos hace poner y reponer en lo real cada vez que mata, cada vez que se transforma por medio de ese miedo breve, brillante, doloroso y sobretodo visible, se convierte, se reconstruye y, aunque sea una novela llevada al séptimo arte, nos involucra en esa realidad, nos lleva de la mano con nuestros propios miedos de una forma pura y vacía. Hacemos nuestra la historia de *It*, nos hacemos a través del pánico.

Pensar por la estética del payaso como un mutilador, con sus sanguinarios métodos de tortura que son tan inocentes ante los ojos de todos,

pero tras esa inocencia, se oculta la realidad. La inocencia se ha perdido, ya no existe, lo que conocíamos como tal ha sido sujeto de encubrimiento, de velo, de maquillaje.

Se dio ya dos ejemplos de cómo el cuerpo mutila a través de personajes como los payasos. Ahora es pertinente hablar sobre lo provocador de la imagen del payaso. Éste nos provoca sensaciones de odio, miedo, risa, llanto, desesperación, gusto y fijación. Comprendo que lo odiamos por ser altamente escandaloso, que dé miedo por su físico, la risa porque ese es su principal objetivo, el llanto porque nos toca, nos mira y transmite esa sensación de desprecio, la desesperación porque es un estúpido por naturaleza, pero al hablar sobre el gusto y la fijación en los payasos, encontramos lo más visible y seductor que se puede ser y dar.

¿El gusto nace o se hace? Se nace con cierto gusto, pero en la medida en que el tiempo y el aprendizaje van de la mano, el placer por ese algo innato va cambiando. ¿Fijación a los payasos? Sí, existe una fijación hacia ellos, como en muchas otras cosas. Desde el punto de vista psicoanalítico, la libido se puede dirigir con fuerza a personas, objetos e imágenes. Esa proyección de la libido puede provocar la fijación, que consiste en la dependencia emocional, generalmente con connotaciones erótico-sexuales, hacia un objeto de la infancia, y que persiste en la vida posterior. También se utiliza para señalar el hecho de quedarse ligado a una de las etapas, de desarrollo psicosexual: oral, anal, fálica, latencia y genital; y no se puede avanzar en un desarrollo normal por las siguientes (Cfr. Freud, 1979).

Con todo esto, me pregunto, ¿el payaso tiene connotaciones erótico-sexuales? Difícil pregunta, tan solo de pensar en una posible respuesta resulta muy perturbador puesto que implica, una vez más, la pérdida total de la inocencia, de esa imagen a penas graciosa del hombre, que cautiva, consuela, alivia, ayuda, comprende, mimetiza, es decir, se pierde con esa imagen clásica y típica del payaso de circo.

Pero existe una respuesta, y es un sí. Sí existe una cierta filiación erótico-sexual hacia los payasos, y se denomina bozofilia. Así como en el sexo las fantasías son parte clave del erotismo, en la excitación se presenta el pasión con payasos: es esa fantasía sexual de tener a tu pareja vestido como un payaso y tener esa excitación que provocan los colores llamativos, los

grandes zapatos, y algo más perverso, se pudiera pensar en la gran sonrisa roja como si fuera la consecuencia de terminar un *culingus* femenino en periodo de menstruación, y no solo la sonrisa, también la nariz y la lengua. Como bien lo señala Baudrillard, “la exorbitancia de cada detalle nos atrae, así como la ramificación, la multiplicación serial del mismo detalle” (Baudrillard, 1988: 37), el perfil del payaso, cualquier parte del cuerpo del payaso ahora es vista con cara de sexo, placer. Todo indica que entre más visible, es más deseable. Es aquí donde se crea, una vez más, nuevas imágenes, y una de ellas, es el carácter obsceno, lo porno. Estas imágenes muestran una inmensa obsesión con lo real, con lo verdadero, con las evidencias.

La mirada, hacia el payaso ahora es pornográfica y obscena. Si se pensaba en que el payaso era un ser asexuado, pues parece que ya no lo es, o si lo era, lo fue. Y lo deja de ser desde el momento en que se le mira de manera perversa, pues ya no es asexuado, ahora tiene un sexo, femenino o masculino, pues la perversión necesita del otro con sexo definido para provocar tal deseo y placer.

Algo que no he mencionado y que para terminar este ensayo resulta muy pertinente, es que en la película de Jodorowsky, los payasos siempre aparecen justo en el momento en que Fénix necesita de ese amor perdido, de un abrazo.

Los payasos simbolizan sus amigos de la niñez, quienes están ahí para apoyarlo en los momentos en que más los necesita, uno de ellos lo saca del remolque después de ver morir a su madre. Cuando tira y quema a la muñeca que representaba a su mamá, finalmente es completamente libre, y justo en ese momento se retiran los payasos que lo procuraban. Es así como la visión que se tiene del payaso es de hacer reír en cualquier momento o circunstancia que se viva, aliviar el dolor ajeno, el instante doloroso y quitar la angustia que corroe a los demás, es así como el payaso procura a los demás (Heidegger, 1971: 133.142).

Sin embargo, encontramos en la sociedad de ese deseo de la visibilidad en imágenes que perturban, imágenes sexuales que convierten todo en un sistema de significación. Pero, ¿será capaz el espectador de atender a la restauración que ofrece el payaso?

Cindy Sherman y la perversión y el simulacro del payaso.

En las fotografías que Cindy Sherman realiza, tituladas 'Clown', se vislumbran tanto el cuerpo y la fascinación ante los payasos.

Tradicionalmente, el payaso es un personaje que destaca en el arte popular lúdico. Primero, se caracteriza, por esa pelotita roja (conocida como la máscara más pequeña del mundo), esa esfera sobre la nariz corpórea, que resalta en el rostro y que se esconde tras esa gran máscara. Segundo, sus ropas amplias de colores y el maquillaje, a veces excesivo, se acompañan junto con alguna peluca o sombrero. Y por último, su gran calzado. Con estas características pareciera que el payaso es un extraño a este mundo, un extraterrestre.

Pero toda esta estética del payaso, como primera instancia, nos lleva a una situación mucho más compleja de lo que parece, a saber, el hombre común y corriente que juega un simulacro de ser lo que no se puede.

Habrà que prestar cierta atención en la fotografía que se expone para preguntarnos lo siguiente, ¿de dónde viene esa fotografía lujosa y deformante del payaso?, ¿en dónde se generan sensaciones como desagrado, horror, despojo de lo propio, repulsión, placer, miedo, fascinación, transgresión, perturbación, gloria, sacrificio, tentación, divinidad y decadencia? La respuesta es, desde la imagen misma del payaso, desde la fotografía que Sherman presenta, el cuerpo del mismo, así como el simulacro del ser un payaso, de ser un payaso con sexo que muestra una de las partes femeninas.

El deseo de la visibilidad por estas imágenes que convierten al payaso en un sistema de significaciones, donde lo abyecto delata la fragilidad de esta separación, del yo, al mismo tiempo que lo sustenta; también aparece bajo los rasgos de lo siniestro, pues hay algo oscuro y reprimido que retorna bajo las caras largas, pintadas, y tras los disfraces estrambóticos y los colores.

Sherman nos presenta al payaso como un ser que está sujeto en un sistema simbólico, lo que nos encamina a realizar los siguientes cuestionamientos: ¿el payaso como objeto fóbico, donde se encuentra el miedo y la seducción?, ¿los payasos como sujetos ambivalentes, indefinidos, con esas caras largas y sonrientes, esos emblemas de la inocencia infantil mostrando los atributos de una sexualidad adulta? Quizás, una pregunta más

interesante sería ¿quién resulta ser ese payaso?, ¿es alguien en particular, es real, onírico, qué tan plástico es, cuán tangible se presenta, qué tanto hace para provocar fobias y gustos en demasía?, ¿por qué es necesaria esa ficción, simulación, tal disfraz, tremenda falsedad y fingimiento?

La idea del payaso siempre ha sido hacer el ridículo y tras ese ridículo ocultar la verdad de la persona que lo interpreta. En su estética, vemos que deforma la realidad y la muestra como una nueva. ¡Bienvenida sea ésta! Donde todos nos vemos involucrados y nuestras miradas que penetran en lo íntimo y horroroso, de la nueva naturaleza, se vislumbran con ardiente deseo de mostrarse tal cual, sin máscara, sin tapujos, sin espanto, sin escena, sin telón, ya no hay teatro, no queda el drama, ni la comedia, no existe espectáculo ni secreto, no está la distinción entre lo interior y lo exterior, no vive el delirio, “la obscenidad comienza cuando ya no hay espectáculo ni escena, ni teatro, ni ilusión, cuando todo se hace inmediatamente transparente y visible, cuando todo queda sometido a la cruda e inexorable luz de la información y la comunicación” (Baudrillard, 1988: 18). No queda nada, solamente el éxtasis de la comunicación que procura darnos el payaso, esa embriaguez que se nos muestra como única, verdadera, como un organismo que se reproduce a través de múltiples generaciones de vida y evolución, como un cuerpo que no conoce alteración alguna. Es así, como la imagen y el significado de lo visible producen fascinación y vértigo. Como lo hace Cindy Sherman, la cual nos transporta a una nueva idea y conciencia sobre los payasos.

Tan descomunal es la fuerza que provoca el payaso con sus imágenes, que con aquel placer por la apariencia y con aquella redención mediante el *performance*, transforma mágicamente ante nuestros ojos las cosas más horribles.

Como bien lo señala Baudrillard, “la exorbitancia de cada detalle nos atrae, así como la ramificación, la multiplicación serial del mismo detalle” (*Ídem*: 37). El perfil del payaso y cualquier parte del cuerpo del payaso ahora son vistos con cara de sexo, placer. Todo indica que entre más visible, es más deseable. Es aquí donde se crea, una vez más, nuevas imágenes, y una de ellas, es el carácter obsceno, lo porno. Estas imágenes muestran una inmensa obsesión con lo real, con lo verdadero, con las evidencias.

La mirada, hacia el payaso ahora es pornográfica y obscena. Cindy Sherman en la fotografía presentada nos muestra a un payaso de sexo femenino, así que si se pensaba que el payaso era un ser asexuado, pues parece que ya no lo es, o lo fue. Y lo deja de ser desde el momento en que se le mira de manera perversa, pues ya no es asexuado, ahora tiene un sexo y es femenino, pues la perversión necesita del otro con sexo definido para provocar tal deseo y placer.

Pero además de esta nueva mirada ante la fotografía de Sherman, encontramos que hay una perspectiva posmoderna y feminista.

Para Owens el postmodernismo trajo consigo un renovado interés por el simulacro y las políticas de la representación, de tal forma que el manejo de signos en el arte conceptual que se empieza a producir en esa época adquiere una teatralización hiperbólica cuyo fin es resaltar el substrato ideológico del simulacro y la retroalimentación intertextual con otros medios. Según Owens, Sherman “ejemplifica un cruce aparente de la crítica feminista del patriarcado y la crítica posmodernista de la representación” (Owens, Craig *Apud* Foster, 1985: 115). A partir de Sherman, el arte y la crítica hacia la mujer, como objeto de deleite visual masculino, ha sido representada desde “(...) una distancia que objetifica y domina” (*Ídem*: 116).

La diferencia de género es y ha sido construida en y desde la representación de la mujer (y el hombre), tanto en la modernidad, como nos dice Owens, cuando se le representaba como figura de lo irrepresentable, como en la posmodernidad, mediáticamente. La deconstrucción artística actual de la diferencia de género, no puede ejercerse como rechazo a la representación sino como indagación sobre la misma. Este payaso femenino, el cual muestra sus senos, nos muestra como es, en esa imagen en tanto obscena, abyecta y llena de una mirada simbólica y llena de significado, es una obra posmoderna, una obra que *deconstruye* el impulso mimético como principio epistemológico para la creación.

La obra de arte posmoderna, dice Owens, manipula la representación, no a fin de trascenderla, sino de evidenciarla. Las fotografías de ‘Clowns’ que realiza Sherman, para Owens no son más que alegorías, no son imágenes inventadas, las confisca, las interpreta, extrae de ellas lo que es culturalmente significativo, convierte una imagen en otra, le asume nuevos significados.

Tal parece ser que ahora las imágenes de Sherman son presentadas bajo una nueva mirada, una nueva perspectiva llena de identidad y otredad, es una ficción, un producto sustentado bajo su representación cultural. Ahora os clowns son llevados hasta los mass media para ser explorados, como representantes artísticos, fotográficos y cinematográficos. Ahora son transparentes y en ellos se leen los mensajes ideológicos implícitos en ellos, en su maquillaje, su vestimenta y su posición ante el mundo o ante las miradas de los espectadores.

La función terapéutica de ser y hacerse “el payaso”

Podría decirse que el payaso es algo fuera de este mundo, pero yo creo que no es así, el payaso tiene tanto que decirnos, y hasta reprocharnos, y siendo un tanto optimistas, ayudarnos, muy a su manera en este procurar. Él que no puede nada, y sin embargo, lo puede todo. Es el gran líder, el que habla de sacrificios y despierta en él el heroísmo. ¿Un payaso prometeico? Sí, el genio prometeico, el payaso prometeico, el artista y hombre prometeico: es aquella fuerza humana y esencial que en los momentos fervorosos puede levantar al hombre rápidamente

El payaso hace reír en cualquier momento o circunstancia que se viva, tal vez para aliviar el dolor ajeno, el instante doloroso y quitar la angustia que corroe a los demás, si es así, entonces, el payaso procura a los demás como dice Heidegger, “ser con” (Cfr. Heidegger, 1971: 133-142), somos con los otros, el payaso es un ser con el otro, y hasta formar un “nosotros” (Nancy, 2006: 21). Aunque no quite la angustia el payaso o el dolor, de cualquier forma procura. El payaso es un ser, un hombre que siempre procura.

Parece saberlo todo el payaso. En su rostro, con esa máscara que, imita la muerte o la plena vida para los demás y de los demás o “la máscara del uno para otro actúa un uno contra otro” (Heidegger, 1971: 194). Así mismo, nos ofrece la libertad de un momento, un instante mientras sonríe y ríe. La libertad que no obtiene por el pensamiento, la alcanza riéndose de su propio conflicto, de su enredo que parece no tener salida alguna.

La risa, implica reírnos de los que otros hacen, o dicen, pero es un reflejo del procurar, es decir, de ese “ser uno con el otro” (Cfr. *Ídem*: 133-142), ser para el otro, y finalmente lo que implica “ser sí mismo” (Cfr. *Ídem*: 142-147), ver a los otros como nos vemos nosotros mismos, este es un temor inconfesado de nuestra forma de ser.

En esto, considero, radica la función terapéutica de ser y hacerse “el payaso”. Si la terapia es el procedimiento que se sigue para curarse de una enfermedad, entonces el payaso ayuda al otro a liberarse de sí mismo y curarse por medio de la risa. Pero dicha cura se da con todos aquellos que son espectadores de sus payasadas, pues tanto esto como el payado procuran los unos por los otros. Así, pues, el payaso también es liberador para él puesto que

deja de ser él para ponerse en el papel del otro, colorido e incomprometido, y con ello lleva a cabo una terapia doble, la de los otros y la de sí mismo en el proceso de hacer que él y los otros salgan de su ser quienes son en la vida diaria, en las representaciones de la vida cotidiana. Al hacer esto se redime de sí mismo y al otro, resulta un acto totalmente terapéutico.

Sin embargo en esto encuentro dificultades. A continuación las expondré. Las he titulado objeciones y son cuatro. La primera es la que nos presenta Juan de Dios Peza en su poema “Reír llorando”; la segunda es la que Kierkegaard nos cuenta sobre la paradoja de vestirse como payaso y decir cosas serias; la tercera es la del miedo o terror al payaso, la coulrofobia y la cuarta es la de lo opuesto a esto, la bozofilia como obsesión sexual con los payasos.

Objeción 1: Garrick de Juan de Dios Peza

Juan de Dios Peza, inspirado en el actor y dramaturgo británico David Garrick, compuso su poema “Reír llorando”. En él presenta el caso de un payaso al que la nariz y la vestimenta no ayudan, por más que quienes lo van a ver se curan de sus males. El poema dice lo siguiente:

“Viendo a Garrick -actor de la Inglaterra-
el pueblo al aplaudirlo le decía:
“Eres el más gracioso de la tierra,
y más feliz...” y el cómico reía.
“Víctimas del spleen, los altos lores
en sus noches más negras y pesadas,
iban a ver al rey de los actores,
y cambiaban su spleen en carcajadas.
“Una vez, ante un médico famoso,
llegóse un hombre de mirar sombrío:
sufro -le dijo-, un mal tan espantoso
como esta palidez del rostro mío.
“Nada me causa encanto ni atractivo;
no me importan mi nombre ni mi suerte; [...]”
“Me deja -agrega el médico- perplejo
vuestro mal, y no debe acobardaros;
tomad hoy por receta este consejo
“Sólo viendo a Garrick podréis curaros”.
-¿A Garrick? -Sí, a Garrick... La más remisa
y austera sociedad le busca ansiosa;
todo aquel que lo ve muere de risa;
¡Tiene una gracia artística asombrosa!
-¿Y a mí me hará reír? -¡Ah! sí, os lo juro;

Él sí; nada más él; más... ¿qué os inquieta?
 -Así -dijo el enfermo-, no me curo:
 ¡Yo soy Garrick!... Cambiadme la receta.
 “¡Cuántos hay que, cansados de la vida,
 enfermos de pesar, muertos de tedio,
 hacen reír como el actor suicida,
 sin encontrar para su mal remedio!
 ¡Ay! ¡Cuántas veces al reír se llora!
 ¡Nadie en lo alegre de la risa fíe,
 porque en los seres que el dolor devora
 el alma llora cuando el rostro ríe! [...]”³³

“Así... no me curo” le dice Garrik al médico cuando le confiesa que es él mismo al que la “austera sociedad busca ansiosa” y al verlo “muere de risa”. En este caso el payaso no se cura. “Enfermo de pesar hace reír como el actor suicida, sin encontrar para su mal remedio”. Curarse por medio de la risa es curarse curando a otra de sí mismos, del tedio diario. Pero en este caso, el de Garrik, el payaso no se cura de sí, de su tedio, de su pesar.

Objeción 2: la seriedad del payaso de Kierkegaard

A la primera objeción a la terapéutica del payaso se suma otra. Kierkegaard cuenta el siguiente caso:

En Dinamarca un circo fue presa de las llamas. Entonces, el director del circo mandó a un payaso, que ya estaba listo para actuar, a la aldea vecina para pedir auxilio, ya que había peligro de que las llamas llegasen hasta la aldea, arrasando a su paso los campos secos y toda la cosecha. El payaso corrió a la aldea y pidió a los vecinos que fueran lo más rápido posible hacia el circo que se estaba quemando para ayudar a apagar el fuego. Pero los vecinos creyeron que se trataba de un magnífico truco para que asistiesen los más posibles a la función; aplaudían y hasta lloraban de risa. Pero al payaso le daban más ganas de llorar que de reír; en vano trató de persuadirlos y de explicarles que no se trataba de un truco ni de una broma, que la cosa iba muy en serio y que el circo se estaba quemando de verdad. Cuanto más suplicaba, más se reía la gente, pues los aldeanos creían que estaba haciendo su papel de maravilla, hasta que por fin las llamas llegaron a la aldea. Y claro, la ayuda llegó demasiado tarde y tanto el circo como la aldea fueron pasto de las llamas³⁴.

Lo que Kierkegaard cuenta es un drama porque hay hombres en acción y porque, como caso supuesto de la vida, es capaz de interesar y conmover vivamente. La tragedia tiende a mostrar a los hombres mejores de lo que son, la comedia, peores. La base de la comedia es lo feo, lo ridículo, pero indoloro. Lo cómico es aquello que empieza mal y termina bien y lo trágico, como esta

³³ Juan de Dios Peza, “Reír llorando” en <http://letransfusion.wordpress.com/2008/02/25/reir-llorando-garrick-juan-de-dios-peza/>

³⁴ *Supra*, p. 45.

situación, comienza bien y termina mal. La comedia tiene que ver con el comportamiento del hombre en la cotidianidad. La tragedia, con el comportamiento del hombre en circunstancias límites. La comedia está más relacionada con la vida cotidiana que la tragedia. La solemnidad de ésta recuerda más las ceremonias religiosas que el trajín diario de los seres humanos. Lo que hacen los hombres y las mujeres a diario y extracotidianamente no son sino representaciones e interpretaciones de personajes, que los seres humanos no son sino actores de su vida o de una que les fue dada, y que eso que representan e interpretan los hombres es cómico o puede serlo.

Si se ve a alguien vestido de payaso (“preparado para entrar a escena”) anunciando la proximidad del fuego, se creerá, coherentemente, que está bromeando. ¿Qué de serio puede tener un payaso que como payaso pide ayuda, anuncia la catástrofe? He aquí el caso de la verdad escondida detrás de la nariz roja. La cura no se lleva a cabo. Los habitantes del pueblo malinterpretan lo que el payaso dice. La vestimenta lo ubica como un personaje ajeno a la seriedad del incendio.

Objeción 3: el terror a los payaso

Al miedo a los payaso se le llama coulrofobia. El caso de Pennywise, narrado en la novela *Eso* de Stephen King, nos hace poner y re-poner en lo real cada vez que mata, cada vez que se transforma por medio de ese miedo breve, brillante, doloroso y sobre todo visible, se convierte, se reconstruye y, aunque sea una novela llevada al séptimo arte, nos involucra en esa realidad, nos lleva de la mano con nuestros propios miedos de una forma pura y vacía. Hacemos nuestra la historia de *Eso*, nos hacemos a través del pánico.

La función terapéutica del payaso no la encuentro en este caso. Más bien parece todo lo contrario. En el payaso se proyectan los miedos más profundos y su cura nunca llega. El payaso no hace que los espectadores se liberen de sí mismos y sus afecciones terribles, más bien los recluye más y más en su interior que se vuelve el único recurso para protegerse del mal que representa el payaso. Dicho de otra forma. La liberación que decía que puede propiciar el payaso es también la liberación de la realidad, que en este caso no

se da. No sólo encerrarse en sí mismo y no poder desentenderse de lo real es lo mismo.

Objeción 4: la obsesión del payaso

Con todo esto, me pregunto, ¿el payaso tiene connotaciones erótico-sexuales? Difícil pregunta. Tan solo de pensar en una posible respuesta resulta muy perturbador, puesto que implica la pérdida total de la inocencia, de esa imagen a penas graciosa del hombre, que cautiva, consuela, alivia, ayuda, comprende, mimetiza, es decir, se pierde con esa imagen clásica y típica del payaso de circo. Sí, existe una cierta filiación erótico-sexual hacia los payasos, y se denomina bozofilia.

Esa fantasía sexual de tener a tu pareja vestido como un payaso y tener esa excitación que provocan los colores llamativos, los grandes zapatos, y algo más perverso, se pudiera pensar en la gran sonrisa roja como si fuera la consecuencia de terminar un culingus femenino en periodo de menstruación, y no solo la sonrisa, también la nariz y la lengua. Como bien lo señala Baudrillard, “la exorbitancia de cada detalle nos atrae, así como la ramificación, la multiplicación serial del mismo detalle” (Baudrillard, 1988: 37). Todo indica que entre más visible, es más deseable. La mirada hacia el payaso ahora es pornográfica y obscena.

Si se pensaba en que el payaso era un ser asexuado, pues parece que ya no lo es, o si lo era, lo fue. Y lo deja de ser desde el momento en que se le mira de manera perversa, pues ya no es asexuado, ahora tiene un sexo, femenino o masculino, pues la perversión necesita del otro con sexo definido para provocar tal deseo y placer.

¿Qué clase de terapia es la que el payaso lleva a cabo en este caso? No la que decía al principio. El payaso no libera, más bien ata. Es el objeto de una obsesión.

Conclusión

Las objeciones que he puesto a mi hipótesis pueden no serlo del todo. A manera de conclusión: primero, si el trabajo del payaso representa esa imagen graciosa y crítica del hombre común que nos ofrece una imitación de la realidad, ¿es acaso esa su culpa? Si es así, entonces, el payaso adoptará una constante práctica de expiación. Segundo, el payaso es como el Virgilio de la

“Divina Comedia” que conduce al propio hombre, como a Dante, del infierno al purgatorio, acompañándolo y llevándolo de un lado a otro, ocultándolo e introduciéndolo en su propio ser, recreando un universo poco explorado y lleno de solemnidad en cada uno de sus actos. El payaso-Virgilio puede ser la razón, que guía y enseña. Tercero, la terapia que nos ofrece el payaso es el ser como uno es y no poder ser de otra manera.

El payaso y la filosofía

La tradición se ha preocupado por la respuesta a la pregunta sobre el ser, de manera que se le designó al ser como ente. Sin embargo, para Heidegger está mal formulada la pregunta de la tradición, puesto que en sí misma está implicado el ser, al *Dasein*, el ser ahí, es decir, hay una *precomprensión* del ser. De manera que el hombre es un “ser ahí”, caído en el mundo, es decir, el hombre es un “ser en el mundo”, pero ¿qué implica “ser en el mundo”?, vayámonos por partes.

Primero, el carácter del “ser ahí”, del existente del “ser en el mundo”: ser con, sí mismo y uno. *Ser con* es el hombre que está con los otros, procurando desde cualquier actitud por el otro; *el sí mismo* soy yo en cada caso, y *el uno* es el carácter del sé, de la forma de ser de la cotidianidad.

Segundo, el “en” del “ser en el mundo”, que resulta del como habita el *Dasein*, la implicación que trae el “ser en” se encuentra cuando el hombre está en un *estado de ánimo* que lo caracteriza y lo *abre* a una comprensión del mundo que éste interpreta. Siempre que estamos con el otro hay un estado de ánimo que abre y permite esa *comprensión-interpretación* del uno con el otro. Para culminar con la estructura fundamental del “ser en”, se encuentra el *habla* que es un previo para el *lenguaje*, siempre que comprendemos estamos hablando, que a veces se caen las *habladurías* cuando se comprende todo sin una previa apropiación de las cosas, las damos por sabidas y no se necesita nada más que hablar por hablar, entonces se ve el mundo de manera diferente, como un *puro placer de ver sin el útil*, y entonces se cae en una *ambigüedad*, dado que ya no sabemos decidir del mundo del mundo cotidiano, donde sucede todo y no pasa nada.

Tercero, el carácter mundano del “ser en el mundo”, en el cual se encuentran los entes intramundanos, a saber, los útiles, las cosas que se encuentran en nuestro plexo de referencia.

A lo largo de la historia de la filosofía, las diversas corrientes han elaborado múltiples intentos para dar una respuesta al origen del conocimiento, preguntándose, a demás, sobre el cómo es posible conocer, para así poder establecer una relación clara entre la realidad, y lo que pensamos, y con ello poder tener la certeza del conocimiento. El buscar una base inmovible,

fuera de toda duda posible, sobre la cual pueda descansar la incierta estructura de nuestro conocimiento, ha estimulado una y otra vez a los filósofos, pasando desde los clásicos griegos, así como por los medievales, los modernos –como Descartes-, no podemos olvidar a los relativistas y escépticos, los idealistas y empiristas, hasta llegar a los positivistas lógicos, y el círculo de Viena. Es de notar, como la búsqueda de este conocimiento se manifiesta en diversas formas.

En una de estas formas de conocimiento se encuentra en el arte: en el teatro, en la danza, en la pintura, escultura y demás; encontrando un conocimiento puro, es decir un conocimiento que surge, esencialmente, en la curiosidad y el gusto, es una cuestión fenoménica que permite modificar sustancialmente la percepción y con ello transformar actitudes frente a la realidad del mundo que día a día impulsan a la generación de nuevas líneas de investigación, nuevas ciencias.

Habiendo tantas cosas hoy en día, diversos temas que tratar, que relacionándose con alguna materia tendrían algo muy interesante que decirnos. Así como dice Maria Zambrano que a veces lo más viejo resulta también lo más joven, y dando con ello testimonio de que la infancia en el hombre y en la historia persiste, de que persiste ese último fondo de sentir originario y original bajo las circunstancias históricas. De manera que con ellas se vería esclarecida la ciencia si se tomaran las creencias que rigen la vida cotidiana, que resulta ser la persistencia viviente de ciencias y sentires en que se expresa un pueblo.

Y una de estas formas de expresarse es el folklore, ese arte tan humilde, pero ¿acaso estas formas de expresarse no muestran algunos conocimientos, actitudes y secretos de la condición humana, de una tradición que persevera? En este arte tan popular, tan mundano, que es de todos, destaca el gran arte lúdico de aquellos que se caracterizan por tener una muy peculiar nariz roja, esa esfera sobre la nariz (corpórea) que resalta sobre el rostro. Segundo, un tan peculiar vestuario que acompaña a esa esfera, y que hace notar el juego que desarrolla, ahí se asume él y nos asumimos del rol que desempeña entre sus demás colegas. Tercero, el *atrezzo*, esos utensilios que usa para elaborar sus rutinas y sus payasadas. Sin más, diré que se trata de la figura del payaso.

Pero más que estos tres puntos, que estéticamente se logran distinguir, está la parte humana de aquel personaje, que toma una máscara y se la pone

en partes hasta vivir en otro mundo y presentándolo como el nuestro en el que estamos inmersos, ¿qué acaso no es el mismo para todos pero con la particularidad que es muy risible, simple, estético y de un conocimiento sumamente particular?

Resulta ser aquí cuando se cae en la grandeza del mundo, la inmensidad que de éste se tiene y la ignorancia que provoca el desconocernos como algo fuera de éste mismo. Tal vez podría decirse que el payaso es algo fuera del mundo, pero yo creo que no es así, el payaso tiene tanto que decirnos, y hasta reprocharnos, y siendo un tanto optimistas, ayudarnos, muy a su manera en este procurar.

Y qué decir de la perdurable pantomima, hace reír a todos, ¿por qué?, tal vez porque siempre es eficaz el payaso, no importa que sea bueno o malo, ya que eso depende de su estilo. Pero cualquier payaso en su escenario, con su *atrezzo*, o sin él, logra indudablemente con los viejos trucos y las tan ensayadas rutinas de malabares y gimnasia, una sonrisa, que le sigue la risa, o lo que es más difícil, la sonrisa colectiva.

El eterno payaso, ya sea el elegante cara blanca, o el triste augusto, siempre se es un payaso.

El payaso hace reír en cualquier momento o circunstancia que se viva, tal vez para aliviar el dolor ajeno, el instante doloroso y quitar la angustia que corroe a los demás, si es así, entonces, el payaso procura a los demás como dice Heidegger, “ser con” (*Cfr.* Heidegger, 1971: 133-142), somos con los otros, el payaso es un ser con el otro, hasta formar un “nosotros” (Nancy, 2006: 21). Aunque no quite la angustia o el dolor, de cualquier forma procura. El payaso es un ser, un hombre que siempre procura.

El payaso nos saca una sonrisa, que pareciere ser lo más delicado de la expresión humana, puesto que florece en la intimidad, es un comentario silencioso que arma y expresa las verdades tan hondas o entrañables que no puede decirse. La sonrisa dice cosas tan impresionantes que todos logramos entender, y su gran medio: un lenguaje silencioso. Y cuántos de nosotros no hacemos más que callar y sonreír al momento de una verdad, cuando el paradigma cambia y penetra en la dura realidad creada a partir del conocimiento más simple de las circunstancias que genera la figura de nuestro personaje.

La risa implica reírnos de los que otros hacen, o dicen, pero es un reflejo del procurar, es decir, de ese “ser uno con el otro” (Cfr. Heidegger, 1971: 133-142), ser para el otro, y finalmente lo que implica “ser sí mismo” (Ídem: 142-147), ver a los otros como nos vemos nosotros mismos, este es un temor inconfesado de nuestra forma de ser.

Y el hecho de que a menudo no lleguen a expresarse verbalmente los payasos, es sólo una determinada forma del habla. “Al habla le son inherentes como posibilidades el oír y el callar” (Ídem: 180), así mismo el callar en el momento del habla cuando se está con otro, puede darse a entender, se da una comprensión. Pero para poder tener ese lenguaje silencioso, el payaso, necesita tener algo que decir. Entonces se hace presente el silencio y se caen “las habladurías” (Ídem: 186-189).

La forma de expresión del payaso, difiere de la del hombre, primero, porque se trata de un personaje que se desarrolla en un escenario, segundo, su representación interpreta al hombre común (hombre mundano), de este modo se vuelve una imagen de nosotros mismos, una imagen graciosa y crítica que implica tanto una dicotomía como una dualidad: esa división de dos naturalezas distintas en el hombre y que el payaso revela ante nuestros ojos. La imagen que en este caso, nos ofrece el payaso es una imitación de la realidad, la mimesis que resulta ser la forma de contar una historia sin requerir de palabras por medio de esta imitación e imágenes que el hombre desarrolla. Como si se mirara ante un espejo, su más elemental comprensión sobre sí mismo.

El payaso ha trabajado arduamente en la mimesis desde siempre y ha tenido un éxito garantizado en el acto del pensar, con todo lo que el pensamiento comporta: la vacilación, la duda, la aparente indecisión. El alejamiento de la circunstancia inmediata, esa que transmite a los hombres. Mimetiza esa peculiar situación del que piensa, que parece estar en otro mundo, moverse en otro espacio libre y vacío. Y de ahí el equívoco, lo ambiguo, lo confuso, y aún el drama. Podría decirse que en este momento el payaso toma una actitud solipsista porque el hombre que piensa, demasiado cartesiana, comienza por alejarse, por retirarse como el que mira, es entonces el gran espectador del mundo, el observador que piensa, comprende y va generando un nuevo y amplio conocimiento; se encuentra tan enredado en él

(en el mundo), que para desenredarse tiene que hacer otras cosas, cosas que los *otros* no hacen, en ese estado de ánimo que sirve para ver mejor, y es en este momento cuando rompe con un método propio, generando vías alternas, no es dogmático, se arriesga, y desea. Crea una nueva distancia y espacio, pero sin dejar de estar dentro del espacio de todos. Su camino es búsqueda. El payaso con esa actitud solipsista, se prepara, para ser ese receptor, ese espectador que va fraguando sus actos para el momento en que le toque entrar a escena y ser el gran protagonista del mundo. Realiza la mímica de esta situación en forma poética y plástica, la hace visible desde el otro, desde el hombre que ve pensar a otro sin acabar de darse cuenta que está sucediendo ante sí.

El pensar requiere de tiempo, así como toda actividad del mundo. El pensamiento introduce su tiempo. Mientras se piensa se es enteramente libre, así el pensamiento mismo es la libertad. Pero aquellos que no participan de este tiempo en el pensar, les parece un lujo ocioso y enajenador. Considerando que para ellos, nada más parecido aún imbécil que un hombre que está pensando, un hombre que piensa. En la actualidad hay que producir, el que piensa pierde su tiempo. Y aparentemente el payaso no produce nada.

Porque el hombre, mejor dicho los hombres, tienen miedo de la libertad, al mismo tiempo que la aman, parece que lo más humano es querer la libertad para no usarla, o usarla en momentos de entusiasmo, furor, o de pasión cuando ya deja de ser libertad y se toca con el delirio. Y cuando el payaso mimetiza este conflicto de querer la libertad para no usarla, se siente liberado por un instante y sonrío, después se ríe y no sabe porqué.

He aquí el absurdo, el payaso tan absurdo que sufre por tener su trofeo y cuando lo tiene no sabe para qué tenerlo, ni por qué. El absurdo de Camus que “no nace del simple examen de un hecho o de una impresión, sino surge de la comparación entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que le supera” (Camus, 2005: 43), es decir, lo absurdo no está en el hombre, ni en el mundo, sino en su presencia común. Pero lo absurdo del payaso no está en él mismo, con esto me refiero a que el payaso es un hombre absurdo porque reconoce la lucha, no desprecia absolutamente la razón y admite lo irracional, baste recordar a Sísifo feliz, así el payaso es feliz.

He aquí el comienzo, el primer gran momento del sentido de la vida, el absurdo, que seguido por el asombro es de admirar el acto del payaso.

Parece saberlo todo el payaso, cómo un típico hombre de buen juicio, como un filósofo. En su rostro, con esa máscara que, imita la muerte o la plena vida para los demás y de los demás o “la máscara del uno para otro actúa un uno contra otro”(Heidegger, 1971: 194). Así mismo, nos ofrece la libertad de un momento, un instante mientras sonríe y ríe. La libertad que no obtiene por el pensamiento, la alcanza riéndose de su propio conflicto, de su enredo que parece no tener salida alguna.

A manera de conclusión, el payaso nos consuela y alivia de ser como somos, ya que encarna y revela actitudes del mundo, además de que transmite ideas de la sociedad en la que vive, exagerando los defectos, errores y miserias de los hombres; el público debe traducir y asimilar lo que el payaso, actor, director y hombre refleja. Puede decirse que el espectador es perturbado por el sentido de las cosas que no ve o no entiende en una primera instancia en el lenguaje del payaso, porque como bien lo dice Nancy “el sentido es la participación del ser” (Nancy, 2006: 18), y en el acto del payaso éste siempre está procurando y por lo tanto el acto de este artista tiene sentido y sensatez.

El fin del payaso como filósofo, y como de todo conocimiento, es la imagen reveladora que conduce a la condición humana a la amarga conciencia de sí misma, bajo el pensamiento crítico Su método: el artista debe convertirse en el actor que se proclama actor; humillándose bajo la figura del gracioso, que abre los ojos del espectador al conocimiento del lamentable papel que cada uno representa sin saberlo en la comedia del mundo. Pero, ¿será capaz el espectador de atender a la restauración que ofrece el payaso?

La gravedad del payaso

En los diversos estudios sobre los orígenes del payaso, así como en los aspectos más antiguos del Arlequín y sus compañeros de la *Commedia dell'Arte*, se han originado miradas hacia las imágenes que los artistas han creado: las muecas, las volteretas, caídas, y, un sinfín de acciones que permitan al artista dejar expreso cierto momento. El bufón, saltimbanqui y el payaso, han sido imágenes pomposas y deformantes, con las que los artistas exponen la propia naturaleza del hombre.

Baste recordar que, a cierto espectáculo que asistimos, nos maravillamos de las acciones producidas por cada uno de los participantes, y en el circo –que no es la excepción-, se disfruta de la habilidad y ligereza de cada miembro, desde el presentador, hasta la funambulista, y, claro, pasando por el payaso.

Gautier celebra las proezas de Auriol, el bufón acróbata del Cirque Olymptique:

El talento de Auriol es de una ductilidad maravillosa, es enciclopédico en su arte: salta, hace juegos, malabares, es equilibrista y actor bufo, y a todas estas cualidades añade una fuerza prodigiosa. Es un gracioso Hércules con piecitos de mujer y manos y voz de niño (Apud Starobinski, 2007: 22).

Sin duda, alguna, Gautier hace hincapié en el cuerpo del artista, glorificándolo como el único ser capaz de tener la suficiente agilidad, coraje y vigor. La virtud que se estima por encima de las demás es la agilidad: existe un desafío que lanza el payaso a la fuerza de la gravedad, se da una total metamorfosis. Es decir, atrae a los cuerpos hacia el centro de la Tierra, y, ésta, bien puede ser una postura de aquellos que sólo vislumbran el cuerpo como el todo y sin él nada, pero yo, me atrevo a decir que ahí no está lo totalmente gravoso del asunto. Si bien, causa respeto y admiración la condición carnal y corporal que realiza el payaso en una simple pantomima, haciéndolo de funámbulo, maromero, ahora realizando circo, maroma y teatro para librarse de los leones cuando juega el rol del domador, o es lanzado como una bomba humana, el cuerpo resulta ser el resplandor glorioso.

Pero no bástese con decir que la gravedad del payaso radica solamente la cuestión corporal. ¿Qué hay del trabajo serio del payaso que resulta arduo, difícil, enorme, importante, molesto, enfadoso, pesado y a veces intolerable? Todo esto, en conjunto, nos parece que es lo grave del payaso.

En primer lugar, tenemos que el payaso representa una imagen graciosa y crítica del hombre común, de tal modo que se vuelve una imagen de nosotros mismos, nos ofrece una imitación de la realidad. El payaso trabaja arduamente en la mimesis desde siempre y ha tenido un éxito garantizado en el acto del pensar, con todo lo que el pensamiento comporta: la vacilación, la duda, la aparente indecisión. Mimetiza esa peculiar situación del que piensa, que parece estar en otro mundo: comienza por alejarse, crea una nueva distancia y espacio pero sin dejar de estar dentro del espacio de todos. Su camino es su búsqueda.

El payaso, con esa actitud del filósofo *solipsista*, se prepara para ser ese receptor, ese espectador que va fraguando sus actos para el momento en que le toque entrar a escena y ser el gran protagonista del mundo.

Resulta gravoso ver al payaso tan absurdo, el cual sufre por tener su trofeo, y cuando lo tiene, no sabe para qué tenerlo, ni porqué. Pero lo absurdo del payaso no está en él mismo, con esto me refiero a que el payaso es un hombre absurdo porque reconoce la lucha, no desprecia absolutamente la razón y admite lo irracional, baste recordar a Sísifo feliz, así el payaso es feliz.

El holocausto del payaso trágico –víctima inocente- ofrece una réplica apenas paródica de la Pasión. El payaso, que es el que recibe las bofetadas, se convierte así en el doble emblemático del Cristo de los ultrajes, se establece un circuito de significaciones en el cual el Cristo adopta la mejilla pálida del payaso, mientras que el payaso parece recibir la aureola de la santidad. Así pues, estaríamos asistiendo al resurgir cristianizando de un elemento de sacrificio y salvación presente en la figura del payaso.

Con frecuencia, se ha hecho del payaso el agente de salvación del genio bueno que, pese a su torpeza y sus sarcasmos, echa una mano al destino y contribuye al regreso de la armonía a un mundo que el maleficio había perturbado. Esta función de Salvador o de salvavidas no está, por supuesto, constantemente ligado al sacrificio del payaso, a no ser excluido y, al convertirse en un intruso, obtiene el derecho a la omnipresencia.

El payaso aparece como el aguafiestas pero el elemento de desorden que él introduce en el mundo es la medicina correctora que el mundo enfermo necesita para reencontrar su verdadero orden. En este punto, encontramos la gravedad del payaso, puesto que encarna el *arquetipo del Salvador*

*sacrificado*³⁵. Así pues, responde a una esperanza que sigue en la conciencia del hombre moderno.

Y este hecho, es decir, el tomar al payaso como el nuevo Jesucristo, resulta tan grave que llega a ser gravoso, molesto, pesado e intolerable para el espectador, que este último llega a detestarlo y causar un total repudio.

Otros gestos gravosos que presenta el payaso, y que genera el disgusto hacia tales personajes son: los chistes tan bobos, las grandes estupideces, las palabras tan rebuscadas que utilizan, las rutinas de siempre, el tono de voz tan agudo que fuese como si aullaran, un par de zapatos desmesurados, la pelotita roja en la nariz, un maquillaje exageradamente cargado y un vestuario tan llamativo; éstos, en conjunto, han sido las características que han provocado el tan llamado *“miedo a los payasos”*.

El trabajo del payaso es tan serio que causa respeto y veneración. Primero, no basta sólo con lo glorioso del cuerpo en movimiento. Segundo, el payaso podría asumirse como un filósofo ya que encarna y revela actitudes del mundo, además de que transmite ideas de la sociedad en la que vive, exagerando los defectos, errores y miserias de los hombres. Tercero, el payaso, aparentemente lo lía todo y siembra por todas partes confusión, pero al final, sus torpezas resultan ser providencias, pues obedece a una lógica que desbarata todas las previsiones razonables. Cuarto, bajo el aspecto de la víctima expiatoria, el payaso es expulsado del mundo, carga con nuestros pecados y nuestra vergüenza, penetra en la muerte, mediante su paso, nos introduce a nosotros en la salvación. Quinto y último, resulta ser tan grave el asunto del payaso, que gracias a su comicidad es un gravoso de primera.

³⁵ Como un claro ejemplo encontramos a Chaplin, puesto que éste siempre se sacrifica cada vez que se encuentra con una fémina, de la cual se enamora, pero ésta, tiene un enamorado, y Chaplin termina por hacerse a un lado para garantizar el encuentro de los enamorados.

La trascendencia del payaso

Amor y dolor, vuelo y caída, triunfo y decadencia, divinidad y vida animal, vida y muerte, agilidad y perturbación, gloria y holocausto, perdición o sacrificio, tentación, lujuria, justicia, misericordia y pecado: es así como el destino de la figura del payaso oscila en estos extremos que, dan la posibilidad de abordar a tal personaje desde una perspectiva religiosa y ésta se da al ver el trabajo del payaso, el cual es equilibrista, malabarista, salta, se tira, ríe, llora, sufre, se deleita y ama. Es así como el payaso vive y re-vive los placeres y dolores de la estirpe humana. Una vez más esa insipiente gravedad que impone, molesta, enfada y resulta intolerable. ¿Será acaso que procura, con su ejemplo, dar una moraleja, transgredir, expandir y promover una vida cristiana?

Trataremos ahora al payaso en aspectos religiosos como el sacrificio, el dolor, el sufrimiento y la culpa; así mismo, mostraremos si el payaso podría ser un pregonero del amor, es decir, un apóstol moderno, y con ello, si el espectador, el público logra entender la dialéctica que se juega entre los actores en el escenario.

Al ver la película *He who gets slapped* (EE.UU., 1924) de Victor Sjöström (Seastrom), se ve claramente un terrible y gran sufrimiento del personaje principal, que irrefutablemente pasa por una serie de peripecias que dejan huella en su vida, y cuando encuentra triunfo en ella, es cuando recibe las bofetadas. Se deja golpear, es humillado, desvalorizado, está en juego y es el objeto. Está pagando por ser como es: un tonto, un estúpido, un profesional de la vagancia, con maestría en ridiculez y un doctorado en estar siempre fuera de contexto. Es terriblemente ultrajado. Expuesto como el hombre con toda malicia, con todo tropiezo, con la mancha necesaria para hacerse notar, y, al parecer, su gran error resulta tener el suficiente amor para perdonar y predicar el ejemplo de Prometeo, de Sísifo, aún más, el de Jesucristo. ¿Un payaso cualquiera que no hace más que amar y sufrir en escena? Esta dicotomía de amar y sufrir, en ese ir y venir del cual esta terriblemente acostumbrado y lo único que hace es aceptar ese destino, esa obra: su vivir.

Él que no puede nada, y sin embargo, lo puede todo. Es el gran líder, el que habla de sacrificios y despierta en él el heroísmo. ¿Un payaso prometeico? Sí, el genio prometeico, el payaso prometeico, el artista y hombre prometeico:

es aquella fuerza humana y esencial que en los momentos fervorosos puede levantar al hombre rápidamente.

Si no fuese un *payaso prometeico*, habría que preguntarnos, ¿qué delito comete o cometió el payaso?, ¿cuales culpas carga?, ¿las de él?, ¿las de los demás?, ¿quién mandó que él fuese el recibidor y guardarropa de las humillaciones? Tal parece que los viejos pecados del hombre, los viejos complejos y pecados del hombre -a lo largo de la historia- han levantado sombras y silencios que sólo pueden ser derivados de sangre y tragedia de carne crucificada, “porque tal vez hace falta más sangre y más dolor para vencer el misterio del mundo” (Felipe, 1993: 23).

Y tal vez ese sea su principal objetivo, descifrar el misterio del mundo que agobia y que gobierna, donde las injusticias sociales han crecido día a día con una culpa generalizada que se propaga en medio de una inmensa congregación que comparte ese deseo, ese inmune y eterno deseo que solo parece cumplirse cuando se ve el fin cerca de la humanidad. ¿No es este el caso del hombre religioso, el cual se encuentra viviendo en *últimos tiempos*? Si bien es cierto que el cristiano reconoce el gran sacrificio de su héroe, así mismo, piensa en la segunda venida de este mítico ser que vendrá y parchará la corrompida sociedad.

¿Qué puede hacer el payaso aquí? El payaso transgrede, y lo hace de la forma más transparente, es decir, el holocausto del payaso trágico – ¿víctima inocente?- ofrece una réplica apenas paródica de la Pasión. El payaso, que es el que recibe las bofetadas, se convierte así en el doble emblemático del Cristo de los ultrajes, se establece un circuito de significaciones en el cual el Cristo adopta la mejilla pálida del payaso, mientras que el payaso parece recibir la aureola de la santidad.

Así pues, estaríamos asistiendo al resurgir cristianizado de un elemento de sacrificio y salvación presente en la figura del payaso. El payaso adoptará una constante práctica de expiación. Y con todo este sufrimiento, se sacrifica, implora, es ultrajado, pide, ruega, ríe y llora. ¿No parece esta imagen al Jesús que se inclina y ora en el Getsemani? (Cfr. Lucas 22, 39-44). Un payaso con la cara curtida de bofetadas, que bajo la risa y la mofa se yergue. Su sangre vale tanto como la de Cristo.

Por lo tanto, encontramos a él como un símbolo personificado en un héroe imaginario, universal, puesto en la carne, en la vida, en el sacrificio, en el ridículo, en la pantomima, en el heroísmo, en la muerte. Su efecto va más allá, hasta llegar a postrarse igual que Jesucristo. De manera, que no es un intruso más con su pantomima, obtiene el derecho de omnipresencia por su deseo de mostrar y significar al mundo con su cuerpo mutilado. Tan descomunal es la fuerza que provoca el payaso con sus imágenes, que con aquel placer por la apariencia y con aquella redención mediante el performance, transforma mágicamente ante nuestros ojos las cosas más horrorosas.

Si el trabajo del payaso representa esa imagen graciosa y crítica del hombre común que nos ofrece una imitación de la realidad, ¿es acaso esa su culpa? Si es así, entonces, el payaso adoptará una constante práctica de expiación. Y con todo este sufrimiento, él está restaurando su posición ante el mundo, o por lo menos, ante su público que lo ve caer una y otra vez, que mira el rostro de Cristo cuando el payaso no hace más que mirar al cielo al momento en que es ultrajado, pidiendo, rogando, riendo y llorando el no tener que estar sentado, parado, de rodillas lamentando el ser como es y no poder ser de otra manera. ¿No parece esta imagen al Jesús que se inclina y ora en el Getsemani? (Cfr. Lucas, 22, 39-44).

El triunfo del payaso radica en que sabe cómo hablarle al hombre actual, puesto que molesta, choca y da miedo, así mismo es pacífico, espiritual e intelectual, es creador de ilusiones y de realidades. El payaso es un hombre de fe, que cree en su actuación, con la cara curtida de bofetadas, que bajo la risa y la mofa de todos los hombres se yergue. Su sangre vale tanto como la de Cristo. Por lo tanto, encontramos a él como un símbolo personificado en un héroe imaginario, universal, puesto en la carne, en la vida, en el sacrificio, en el ridículo, en la pantomima, en el heroísmo, en la muerte. Es pues, más que un apóstol moderno, su efecto va más allá, hasta llegar a postrarse igual que Jesucristo.

Todo esto indica que el payaso es un profesional de la tragedia, del holocausto, de culpas y penas; no entiende el para qué, tampoco entiende el porqué tiene que ser un estupendo salvavidas, ni siquiera sabe qué transgredió. ¿Es pues un profanador?

Todo esto indica que el payaso es la figura reveladora que conduce a la condición humana a la amarga conciencia de sí misma. El artista debe convertirse en el actor que se proclama actor; humillándose bajo la figura del gracioso, que abre los ojos del espectador al conocimiento del lamentable papel que cada uno representa sin saberlo en la comedia del mundo.

Pero, ¿será capaz el espectador de atender a la restauración que ofrece el payaso? Es pertinente que reconozcamos que el espectador puede y no ser agredido por la imagen del payaso sufriente. Por un lado, podrá más la indiferencia, esa efímera indiferencia que sólo el público verá en el payaso a un pobre hombre que deja golpearse para ganarse unas cuantas monedas más que adeptos. Por el otro, encontraremos a un público que puede ser más sensible y dejarse llevar por ese terrible sufrimiento, dejando al aire un *“¡ay, que pobre payaso!”*, *“¡ojalá le pudiera ayuda!r”*. Y parece ser justo ese momento cuando se logra tener una compenetración con todo el ser del payaso: se tiene el mismo grado de dolor. En este punto, encontramos una semejanza en el sketch donde es posible ver al Cara Blanca abusando del Augusto: el dictador y el artista, el manda más y el trabajador, la conciencia y autoconciencia, al burgués y al obrero, a Judas vendiendo a Jesús, a un Poncio Pilatos que se lava las manos ante el Jesús juzgado. Entonces, para qué tantas horas de trabajo si finalmente sabe el payaso que terminará como una autoconciencia justificada bajo el Evangelio.

¿Cuánto sufrimiento por parte del actor será necesario para que los demás puedan verse como adeptos dentro del mismo panorama: meramente cristiano? Desde siempre, la posición del payaso al sufrimiento ha sido marcada a lo largo de su existencia, haciéndose notable por ser quien más ha sufrido y que merece otra oportunidad para no morir, es decir, sobrevivir. Si no basta con el sufrimiento, entonces, será necesario recordar, y más que recordar vivir día a día una pequeña crucifixión.

A nosotros como espectadores nos corresponde advertir que él nos está representando a todos, que todos somos payasos y toda nuestra dignidad consiste en la confesión de nuestra bufonada, ¿qué no sentimos pesar cuando abusamos del otro?

Así pues, estaríamos asistiendo al resurgir cristianizado de un elemento de sacrificio y salvación, presente en el origen de la figura del payaso. Esta

estampa, que subsiste de manera inconsciente e inocente en la tradición popular, reencuentra en este momento uno de sus significados originales, pero a la luz de un cristianismo vehemente y dolorista: adoración, oblación y crucifixión. Con todo esto, ¿no será a caso que el payaso puede venir a reivindicar a Jesucristo, es decir, el payaso como el nuevo Jesucristo, al cual le queda a la medida la camiseta?

La gracia del payaso

A lo largo de la historia de la humanidad el hombre ha sido determinado por el contexto socio-cultural en el que se encuentra. Los cambios generados por las ideologías han dado las pautas generales para ello, en donde, indudablemente, se ven inmersas las humanidades: al hablar del hombre estamos abordando su cuestión antropológica que se encuentra inmersa en una cultura determinada. Los grandes pensamientos que siguen penetrados en la historia del hombre se han visto atacados a lo largo de cada periodo histórico por una crisis, la cual ha generado un cambio en la vida de este mismo. Todos los avances científicos que se han tenido, desde las Guerras Mundiales, aún los seguimos aplicando en la actualidad. Las nuevas materias primas y formas de energía, tecnologías médicas, nuevos medios de transporte y comunicación, y la transformación en la economía, han tenido una serie de consecuencias sociales: las nuevas formas de vida y de intercambio social se deben a los grandes desarrollos técnicos del pasado, tales innovaciones, como dice Habermas “transforman nuestra conciencia del riesgo, nuestra misma conciencia moral” (Habermas, “Nuestro breve siglo”).

Para Marc Augé, antropólogo francés, parece pertinente entender al hombre en el mundo actual. Y este mundo actual se define por tiempo, espacio e imagen. ¿Cómo es posible esto? Por la *sobremodernidad*. Es decir, hoy en día existe un exceso de modernidad: los cambios acelerados del mundo actual constituyen un reto ante la relación *yo-tu*, dirá Augé. “La situación sobremoderna amplía y diversifica el movimiento de la modernidad; es signo de una lógica del exceso y, por mi parte, estaría tentado a medirla a partir tres excesos: el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo” (Augé, “Sobremodernidad”). Ante tales excesos, parece oportuno indicar que cada vez nos da más la sensación de que la historia se acelera, no sabemos a dónde vamos, pero vamos y de manera inmediata e instantánea, el mundo se reduce pues cada vez aparece más chiquito, somos llevados por la velocidad de la luz. Somos vagabundos, vamos por la vida vagando, viajando y conociendo lugares por las telecomunicaciones. Estamos en un mundo hecho de redes, con polos en los que ellas se cruzan. Sin embargo, ante tanta opresión inquietante que no deja tiempo para ocuparse en

sensibilidades natas, se busca identificarse de diferentes formas, una de éstas es el caso del payaso.

El payaso está también inmerso en una omnipresencia globalizada, pero él crea y recrea una uniformidad pura y nata que nos lleva a enfrentar el mundo de manera cómica y esto es gracias a su gracia. Esta gracia la entendemos en dos sentidos: el primero es ese que se nota a simple vista, el payaso es gracioso; el segundo, que podría desprenderse de éste, es el que ve al payaso como ayuda del otro, como un liberador del “sí mismo” que somos cada uno. Ayuda, en otras palabras, a curarse por medio de la risa. Pero dicha cura se da con todos aquellos que son espectadores de sus payasadas, pues tanto éstas como el payaso procuran los unos por los otros. El payaso también es liberador para él puesto que deja de ser él para ponerse en el papel del otro, colorido e incomprendido, y con ello lleva a cabo una terapia doble, la de los otros y la de sí mismo en el proceso de hacer que él y los otros salgan de su ser quienes son en la vida diaria, en las representaciones de la vida cotidiana. El payaso se pone ante los ojos de los otros y comienza a jugar con humildad, provoca una risa sincera, humilde, honesta. Parece eso es como la gracia del payaso, porque cuando juega pone en evidencia la naturaleza humana, pone en evidencia lo más íntimo del hombre.

En esta *sobremodernidad* donde los excesos están a flor de piel, es necesario tener presente, que el receptor de todos ellos será siempre el hombre, el cual debe de adaptarse y vivir o sobrevivir a las nuevas convenciones en las que se encuentra sumergido. De tal manera se expone cotidianamente a los hombres al espectáculo de una actualidad que se les escapa, a la vez que hace de ellos tele-cyber-navegantes solitarios de opiniones inducidas, una soledad que invita a una pasividad, es decir, a estar pero sin darse cuenta de ello; saberse y no saberse; formar parte de y no saberse como miembro y cómplice de; conocer por lo que se ve, pero lo conocido será por medio de la cámara digital, un teléfono celular, la televisión o el internet. En esta sociedad contemporánea unos vamos, otros vienen, se ubican, retroceden, se alejan, se acercan, se sorprenden, caminan, suben, recorren, miran, se despejan, huelen, reconocen y llegan a donde tenían planeado llegar, o llegaron por mera casualidad. Y justamente es en esa casualidad en donde se impregna la soledad de los no-lugares y de uno mismo,

es decir, un no-lugar es donde no se puede leer la identidad, la relación y la historia, aquí no se inscriben relaciones sociales duraderas, los individuos se mueven sin relacionarse, cada uno va por su lado.

La mirada que presenta al hombre resulta ser una de puro individualismo, soledad, de anonimato, de un pasado sin rastro, sin futuro y sin forma, una mirada que se da detrás de un mostrador donde ésta se dirige a lo lejos a través de las paredes de vidrio.

Apresados en la trampa de la apariencia y en los atributos externos de una tiranía vana, lo que confiere a la figura del payaso es su lunática superioridad sobre ellos, pues es un rey de ridiculez; vestido con un atuendo para la parada, está más cerca de saberse ridículo y de, con humildad, retomar posesión de su verdad indigente. El payaso, genio bueno, que pese a su torpeza y sus sarcasmos, echa una mano al destino y contribuye al regreso de la armonía ante el mundo globalizado, perturbado, donde parece que intenta salvarnos de la perdición. Parece que vuelve a una imagen moderna del hombre.

Tenemos que el payaso representa una imagen graciosa y crítica del hombre común, de tal modo que se vuelve una imagen de nosotros mismo, nos ofrece una imitación de la realidad. El payaso ha trabajado arduamente en la mimesis desde siempre y ha tenido un éxito garantizado en el acto del pensar, con todo lo que el pensamiento comporta: la vacilación, la duda, la aparente indecisión. Mimetiza esa peculiar situación del que piensa, que parece estar en otro mundo, comienza por alejarse, crea una nueva distancia y espacio pero sin dejar de estar dentro del espacio de todos. Su camino es su búsqueda.

Cualquier payaso en su escenario, con su *atrezzo*, o sin él, logra indudablemente con los viejos trucos y las tan ensayadas rutinas de malabares y gimnasia, una sonrisa, a la que le sigue la risa, o lo que es más difícil, la sonrisa colectiva.

El payaso hace reír en cualquier momento o circunstancia que se viva, tal vez para aliviar el dolor ajeno, el instante doloroso y quitar la angustia que corroe a los demás, si es así, entonces, el payaso procura a los demás como dice Heidegger, “ser con” (Cfr. Heidegger, 1971: 133-142), somos con los otros, el payaso es un ser con el otro, y hasta formar un “nosotros” (Nancy, 2006:

21). Aunque no quite la angustia el payaso o el dolor, de cualquier forma procura. El payaso es un hombre que siempre procura.

Como espectadores globalizados sufrimos de una fascinación por los ultrajes y la autoflagelación que el mismo payaso realiza cuando recibe los pastelazos o es humillado por otro payaso como “parte del acto”, humillándose bajo la figura del gracioso, que abre los ojos del espectador al conocimiento del lamentable papel que cada uno representa sin saberlo en la comedia del mundo.

A nosotros nos corresponde advertir que él nos está representando a todos, que todos somos payasos y que toda nuestra dignidad consiste en la confesión de nuestra bufonada. Si aprendemos a mirar bien, nos daremos cuenta de que nuestros vestidos son todos trajes de lentejuelas de diversas marcas y colores.

Sin lugar a dudas, la gracia del payaso radica en ese éxtasis de las proezas maravillosas, lleno de esa agilidad, coraje y vigor con el que intenta regresar al hombre mismo a su expresión más íntima y sencilla, compartiendo y riendo, siendo como es y no poder ser de otra manera; ese triunfo ágil que está lleno de movimiento y vida.

A pesar de esta realidad global, la gente sigue buscando, como siempre, ser de un lugar, diferenciarse como individuo concreto, identificarse. La vida social está siempre en tensión entre el sentido social por un lado y la libertad individual por otro. En este sentido, como lo mostraron los intelectuales de la década de los sesenta a través del movimiento estructuralista, el hombre se define en relación al otro y al grupo inmediato. Nos parece indispensable hacer notar que no puede haber humanidad sin conciencia, sin reflexión, sin un sentido del hombre colectivo, del que se sabe individuo y a la vez forma parte del grupo saludablemente. Ello se puede erigir desde la visión antropológica de Martin Buber, en la que yo asumo mi dimensión humana a partir de un *tú* que me reconoce, y desde la relación de *yo-tú* se conforma un *nosotros*, como el “ser mucho más que dos” del poema de Benedetti; donde lo que ha de estar presente es el diálogo, que me permite conocer al otro como mi prójimo, trascendiendo las relaciones mezquinas y de poder que caracterizan nuestra vida cotidiana y que merman las relaciones entre personas en esta *sobremodernidad*.

La trascendencia del pastelazo

En el segundo espectáculo del circo del sol *Le cirque réinventé*, en el acto número 4 titulado “clown act”, se presenta, evidentemente, a un payaso al que se le da cuerda (como si fuera un robot manejado bajo el control, o un muñeco que funciona con cuerda) para que pueda dar su espectáculo. Ya de pie en la pista, comienza a caminar y explora el lugar, poco tiempo después, se da cuenta de la presencia del público que lo tiene en la mira y éste comienza a interactuar con ellos, se da cuenta y al mismo tiempo se sorprende de que él tiene el control, primero: él puede mojarlos con una manguera escondida en un ramo de flores, puede burlarlos; segundo: infla un globo en forma de corazón el cual lo regala a una mujer sentada en primera fila y al momento de dárselo, el globo se desinfla, pues el payaso nunca lo amarró, una vez más, burla al público presente y disfruta de ello; en el tercer acto que realiza, encuentra a una persona –del público- con una paleta en la boca y el payaso comienza a soplar en su mano y oler su soplido, con ello se da cuenta, de que la boca no le huele tan bien, así que saca de la bolsa del pantalón una botella con agua y jabón, toma un poco de esa mezcla y comienza a hacer gárgaras, saca un montón de burbujas hasta que tira todo el líquido de su boca, ahora es el público el que se burla de él y eso no le parece nada gracioso a nuestro personaje; finalmente, y como cuarto acto, encuentra al fondo de la pista un baúl grande, lo abre y lo primero que saca es una base plástica donde descansa una masa cubierta de merengue blanco, es decir, un pastel, al mismo tiempo, descubre un tubo de 30 cm que se lo pone en la frente y al final de éste coloca el pastel, da unos cuantos pasos, mostrando al público que es capaz de dominar un pastel a 30 cm de altura con un tubo, pero lo que nunca pensó el payaso, es que el pastel caería sobre su rostro, dejando una marca bastante grande y blanca: todo el merengue blanco tapo su cara, el payaso vuelve abrir el baúl y encuentra un pastel más, ahora lo avienta hacia arriba y el payaso se mueve hacia el encuentro de su cara con ese pastel de crema atractivo a las moscas; el tercer pastel que saca del baúl encuentra quizá la forma más cómica de ese acto con el pastel pues coloca a éste en el suelo, da unos cuantos pasos hacia atrás y después, se deja caer, se avienta un clavado para que no sea el pastel que va a la cara, sino la cara va a el pastel, (como hace

tiempo pronuncie, es quizá, un auto-pastelazo mahoma), al ver que los pastelazos siguen funcionando, el payaso saca dos pasteles más y sin pensarlo se los lanza en la cara, dejando sobre su rostro los base que contenían el postre, ahora parece un payaso con ojos de mosca. Finalmente, el payaso una vez más regresa al baúl y saca un último pastel, el cual decide arrojar al público, casi lo logra, hasta que el director de pista decide jalar al payaso tras bambalinas para no molestar al público, acto seguido, el payaso atiende a la orden del director y comienza a darse más pastelazos, de manera automática y con más rapidez hasta que sale de pista.

A manera de introducción, quisimos describir los cinco minutos que dura el “act clown” para dar paso a la importancia y trascendencia de los pastelazos.

El pastelazo nos merece tres consideraciones generales: en primer lugar, y con lo descrito con anterioridad, es el payaso, quien para consagrarse necesita del último momento en su actuación: cuando recibe los pastelazos, momento cumbre de su presentación, triunfo ridículo. Segundo, es un clásico de la comedia por muchas razones, ya que ha sido emulado a lo largo de la historia, es decir, se mantiene vigente a través del tiempo; encontramos su presencia en antiguos sketches de circo, así como en las carpas mexicanas de finales del siglo XIX. Cuando comenzó el cine mudo, se dejaron para el recuerdo, divertidas batallas donde el arma principal era el pastel de crema. Tercero, el fenómeno del pastelazo requiere de tres elementos imprescindibles, que de acuerdo al tema que nos incumbe se requieren para que éste se lleve a cabo: una víctima, un victimario y un pastel.

De acuerdo con el primer punto, efectivamente, el acto del payaso del circo del sol, termina su participación con el pastelazo, parece ser que ni las flores que lanzan agua, ni el globo en forma de corazón, ni el jabón líquido con el cual hace gárgaras llama y atrae tanto la emoción del espectador como lo es el aventar un pastel y que caiga justo en la cara de otro, dejando un rostro blanco y batido para la burla de los demás. Segundo, a pesar de que el pastelazo es un clásico, está tan fresco y parece tan novedoso, que sigue ejerciendo ese efecto sorpresa que fascina y encanta, deleita y provoca sonrisas y risas. Tercero, en todo *sketch* de circo, casi siempre se tendrá una triada perfecta: el director, payaso y augusto. Lo mismo pasa con el pastelazo, se necesita de tres elementos, pero en este acto solamente se necesitan dos:

el pastel y el payaso, y es éste último el que se avienta así mismo los pasteles, el que busca diferentes formas para hacerlo, se divierte, se entusiasma, encuentra furor en ello y lo repite no una vez, sino muchas más.

Con respecto a esto último, es sumamente llamativo el cómo y porqué es que el payaso se lanza pastelazos, él solito se avienta uno tras otro, ¿con qué finalidad? El primer pastelazo entra en la comedia del error, pues intenta hacerla de equilibrista y se le cae el pastel encima, observa el deleite del público ante tal situación, se da cuenta de que los ha ganado, los tiene atentos y son copartícipes del acto en la pista, están con él, lo animan a seguir. En el segundo pastelazo ya no hace como que el pastel se le cae, pues sin más ni más se lo avienta, pero en realidad, le entra el gozo absurdo del pastelazo, gozo que no había obtenido con anterioridad, gozo que se llena con sí mismo, el pastelazo deja de ser un acto de violencia hacia el otro, sino un simple momento de sensata estupidez, dándose cuenta de su simpleza en el mundo, un payaso que descifra el mundo, donde no se necesita de otros que lleven a sacrificar al héroe, pues es el héroe el que se sacrifica así mismo, solito. El tercer pastelazo, quizá es el más singular, ya que pone en el suelo un pastel más grande y se lanza a él hasta posicionarse en el mismo lugar, en el suelo. Reveladora la actitud del payaso pues deja en claro que no se necesita del otro para lanzarse al ruedo con los pastelazos, si es necesario tirarse al suelo para comprender el misterio y los enigmas del mundo por medio de un pastelazo, el payaso lo hará una vez, dos veces, tres, cuatro, las necesarias para atender a la estirpe humana que a veces se ve agobiada por las injusticias sociales que crecen día a día con una culpa generalizada que se propaga en medio de una inmensa congregación que comparte ese deseo, ese inmune y eterno deseo que solo parece cumplirse cuando se ve el fin cerca de la humanidad.

¿Por qué lanzarse pasteles uno mismo? Quizá, nos este mostrando el payaso una fuerza prometeica, una fuerza humana y esencial que en los momentos fervorosos puede levantar al hombre rápidamente. Una imagen crítica y bastante graciosa del hombre que carga culpas y las enmienda con pastelazos, no es necesario que otro los de, no se necesita de un director de pista o un cara blanca para lanzarlos, pues él mismo se da cuenta de sus errores, de sus culpa (de ser como es y no poder ser de otra manera). Dirá León Felipe “el poeta prometeico tiene que morir siempre escarnecido y

apedreado. ¡Calumniado...crucificado y maldito!” (Felipe, 1998: 76), “El que esté libre de pecado que aviente la primera piedra” (Jn. 8, 7), pero en el circo y para los payasos no hay piedras, sino pasteles o bofetadas, y como en este caso, el payaso se avienta pasteles, avienta comida y no con fines alimenticios, tampoco para denotar una dulce violencia, ni una forma bestial de destruir el trabajo por horas de los reposteros, el payaso resulta ser al mismo tiempo el agresor y el agredido, es una ira cubierta de azúcar, que a todos nos salpica, que gusta y nos empalaga.

Si el payaso encuentra su salvación por medio de los pastelazos, eso sería encontrar la risa, del público, que no lanza pasteles, sino aplausos. ¿Y qué no pasa eso siempre?

IV. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL PAYASO. A MODO DE CONCLUSIÓN

Jean Starobinsky en *El retrato del artista como saltimbanqui* presenta varias obras de algunos pintores y/o artistas, que en su mayoría realizan obras de circos, payasos, bailarinas y reuniones. Con esas pinturas, además de reflejar el momento histórico de cada uno de los pintores, Starobinsky hace notar que ellos se pintan a sí mismos como payasos. Con ello muestran las proezas, las maravillas y las desgracias tanto de ellos, como pintores, como de los retratados, los payasos. Es como el reflejo del sí mismo a través del otro. Hace una mención histórica de los payasos desde la Edad Media, a la *Comedia dell'arte* y hasta el mundo moderno. Dice Starobinsky que el payaso tiene la función “del salvavidas” de nosotros, de cada uno de nosotros, porque así como el artista se pinta a sí mismo como un *saltmibanqui*, también nos pinta a cada uno de nosotros en diversas atmósferas donde, nos parece, no hacemos más que *intimar* con nosotros mismo. Menciona a Chaplin, a los hermanos Marx. Sus actuaciones, si bien son impactantes y causan risa, vienen a poner un “estate en paz” en cada una de sus actuaciones fílmicas. Es decir, la vida va tan acelerada que ellos llegan y la calman, la aligeran, la apaciguan, la controlan. Así ha sucedido desde que hay payasos. Ellos han puesto el control de forma poética. El uso de los conceptos gravedad, transgresión, salvación, bufonada, exaltación, “el Cristo de los ultrajes”, sensibilidad humana, etc., es filosófico y antropológico, porque el payaso es representación de los hombres.

En la actualidad hay tres tipos de payasos: el carablanca, el augusto y el trampa. Así lo destacan Edgar Ceballos y Alex Navarro. Hay tres tipos de payasos más las caracterizaciones que hace el payaso: el payaso bombero, el payaso policía, etc. Reivindicar quiere decir que el payaso está tan deformado, que reivindicar es “volver al payaso mismo” (muy fenomenológico) para dar con lo que es, lo que fue y ha sido, y dejar las “copias baratas” y dejar en claro que las copias baratas no tienen gracia y que son copias infieles. De aquí la importancia de una teoría estética del payaso. El payaso es muchas cosas. Así como no tiene una función en específico, así tiene mil caras. Decir “las mil y un caras” es hablar del payaso y el filósofo.

Hay diferencias entre el payaso y el cómico, aunque no hay un libro que las haga manifiestas. Desde la apariencia mucha diferencia hay: el maquillaje,

el vestido y la nariz roja. Puede que las “tablas actorales” sean las mismas. ¿Payaso y cómico tienen el mismo fin? El cómico tiene como objetivo ser cómico, la comicidad. El payaso además ayuda, alivia, divierte, enoja, inclusive es universal en el sentido en que se conocen payasos en todo el mundo. Si bien hay cómicos también en todo el mundo, la figura del payaso es más clara. A éste se le reconoce inmediatamente por su vestuario, su maquillaje. Puede que a veces el cómico sea más agresivo. Al cómico se le puede confundir con el payaso como cuando se dice “*¡es un payaso!*”

Lo lúdico es el juego. El payaso se la pasa jugando, siempre juega, se divierte. Si bien las cosas que él imita son serias, él las lleva a cabo jugando. Su trabajo parece radicar en el juego. ¿Qué tiene que ver lo lúdico, el juego y la risa? Hay un concepto que expresa el quehacer del payaso y puede reunir o responder la pregunta, a saber, “humildad chistosa”. Johan Huizinga en *Homo Ludens* aborda un poco el tema de la risa y de la condición humana ante el juego. Todos indiscutiblemente jugamos, hasta los animales. Pero hay algo que nos diferencia de ellos, a los seres humanos.

Muchos hablan de la mímica del payaso, pero no profundizan. Entre ellos Darío Fo, Edgar Ceballos y Tonatiuh Morales. La mímica, dicen, es una imitación (mímica viene de *mimesis*). Y hasta aquí, no dicen más. El payaso, sí, mimetiza al hombre, pero en todas las situaciones y de todas las maneras posibles. La imitación no es tal cual. Puede ser como una exageración o una sutileza de movimiento, de gestos, incluso en la manera de hablar. Puede ser de una manera estúpida en tanto fascinación por el payaso, en tanto su esencia, *inencontrable* en el hombre de a diario.

No se ha encontrado a alguien que hable de los colores de los payasos, un texto fundamental. Lo que se sabe es porque me lo dijo un maestro de teatro. Éste coincide con Edgar Ceballos que hace referencia al vestuario, la forma como se pinta y la connotación social que tienen las pinturas o su maquillaje. Esto se encuentra en la tipología de los payasos. La vestimenta y el maquillaje muestran a un payaso distinto y en cierta medida nos muestra a nosotros porque podemos pintarnos y vestarnos de diferente manera. Un payaso está caracterizado por portar una gama inmensa de colores, es muy colorido, como un arcoíris, como si éste habitara en la vestimenta del payaso. En la actualidad muchos se maquillan, pero a veces el maquillaje asusta,

porque deforma el rostro y son colores muy fuertes e intensos, que pueden que cautiven pero pueden que no lo hagan. El payaso se pone una máscara *deformante* que no deja ver el rostro verdadero. Ahí hay un juego, lo deja ver y no lo deja ver. Además del maquillaje, como otra máscara más, se agrega la nariz roja. El maquillaje impacta a quien ve al payaso, al público, a los espectadores. Impacta porque a partir de los colores deja de ser serio. No importa mucho la combinación que se genere entre los colores, y por supuesto que a través de los colores no pasa desapercibido. Somos una cultura muy visual. Y alguien muy colorido como el payaso no pasa como si nada. El color determina en cierta forma al payaso, porque muchos que se creen payasos, en primera, recurren al color desproporcionado, y, en segunda, no recurren a él. Puede que estos últimos sean comediantes, pero payasos no.

Darío Fo, en *El libro de oro de los payasos* de Edgar Ceballos, dice que un buen payaso se debe a sus prácticas, a su ejecución, a sus rutinas y a hacerlo bien. Hay muchos que imitan al que crea, y hay imitaciones de las imitaciones, son copias baratas, infieles reproducciones. Tan infieles reproducciones que no se percatan y no dan el significado serio a lo que implica ser un payaso. Cuestión de idiotas es creer que ponerse una pelotita roja en la nariz, unos zapatos desmesurados y aullar con voz chillona hacen al payaso. Ser un payaso, para Darío Fo, consiste en tener la práctica, las ejecuciones creyéndosela en serio, siendo honestos con uno mismo y con los que se preparan a diario y que no andan profanando la profesión. También habla de la preparación del payaso, “de todo a todo”. Podemos verlos. Vamos por la calle, o por la plaza o cuando se sube al camión y vemos siempre la nariz, los colores llamativos y la voz chillona. Dan más miedo. Denigra la profesión del payaso. Y su grandeza y genialidad se mide ahora por qué tantas palabras groseras dice, qué tanta *globoflexia* hace y qué tanta risa causa a los que lo ven cuando él humilla al hombre, la mujer, la niña o la abuelita que va pasando por la calle faltándole al respeto.

El payaso, por último, no puede estar fuera del hombre mismo, fuera del entorno. He aquí su *gracia* otra vez. Porque si somos una relación yo-tú, muchas veces el payaso es el yo o es el tú y somos nosotros. Esto lo digo en atención a los conceptos de Martin Buber, “Yo y tú”, de Martin Heidegger, “ser-con” y de Jean-Luc Nancy, “siendo los unos con los otros”.

En la historia *¡Ver para creer! El circo en México* se habla del payaso en relación con sus compañeros de circo. Cómo en el circo siempre es necesario la presencia del payaso porque parece ser el medio o conducto a partir del cual se da la comunicación entre las malabaristas y el espectador. El payaso es el que lleva de la mano al que ha comprado el boleto del espectáculo. León Felipe sí habla de la justicia del payaso, que él busca. Esa justicia ha sido reflejada plásticamente en su mimesis, en su actuación. No hay nada más social que la justicia.

En 2009 Andrés Manuel López Obrador sacó un anuncio propagandístico en radio y televisión en el que dos mujeres, en una vecindad, hablan. Una le dice a la otra que su hijo “enloqueció”, pues no consiguió lugar en la preparatoria y que tampoco tiene trabajo, a lo que la que escucha responde, “¡Qué barbaridad”. Después de esto el hijo desempleado sale de la casa, maquillado de la cara, y grita a su madre: “¡Jefa! Ya me voy a ganar algo aunque sea de payaso”³⁶. La Comunidad de Payasos de México se manifestó indignada contra la propaganda del ex-candidato a la presidencia de México, porque ser payaso no es cualquier cosa, “tiene su chiste”, su *gracia*. El “payaso urbano”, del Distrito Federal, Pablo Farid dirigió una carta a Andrés Manuel López Obrador y al Partido del Trabajo titulada “Carta enviada al Pejestorio por una persona que se dedica al oficio del payaso urbano, en relación a que: Ha aparecido un comercial en radio y televisión...”. En ella, en cuatro puntos, expone su desacuerdo. En primer lugar dice que no hay que enloquecer para ser payaso, sino tomársela en serio. En segunda, que no cualquiera es payaso, que se trata de una profesión que requiere habilidad, constancia y práctica. En tercero, que los payasos no menosprecian su oficio como los políticos y en cuarta, que el gobierno del PRD no es el mejor posible, pues no deja a los payasos del Distrito Federal hacer su trabajo³⁷.

En 2010, en Brasil, se votó por el payaso Tiririca para ser diputado y ocupar un cargo de cultura, arte y educación, con todo y que se puso en duda

³⁶ “Payaso Convergencia” en http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=bQzMB8E_wNY. Subido por videopoliticacom en 23/05/2009.

³⁷ Cfr. “Los payaso ofendidos, que ya no los comparen con el PG”. Se editó por última vez el 06-29-2009 02:33 AM. En <http://foro.univision.com/t5/Noticias-de-M%C3%A9xico/LOS-PAYASOS-OFENDIDOS-QUE-YA-NO-LOS-COMPAREN-CON-EL-PG/m-p/344959754>.

que supiera leer y escribir³⁸.”Tiririca fue elegido legislador en las elecciones del pasado 3 de octubre, tras cosechar 1,5 millones de votos. Sin embargo, un fiscal electoral le impediría ejercer el cargo en el Congreso por analfabeto. <<El es la cara de la sociedad. Es una canallada lo que intentan hacer. Están faltándole el respeto a las personas que lo votaron>>, afirmó el actual presidente brasileño³⁹ dice el encabezado de otro artículo, que además cuenta cómo fue la campaña de este payaso. Contra toda expectativa, esto no dignifica la profesión.

Tampoco lo hace disfrazarse de payaso y subirse a los camiones a pedir dinero. Estaba en la parada del camión. Cuando por fin llegó ese medio de transporte, me subí. El último en subirse fue un payaso. Mi primera impresión fue terrible, pues aparentaba ser un payaso. Su maquillaje era muy feo. Tenía toda la cara pintada de blanco y de repente aparecía una línea de color anaranjado fosforescente debajo de los ojos. Los labios los traía pintados de color negro. Color del que traía también la nariz. Vestía con unos pantalones a tres cuartos y muy holgados negros y una playera al estilo Acapulco tropical que era de color azul turquesa con color rojo, amarillo y negro. Se alcanzaban a ver sus brazos que tenían tatuajes. Y traía guantes blancos. Casi estilo cholo. Traía un *piercing* en la ceja izquierda. Su pelo era chino y largo. Traía tenis blancos. Estuvo parado frente a todos, al lado del conductor. Su actuación consistió en cantar canciones cambiando la letra conocida por otra que causara risa a la audiencia. Al final dijo que “no era el mejor payaso, pero que su trabajo era ese” y que si deseaban cooperar con una ayuda monetaria. Después le llamaron a su celular y por lo que contestaba el payaso parecía que era su esposa. Le colgó, se guardó el teléfono en el pantalón y se acercó con el chofer del camión para darle sus datos sobre dónde podía contratarlo, cuánto cobraba por show y cuál era su show. Su show costaba 1000 pesos, duraba una hora y media y hacía *globoflexia*. No todos los que se dicen “payaso” son buenos, bellos y verdaderos. No saben la historia de su profesión. Copian, imitan. Y

³⁸ Cfr. “El payaso Tiririca, el diputado más votado de Brasil, tendrá que demostrar que no es analfabeto” en <http://elcomercio.pe/mundo/649485/noticia-payaso-tiririca-diputado-mas-votado-brasil-tendra-que-demostrar-que-no-analfabeto>. Martes 05 de octubre de 2010 - 08:33 am.

³⁹ “Lula defendió al payaso diputado” en http://www.larazon.com.ar/internacional/Lula-defendio-payaso-diputado_0_182100084.html. 1 de noviembre de 2010.

este payaso electo, además de ser objeto de burlas, ¿qué más puede hacer? Los malos payasos dejan un sabor agrio a los otros. No hay *gracia* e ello.

La canción de José José “Payaso” dice:

Dicen que soy un payaso, / que estoy muriendo por ti, / y tu no me haces ni caso. /
Dicen que soy un payaso, / porque toda mi ilusión, / es tenerte entre mis brazos. /
Dicen que soy un payaso, / que por culpa de tu amor, / voy de fracaso en fracaso. /
Dicen que soy un payaso, / que va buscando valor, / en el fondo de los pasos. / **Y es verdad soy un payaso, / pero que le voy a hacer, / uno no es lo que quiere, / sino lo que puede ser.** / [...] / Dicen que soy un payaso, / que te sigue por ahí, /
con el alma hecha pedazos. / Dicen que soy un payaso, / que querría hasta el amor, /
que vas tirando a tu paso. / Dicen que soy un payaso, / que no tengo ni valor, / para pegarme ni un balazo. / [...]”⁴⁰.

Totalmente opuesto lo que dice a lo que se propone.

Juan de Dios Peza, inspirado en el actor y dramaturgo británico David Garrick, compuso su poema “Reír llorando”. En él presenta el caso de un payaso al que la nariz y la vestimenta no ayudan, por más que quienes lo van a ver se curan de sus males. “Así... no me curo” le dice Garrick al médico cuando le confiesa que es él mismo al que la “austera sociedad busca ansiosa” y al verlo “muere de risa”. En este caso el payaso no se cura. “Enfermo de pesar hace reír como el actor suicida, sin encontrar para su mal remedio”. Curarse por medio de la risa es curarse curando a otra de sí mismos, del tedio diario. Pero en este caso, el de Garrick, el payaso no se cura de sí, de su tedio, de su pesar.

Kierkegaard cuenta el caso de un payaso que, vestido como tal, intenta avisar del peligro inminente al que se enfrentará el pueblo si no ayuda a apagar un incendio comenzado en el circo para el que trabaja. El aviso causa la impresión contraria a la esperada. La gente no deja de reír. Si se ve a alguien vestido de payaso (“preparado para entrar a escena”) anunciando la proximidad del fuego, se creerá, coherentemente, que está bromeando. ¿Qué de serio puede tener un payaso que como payaso pide ayuda, anuncia la catástrofe? He aquí el caso de la verdad escondida detrás de la nariz roja. La cura no se lleva a cabo. Los habitantes del pueblo malinterpretan lo que el payaso dice. La vestimenta lo ubica como un personaje ajeno a la seriedad del incendio.

Lo que Kierkegaard cuenta es un drama porque hay hombres en acción y porque, como caso supuesto de la vida, es capaz de interesar y conmover vivamente. La tragedia tiende a mostrar a los hombres mejores de lo que son, la comedia, peores. La base de la comedia es lo feo, lo ridículo, pero indoloro.

⁴⁰ José José, *Payaso*: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=80887>

Lo cómico es aquello que empieza mal y termina bien y lo trágico, como esta situación, comienza bien y termina mal. La comedia tiene que ver con el comportamiento del hombre en la cotidianidad. La tragedia, con el comportamiento del hombre en circunstancias límites. La comedia está más relacionada con la vida cotidiana que la tragedia. La solemnidad de ésta recuerda más las ceremonias religiosas que el trajín diario de los seres humanos. Lo que hacen los hombres y las mujeres a diario y *extracotidianamente* no son sino representaciones e interpretaciones de personajes, que los seres humanos no son sino actores de su vida o de una que les fue dada, y que eso que representan e interpretan los hombres es cómico o puede serlo.

Al miedo a los payasos se le llama coulrofobia. El caso de Pennywise, narrado en la novela *Eso* de Stephen King, nos hace poner y re-poner en lo real cada vez que mata, cada vez que se transforma por medio de ese miedo breve, brillante, doloroso y sobre todo visible, se convierte, se reconstruye y, aunque sea una novela llevada al séptimo arte, nos involucra en esa realidad, nos lleva de la mano con nuestros propios miedos de una forma pura y vacía. Hacemos nuestra la historia de *Eso*, nos hacemos a través del pánico.

La *gracia* del payaso no se encuentra en este caso. Más bien parece todo lo contrario. En el payaso se proyectan los miedos más profundos y su cura nunca llega. El payaso no hace que los espectadores se liberen de sí mismos y sus afecciones terribles, más bien los recluye más y más en su interior que se vuelve el único recurso para protegerse del mal que representa el payaso. Dicho de otra forma, la liberación que decía que puede propiciar el payaso es también la liberación de la realidad, que en este caso no se da. No sólo encerrarse en sí mismo y no poder desentenderse de lo real es lo mismo.

Con todo esto, se pregunta, ¿el payaso tiene connotaciones erótico-sexuales? Difícil pregunta. Tan sólo de pensar en una posible respuesta resulta muy perturbador, puesto que implica la pérdida total de la inocencia, de esa imagen a penas graciosa del hombre, que cautiva, consuela, alivia, ayuda, comprende, mimetiza, es decir, se pierde con esa imagen clásica y típica del

payaso de circo. Sí, existe una cierta filiación erótico-sexual hacia los payasos, y se denomina bozofilia⁴¹.

Esa fantasía sexual de tener a tu pareja vestido como un payaso y tener esa excitación que provocan los colores llamativos, los grandes zapatos, y algo más perverso, se pudiera pensar en la gran sonrisa roja como si fuera la consecuencia de terminar un *culingus* femenino en periodo de menstruación, y no solo la sonrisa, también la nariz y la lengua. Como bien lo señala Baudrillard, la exorbitancia de cada detalle nos atrae, así como la multiplicación serial del mismo detalle. Todo indica que entre más visible, es más deseable. La mirada hacia el payaso ahora es pornográfica y obscena.

Si se pensaba en que el payaso era un ser asexuado, pues parece que ya no lo es, o si lo era, lo fue. Y lo deja de ser desde el momento en que se le mira de manera perversa, pues ya no es asexuado, ahora tiene un sexo, femenino o masculino, pues la perversión necesita del otro con sexo definido para provocar tal deseo y placer.

¿Qué clase de *gracia* es la del payaso en estos casos? La gracia no se manifiesta tal como se indicaba líneas arriba, pero lo expuesto no deja de ser pertinente en la medida en forma parte de las poéticas que se proponen del payaso y la teoría estética que se desprende de ellas.

En la actualidad hay dos tendencias en relación con el payaso. La primera tiene que ver con el término mismo, entendido éste de manera ambigua. Aunque se le da un sentido positivo, normalmente se privilegia el negativo que desprestigia al payaso como cuando se dice “no seas payaso” o “¡qué payaso!” que afirman la falla en el comportamiento correcto. Se insulta con la palabra payaso. La segunda tendencia es la de pretender que todo aquel que se pinta la cara, se pone zapatos desmesurados y una pelotita roja en la nariz, aúlla con voz aguda se hace el ridículo es ya un payaso. Darío Fo dice que se trata de malas copias de payasos y que es una cuestión de idiotas.

Pero esto no se queda aquí. El payaso es concebido desde la gracia que beneficia a quienes están cerca de él y de paso se redime a sí mismo. Pero resulta difícil aceptar esto cuando hay una obsesión patológica con el payaso, ya sea *fobia*, ya sea *filia* o *manía*. Tampoco hay gracia cuando el payaso no

⁴¹ "Bozofilia, la fantasía del sexo con payasos" en <http://www.youtube.com/watch?v=TBASK3QPPHw>

salva a los otros y no se salva a sí mismo, como los casos contados por Juan de Dios Peza y Sören Kierkegaard.

Para concluir este trabajo, me permito enfatizar nuevamente la ‘diferencia’ que existe entre *clown* y payaso. ¿Por qué se respeta más la figura del *clown* que del payaso? Muy sencillo y simple, la creencia y el sentir de que todo lo extranjero es bueno y es de lo mejor invade la idiosincrasia mexicana y automáticamente creemos que el trabajo que se hace no tiene manera de compararse con lo que se crea en el extranjero, pues no se está al nivel de ‘ellos’. Y esto, tristemente trae una mala imagen del payaso, se va cargando con ella, se degenera y es la que conocemos. Sin embargo, habrá que *meterse* en la cabeza firmemente que la diferencia entre el *clown* y el payaso es mera y únicamente la de la lengua del país en el que se está: como ya lo vimos, el término *clown* corresponde a la lengua inglesa derivado del vocablo también inglés *cold*, y *payaso* proviene del italiano *pagliaccio*. Así pues, no cabe mayor diferencia que la antes expuesta, ya que el trabajo y el fin de *clown*, *payaso* y *pagliaccio* es la misma y tiene un origen común.

Establecido ya la única diferencia, ahora sí en tres puntos me permito establecer la respuesta ante la interrogante “¿qué es el payaso?”

En primer lugar, se encuentra algo bastante común en el trabajo del payaso, a saber, la gracia. ¿Qué es la gracia?, ¿cómo la encontramos?, ¿gracia para quién o quiénes? Muchas preguntas y sólo una respuesta que las junta: la gracia del payaso radica en que el espectador se dé cuenta de la *intención* que tiene el sketch, la pantomima, la actuación, el sudor y la agilidad del payaso en cada momento que está frente al otro. Es, pues, la gracia ese ‘jeureka!’ que recae en el otro, ese ‘jeureka!’ que expresa el espectador cuando descifra y le ‘cae el veinte’ de lo que está viendo.

La gracia como un don que es propiamente del payaso pero que se ve reflejado a través del otro, del espectador, ya sea en la calle, en el teatro, en el circo, inclusive, en la vida misma. Si la presentación del payaso nos sacó varias risas y carcajadas, determinaremos que fue un trabajo bueno, que logró su objetivo, porque detrás de esas risas y carcajadas, está ese ‘jeureka!’ que nos hace reconsiderarnos como humanos más humanos. Si la gracia es propia del payaso, éste es pues un gracioso.

En segundo lugar, encontramos la trascendencia, lo cual quiere decir que el trabajo del payaso va más allá de lo normal. Y lo normal es lo común, o sea, que vemos su trabajo, nos reímos y disfrutamos, pero hasta ahí, no damos con ese 'eureka' y hacemos como si nada hubiera pasado; como tiempo muerto, perdido, nulo.

Y decimos que el trabajo del payaso va más allá de lo normal porque por un lado le afecta a sí mismo, es decir al payaso, y también causa efecto en el público.

Digo que afecta al payaso porque este se encarga de sacar risas, que a su vez provoca y es una contestación que desencadena en una reflexión para el espectador. Es pues el payaso un emisor, la primera persona de todo proceso de comunicación que tiene toda la intención de expresarse, de darse a conocer al otro, de compartir lo que tiene, siente, piensa, y lo que es. Es necesidad primordial del payaso el compartirse y ser comprendido por el otro, por el espectador.

En cuanto al espectador, la trascendencia radica cuando éste se vuelve el receptor: comprende y traduce el mensaje que emite el payaso. Entiende el sentido de las bofetadas, los pastelazos, las vestiduras e investiduras, las caídas y levantadas, los vuelos, las palabras, las flores y el *atrezzo*. Se vuelve uno con el payaso y ambos emprenden el verdadero sentido de la actuación.

Es, entonces, un proceso de comunicación donde esta transmisión pasa el límite y trasciende. Dejando y fijando así acciones claras del payaso, también se establecen distintos niveles en dicho proceso, porque no hay que olvidar que la fijeza de la trascendencia tiene mucho que ver con la gracia, con una verdadera gracia. Si bien todos los payasos nos intentan comunicar algo, no todos lo logran, inclusive dudan de si es claro o no el mensaje en su praxis. Esto, sin lugar a dudas, nos lleva a vernos más que inmersos en una incidencia que se vuelve una implicación antropológica, en donde la metáfora retrata y evidencia de forma poética el contenido de la acción misma del payaso, esto una vez más va más allá del límite de lo común, es la trascendencia misma.

El tercer punto a señalar es la gravedad del payaso. En un primer momento tenemos la gravedad física y es aquella que requiere del uso y manejo del cuerpo: vemos cómo el payaso cae al suelo y luego se levanta, la fragilidad y la agilidad con la que se mueve y nos muestra sus habilidades, las

volteretas que hace en el aire y cómo es capaz de controlar el aire cuando toca el saxofón o la trompeta por más de 3 minutos, la ligereza con la que toca el piano o la fuerza que necesita para tocar el violín, el audaz movimiento de pies y manos cuando va de coqueto con una gallardía perspicaz en busca de su enamorada o la genialidad que tiene al hablar y de ser el presentador del circo. Todo esto fascina, encanta, maravilla, embruja a los espectadores, los cautiva, hace que éstos le presten atención y se quedan callados, pasmados, a manera de hechizo, boquiabiertos y asombrados por toda esa gravedad física que se presenta en una sola persona capaz de hacer tantas cosas por sí solo, el desafío del payaso a la fuerza de gravedad.

En un segundo momento, tenemos la gravedad en escena, la gravedad de la actuación. En donde el payaso, con esa agilidad y vigor que muestra en su cuerpo, proporciona una representación poética del hombre bajo su reflejo, bajo el reflejo del payaso que toca las fibras más sensibles de todos y cada uno de los espectadores. En ella muestra la flaqueza del hombre de carne y hueso, del hombre humillado, desvalorizado, del vagabundo que no tiene hogar fijo, del inocente que es trágicamente culpable, del hazme reír que nos encontramos a diario, del hombre *solipsista* que solo vive para sí, de la situación cotidiana del manda más y que tiene dos, tres o más *achichincles* 'lame botas', de los burlones y los sarcásticos, de los ultrajados y los ultrajes que vivimos a diario, las peripecias, las comidillas, los gritos, los regaños, los insultos, los golpes, las torpezas, la burla, la ira. Pero también nos muestra el payaso en esa gravedad la grandeza del ser humano, la belleza y la simpleza con la que disfruta el recoger una *gerbera* o un diente de león en medio del camino seco, la sensación de alivio cuando nos hace sonreír y reír después de un día de intenso trabajo, la plenitud y la paz que nos proporciona cuando nos muestra sus ojos llenos de sinceridad humana, cuando con sus movimientos de pies y manos nos hace partícipes de que el arcoíris ya salió y la metamorfosis de las mariposas ha terminado y éstas van a emprender el vuelo hacia el sol, la dignidad del hombre, que por más que se caiga siempre consigue cómo levantarse y andar, que se puede perder la vida pero jamás la dignidad del ser humano.

Así pues, expuestos estos puntos e intentando dar una definición precisa sobre qué es el payaso, me atrevo a decir lo siguiente: el payaso es un

personaje que ha estado inmerso en la sociedad desde mucho tiempo atrás, caracterizado por un vestuario y maquillaje muy singulares que, sin lugar a dudas, lo identifica, y el sentido de su existencia radica en mostrarle al hombre mismo tal cual es, (sin tapujos ni sombreros) siempre acompañado uno del otro, siendo el primero el reflejo del segundo.

De esta manera, me permito cerrar el tema que compete a este trabajo de investigación, pero antes de ello, hacerles una invitación a que cada uno descubra el payaso que tiene adentro, que se deje por un instante de trivialidades y burocracia y se permita ser feliz, sonreír y reírse de sí mismo.

FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía

- Álvarez, Sol, Serrano Federico, “Aproximaciones históricas” en Ceballos, Edgar (1999), *El libro de oro de los payasos. Los más famosos y divertidos sketches de circo*. (Tr. Margherita Pavia). México. Col. Escenografía.
- Aristóteles (1999) *Poética* (Trad. Agustín García Yebra). Madrid: Gredos (BRH. IV. Textos 8).
- Aristóteles (2000), *Poética* (Trad. Juan David García Bacca). México: UNAM (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana), 2000.
- Bal, Mieke (2009), *Conceptos viajeros en las humanidades*. Una guía de viaje. Murcia: CENDEAC.
- Barba, Eugenio, Saraneze, Nicola (2009), *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. México: Escenología.
- Baudelaire, Charles (2001), *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte* (Trad. Enrique Díez-Canedo). Madrid: Espasa.
- Baudrillard, Jean (1988) *El otro por sí mismo* (Trad. Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama (Colección Argumentos).
- Bergson, Henri (1939), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (Trad. de Amalia Haydée Raggio). Buenos Aires: Losada.
- Ceballos, Edgar (1999), *El libro de oro de los payasos. Los más famosos y divertidos sketches de circo*. (Trad. Margherita Pavia). México: Col. Escenología.
- Descartes, René (1998), *El discurso del método* (Trad. J. Rovira Armengol). Buenos Aires: Losada.
- Felipe, León (1993), *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*. Madrid: Visor de Poesía.
- Fo, Darío (2008), *Manual mínimo del actor* (Trad. Carla Matteini). México: Ediciones el Milagro-UANL.
- Freud, Sigmund (1979). *Obras Completas. Volumen XIV. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología*

y otras obras (1914-1916). Pulsiones y destinos de pulsión (1915). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu editores.

- Guasch, Ana Maria (coordinadora) (2003), “La crítica de arte” en *Historia, teoría y praxis*. Barcelona. Ediciones del Serbal.
- Heidegger, Martin (1971) *El ser y el tiempo*. (Tr. José Gaos). México: FCE.
- Morales, Tonatiuh, *El arte del clown y del payaso* (2009). México: Escenología-CONACULTA.
- Nancy, Jean-Luc (2006). *Ser singular plural*. (Trad. Antonio Tudela). Buenos Aires: Arena.
- Camus, Albert (2005). *El mito de Sísifo*. (Tr. Luis Echávarri). Buenos Aires: Losada.
- Owens, Craig. “El discursos de los otros: Las feministas y el posmodernismo” en Hal Foster (ed.) (1985) *Posmodernidad*. México: Editorial Kairós.
- Rotterdam, Erasmo de (1996). *Elogio de la locura*. México: Porrúa (“Sepan cuantos...” no 440).
- Starobinski, Jean (2007), *Retrato del artista como Saltimbanqui* (Trad. Belén Gala Valencia). Madrid: Abada editores.
- Thomas Hobbes (1983), *Leviatán* (Trad. Carlos Moya y Antonio Escohotado). Madrid: Nacional.

Hemerografía

- Valbuena de la Fuente, Felicísimo, “El humor en Thomas Hobbes” en CIC (Cuadernos de Información y Comunicación) 2002, 7, 47-51.

Fuentes electrónicas

- Augé, Marc. “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana”. URL: <http://www.memoria.com.mx/129/aunge.htm>.
- Bajtin, M. (2001) “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rebelais” en [URL:http://www.marxists.org/espanol/bajtin/rebelais.htm](http://www.marxists.org/espanol/bajtin/rebelais.htm).
- Eskenazi, Enrique, “Sören Kierkegaard. Reflexiones escogidas de diversas obras suyas”, URL:

<http://homepage.mac.com/eeskenazi/kierkegaard.html> (consultado: 18 de junio de 2011).

- Habermas, Jürgen. "Nuestro breve siglo" URL: http://www.nexos.com.mx/internos/saladelectura/habermas_c.htm
- <http://ong.consumer.es/payasos-sin-fronteras-ong-de-las-artes.73>
- <http://www.clowns.org/mision>
- <http://www.meti2.com.ar/escena/caracterizacion/mascarascaracteristicas.htm>
- <http://www.monografías.com/trabajos/hispay/hispay.shtml>
- Juan de Dios Peza, "Reír llorando" en <http://letransfusion.wordpress.com/2008/02/25/reir-llorando-garrick-juan-de-dios-peza/>
- Navarro, Alex. URL: http://www.deporteyciencia.com/wiki.pl?Libro_Circo/Clown_Tipos.htm
- Pla, Rafael. "El payaso: oficio y artificio", URL: <http://lafactoriaweb.com/articulos/pla.30.htm>.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación* (Trad. Pilar López de Santa María). Edición electrónica.
- Zambrano, María "El payaso y la filosofía" en http://www.ub.edu/smzambrano/documentos/El_payaso_y_la_Filosofia.pdf *En Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, nº 4, Barcelona, 2002, pp. 117-120. Publicado en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, nº 2, abril-junio 1957

Filmografía

- Chiodo, Stephen. *Killer Klowns from Outer Space*. Estados Unidos. 1980. 88 min.
- Jodorowsky, Alejandro. *Santa Sangre*. México-Italia. 1989. 123 min.
- Sjostrom, Victor. *He who gets slapped*. Estados Unidos. 1924. 84 min.

APÉNDICES

“Mi gusto es, y quién me lo quitará”⁴²

Es jueves 6 de diciembre de 2007 y me encuentro en mi querida ciudad, Celaya, Gto. No debería estar aquí, puesto que tendría que estar resguardada en la biblioteca de la facultad de filosofía elaborando mis ensayos finales. Estoy acompañada por mis colegas de la clase que tomo en la facultad de bellas artes, ¿y cuál es el motivo que nos hace venir a todos hasta acá en tiempo de exámenes finales? La razón es muy simple y sencilla: por nuestro gusto de los payasos. Así es, en la casa de la cultura de Celaya se está llevando a cabo el primer congreso estatal de payasos –que a decir verdad, de estatal no tiene mucho, ya que se acaban de presentar a diversos payasos que proceden de Monterrey, Hidalgo, México, Querétaro y San Luis Potosí-.

Escribo en estas cuantas líneas el placer que siento al ver a la gente reír de las payasadas que hacen mis compañeros estudiantes; puesto que acaban de pasar al escenario a realizar una improvisación. Son tres los chicos: Casas, Oscar y Nahum. La gente se ríe de sus pantomimas –y eso que no llevan nariz roja ni maquillaje ni vestuario exagerado. Nahum hace como que ahorca a Casas. Confieso que ante esta acción temo que los critiquen y la juzguen como “improvisación violenta”. Han parado la improvisación. Un payaso acaba de salir de su asiento como espectador y se ha trasladado al escenario, tiene en sus manos el micrófono, y empieza a hablar. Se presenta y después argumenta que nunca podrá llegar a compararse el trabajo de los payasos callejeros con el trabajo de los estudiantes universitarios –en donde las clases son preparatorias de pies a cabeza–, además intenta que el jurado los descalifique en la competencia de la tarde –a la cual se inscribieron, ya que presentarán ahí su examen final- porque “son de otro nivel”.

Ese comentario hace que se me suba la sangre a la cabeza, pues ¡cómo es posible que te impidan participar en lo que a ti te gusta! Ante este comentario se siente una leve tensión de los payasos callejeros hacia mis compañeros universitarios, se les mira feo por el temor a que ganen en actuación. Sin embargo, acaba de pedir la palabra uno de los jurados, el cual rectifica el comentario, expresando que no es necesario, ni sería justo hacerlo –

⁴² “Mi gusto es, y quién me lo quitará, solamente Dios del cielo me lo quita, mi gusto es”. Título: “Mi gusto es”. Compositor: Alfonso Esparza Oteo (1894-1950). Género: ranchero.

descalificarlos—, puesto que ya tienen un numero hecho, además, es el amor por el arte lo que nos hace estar aquí. La comunidad de payasos está abierta a aprender nuevas cosas de todos los implicados en tal evento, por lo tanto, ha dejado muy en claro que se los va a descalificar.

Se ha dado un receso de una hora, y escribo con una emoción tan grande. Me sorprende la existencia de un congreso como este, cuyo tema es “los payasos”. Sé que mi gusto por ellos es mucho, incluso, me he visto implicada en varios otros congresos, pero jamás me había puesto a pensar en todo lo que conlleva formar una reunión de tales personajes.

Primero, está el hecho de que al hombre hay algo que le gusta. Ese *algo* debió de salir de algo, es decir, saber de la existencia del gusto. ¿Cómo sabemos de dónde nació mi gusto por algo? Sería muy difícil e interminable preguntarnos esto para cada uno de nuestros gustos; sin embargo, en cada uno de nosotros existe un agrado inmenso —y aparentemente interminable— y superior a todos los demás. Sería muy importante saber el porqué nos gusta tanto. Si realizáramos unas cuantas entrevistas cuyo objeto sea el revisar el origen del gusto por algo a todos los hombres, puede ser que recuerden bien o totalmente lo que les hizo sentir la primera vez que lo vivieron o lo vieron, o las tantas veces que se lo han topado, que se vuelve tan familiar.

Y aquí, tomo la palabra para pronunciarme —porque pronunciar mi gusto, es pronunciarme—, me gustan los payasos. Una vez declarado mi gusto, me permito cuestionarme el porqué y su origen. Recuerdo que cuando era niña, tenía miedo a dos cosas: a los payasos y al danzante prehispánico, al que yo bauticé como “el señor que baila”. En cuanto a mi temor a los payasos —que ahora que lo reviso es paradójico—, surgió por sus colores tan chillones del vestido y su maquillaje tan llamativo, el cual me impresionaba. Durante mi adolescencia, me cuestioné el porqué me desagradaban los payasos; ya no les tenía miedo, éste se había convertido en un disgusto, y encontré una razón: los chistes tan bobos, las grandes estupideces, las palabras tan rebuscadas que usan, las mismas rutinas de cada ocho días, las groserías con que se insultaban los uno a los otros, y que además, ofendían al espectador, y éste, tan cariñosamente las aceptaba, que hasta podía reírse, morirse de risa o retorcerse del dolor de éstas misma, y finalmente, el tono de voz tan agudo que pesa en ellos. ¡Increíble, por eso los detestaba! Y digo que mi gusto ha sido

muy paradójico –el de los payasos– porque si bien, todo empezó por un disgusto, y poco a poco se transformó en un gusto, éste, el cual empezó sin serlo, comenzó como un servicio social: tomé al toro por los cuernos al intentar ser un payaso de hospital. Poco a poco me di cuenta que el payaso es mucho más que unos colores chillones en la cara y el vestuario, el payaso es la parte más sincera y transparente del hombre, en forma de un niño, es pues, un *niñote*. Los payasos poco a poco llegaron a formar un gusto, y que ahora es el gusto supremo en mi vida, tan así que ya forma parte de mí. Y eso, de verdad es tan increíble porque hasta mi forma de vestir⁴³ ha cambiado. Me encantan las ropas con estampados de colores, las rayadas, las de bolitas, con colores combinados; así como el humor ligero, pues en las cosas más insignificantes encuentro la originalidad para mis ejercicios de pantomima. Mi gusto me ha llevado al grado de dejar la filosofía para empeñarme en esa ardua tarea de ser payaso –cosa que siempre me pasa, y más cuando elaboro mis ensayos finales–. Sin embargo, sé que el payaso y la filosofía tienen algo muy interesante que decirnos.

La congregación de payasos está hecha por payasos, y es para payasos, pero ¿qué implica ser un payaso? De acuerdo con algunas charlas que he tenido con singulares personajes, el payaso se encarga de dar alegría, por lo tanto, el congreso es un congreso que dispara montones de alegría. Y, aparte de dispararla y disiparla, el congreso es una fiesta, una gran fiesta en donde se convive por el motivo común, dónde se goza, se divierte y se disfruta, esperando que falte mucho para terminarse.

Al ver un sketch de una pareja de payasos, cuya situación fue muy violenta, me hizo pensar en todas las cosas que tenemos qué hacer por hacer lo que nos gusta –en este número uno golpea al otro porque el “otro” no hizo bien lo que tenía que hacer.

El papel que desempeñe el payaso implica una serie de actitudes, como por ejemplo, el payaso que recibe las bofetadas, detrás del payaso está el hombre, y en su postura, éste sabe que va a recibirlas, pero en la postura del payaso no sabe que las recibirá. El hombre sabe que muchas veces se va a caer, va a mojarse, va a golpearse, recibirá los pastelazos, va tener que llorar,

⁴³ Con vestimenta me refiero a las ropas que van desde los zapatos hasta la dona de la cabeza.

va reírse, va gritar, etc.; porque sabe que esas actitudes forman la naturaleza del payaso, y aún así, con todo el sufrimiento, le gusta hacer lo que es propio de un payaso, le gusta recibir las bofetadas, ser maltratado y hasta humillado por otro payaso, ¿y esto para qué?, me hace pensar que para dar gusto al público, ya que el espectador se ríe de los golpes, los fracasos y la miseria de otros hombres, y el payaso representa todas esas abominaciones, y los espectadores, con un placer disfrutan verlo en acción, y hasta puede que en uno de ellos se genere el gusto por los payaos y en otros, el disgusto total.

Finalmente, mis compañeros se presentaron gustosos en el escenario, realizaron su número, pero el tiempo les ganó y no pudieron disfrutar –una vez más– de su obra, todo lo hicieron como estaba marcado, no la sintieron, la hicieron en automático, aún así, nadie les quitó el gusto de presentarlo. Terminamos muy contentos todos, ya que nos informaron que para el 2009 será Celaya la sede del congreso nacional de payasos.

A manera de conclusión: primero, rectifico que así como mi gusto es tan grande por los payasos, así hay otros gustos, quizá, tan extraños como el mío, o más normal, para los demás. Segundo, el gusto propio se puede llegar a contagiar si se tiene una gran familiaridad con él o se puede detestar. Tercero, si el gusto es de una gran comunidad, ésta se junta y forma un congreso. Cuarto, cuando vives con tu gusto, vives con tu gusto, es decir, todo lo que ves, lo que pasa y demás, lo relacionas de una manera tan extraña al tema de tu gusto. Quinto, es increíble todo lo que el hombre hace por gusto, a lo que se enfrenta y lo que recibe por él. Sexto y último, nadie te quita el gusto, así como dice la canción: “mi gusto es, y quién me lo quitará, solamente Dios del cielo me lo quita, mi gusto es”. El gusto se te acaba cuando te mueres.

Doktor de la Risa

Si bien, soy *Doktor de la Risa*, y el labor consiste en ir a los hospitales vestidos de payasos para aliviar un poco el dolor humano ya sea el físico y hasta emocional a los enfermos y la gente que se encuentra en todo el hospital. El camino para convertirse en un *Doktor*, consiste en la técnica básica del *clown*, esto es a base de juegos y de rutinas que ayudan a la conservación del ridículo, la imaginación e improvisación, exageración de movimientos y gesticulaciones, capacidad de mantener la atención del espectador; además

de un proceso de relajamiento en el cual se recuerdan los momentos felices de la infancia, cuando se tiene uno en especial, se coloca en la nariz, la famosa nariz roja de los payasos, y en seguida, se despierta poco a poco del relajamiento, y cuando abres los ojos, vez todo lo que te rodea de una manera muy diferente, en ese momento la mirada es muy especial dado que contiene un brillo que sólo he visto en los infantes, todo lo que se toca con la mirada asombra, como si fueras un niño entre 5 y 8 años que se maravilla con una caja de cartón, con el globo inflado, con los que se desinflan y hasta los que se truenan, o como el helicóptero que pasa debajo de la casa haciéndose notar por el ruido tan estrepitoso, éste es el primer paso. El segundo consiste en buscar tu vestuario para tu payaso, puedes elegir ropa propia, que sea cómoda o bien, lo puedes diseñar, de preferencia se busca que uno se vea totalmente ridículo, llamativo, el artista (en este caso el payaso) está expuesto a verte un tanto exótico. Finalmente el maquillaje que se utilice debe ser muy ligero, sobrio, no grotesco puesto que vamos al hospital y un maquillaje muy cargado puede asustar. Así que cada vez que voy al hospital ya está listo mi vestuario y el maquillaje que me pondré para encarnar a un payaso, mi niño interior. Pero falta algo muy importante, así como todo en este mundo tiene un nombre y lo que no lo tiene se lo ponemos, de tal manera que necesita un nombre mi payaso. Ahora me tomo el atrevimiento de escribir en unas cuantas líneas las características del resultado en mi proceso en la formación como Doktor, aclarando que es la primera vez que expreso abiertamente mi pensamiento más feliz. Bien, ahora me presentaré. Me llamo Lily aseca, tengo 5 años y medio, me encanta el pastel de chocolate con frijoles, soy la primera nieta y todos mis tíos me quieren mucho, mi pensamiento feliz es que mi hermanita acaba de nacer, pero el más feliz es que mi hermana me ha traído un regalo desde el mundo en el que estaba: salió con una muñeca Barbie que cambia su pelo de color con agua fría, me gusta bailar y traer los tenis rojos, pero todavía me hago pipí en los calzones. Y soy un payaso.

En esta primera parte describí la manera en que me involucré con los payasos en una de sus tantas facetas: de manera terapéutica para los enfermos. De aquí que ha surgido un poco más mi asombro y cariño por ellos y su arte, involucrándome con otros payasos que realizan shows en fiestas o

en las calles, entendiendo su rol, tratando de interpretar su lenguaje y sonriendo con cada vacilación que hacen.

Desde mi experiencia puedo definir al payaso como un creador, un provocador de emociones, de sentimientos, de sensaciones y especialmente de risa. El payaso hace reír con su visión del mundo y sus intentos de pararse por encima de sus fracasos. Es el niño que todos llevamos dentro, que no tiene tabúes, que disfruta jugando y que quiere ser como los adultos aunque nunca pueda conseguirlo. Lo que el payaso busca es ser amado, quiere que el público lo ame, quiere que sean sus amigos, son espontáneos y no temen al ridículo, expresan sus emociones a tope y pueden pasar instantáneamente de una a otra, comparten con el público su éxito y el fracaso, no se defiende ante un ataque y menos de la autoridad, pero luego puede vengarse, son tremendamente curiosos y cualquier cosa puede sorprenderlos.

Lo que viene, sonará a modo de relato, pero de aquí parto para entrar con la parte histórica del trabajo.

Sabiendo de antemano la actividad que tengo en los hospitales, cierto día fui invitada junto con la comitiva *clown* a ayudar a los artistas celayenses en una manifestación artística en contra del director municipal de arte y cultura de Celaya. Sin más, me pidieron que fuera de *payaso*, no de *Doktor*. He ahí mi conflicto. Caí en la cuenta de que no soy totalmente un payaso, no estoy lista para presentar un show, no tengo fijo un vestuario para ello así que ¿cómo iba a vestirme de payaso si en realidad nunca lo he sido?, mi definición de payaso se reducía solo a la técnica que me habían enseñado. En ese momento entró en mí un pánico horrible. Por un lado el vestuario, por el otro la rutina que tendría que hacer, pues Lily improvisa cuando está en el hospital y no sabe hacer otra cosa más que improvisar, pero ahora ¿cuál sería su quehacer en la calle, en plena vía pública?, Lily solo vive y trabaja en hospitales, conclusión: un payaso trabaja en la calle, en fiestas privadas o en grandes carpas; incluyamos otro problema, el maquillaje, sabiendo que al tener escogido el vestuario para encarnar algún tipo de payaso y con ellos se tendría al mismo tiempo listo el maquillaje, no fue así, si no tenía listo mi vestuario mucho menos tendría el maquillaje, de tal manera que al verme en el espejo con toda la carga que tenía, por un momento decidí en rehusarme a ir a la manifestación y aún más, ser parte de la comitiva clown, pensaba que me sentiría extraña al formar

parte de algo que es totalmente diferente a lo que Lily suele hacer, y siendo el arte del payaso tan difícil yo no podría lograrlo y estaría esforzándome para que mis actos queden bien, y creo que aún lo peor: estaría fraguando un montaje tanto para mí como para los demás, incluyendo a la comitiva, los demás manifestantes y los espectadores, sería una vil farsa, ya ni siquiera podría improvisar porque estaría consciente de la improvisación y los espectadores verían mi temor y terminarían por alejarse y lo peor, omitirme. He aquí el temor al rechazo. Así que decidí no ir.

Minutos antes de que empezara la marcha, la comitiva se dio la tarea de buscarme, puesto que solo éramos tres los miembros de tal comitiva, y en uno de esos llamados opte por ir. Y fue así como empezó la búsqueda y elección de un vestuario, se me ocurrió que podría caracterizar a un payaso trampa⁴⁴, así que opte por ropa negra y claro, sin dejar ese toque ridículo, tomé una blusa rayada al igual que las calcetas y unos zapatos rosas. Cuando llego la parte del maquillaje fue muy complicado, puesto que tendría que experimentar con nuevos colores mi rostro, además de que el maquillaje de los tramps es triste, y Lily es muy sonriente, alegre, su maquillaje es muy ligero y sencillo, de manera que opte por pintarme en los tonos rosas y blancos como siempre, eso me traía seguridad porque me funcionaba bien y me he acostumbrado a verme de esa manera frente al espejo.

Pero cuando terminé lo que me había propuesto (encarnar a un trampa), no fue así, parecía una especie de híbrido: por el vestuario que se parecía un poco a un trampa, el maquillaje que ni siquiera se parece al de algún payaso que haya yo visto, si acaso un poco al de un Augusto y solo por la nariz roja, y la actitud, que se parece a la de un Augusto y en otras ocasiones a un Cara Blanca cuando está en compañía de algún otro Doktor o con una persona del hospital.

Las caritas sonrientes

Recuerdo que cuando era pequeña, en las noches, mi padre me contaba historias de los mayas, mexicas, teotihuacanos, toltecas y tlaxcaltecas. Por ende, yo deseaba estudiar arqueología, antropología o paleontología, ya que me daba emoción y cierto gusto tener ciertas raíces en mis dos nombres

⁴⁴ Los payasos *Trampa* son también conocidos como los famosos payasos vagabundos.

mexicanos. Siempre esperaba en el día la hora de colorear un libro que mi padre tenía sobre la cultura azteca. Así poco a poco fui conociendo de cada una de las culturas del México antiguo: sus dioses, sus actividades principales, su economía, la sociedad, el mercado, así como las costumbres y tradiciones.

Cuando me hablaban del Museo de Antropología e Historia, me lo imaginaba como un lugar enorme, con un montón de piezas arqueológicas y explicaciones a más no poder. Y sí, así es. El museo está dividido en varias salas, cada una dedicada a alguna de las culturas que florecieron en el territorio mexicano: Teotihuacán, Toltecas, Mexicas, Culturas de Oaxaca, Culturas de la Costa del Golfo, Mayas y Culturas del Norte y de Occidente.

Siempre pensé que ir a tal lugar, era de las cosas más importantes que uno debía de hacer como mexicano y que ahí encontraría lo que mi padre siempre me platicaba: el gran calendario azteca. Sin embargo, lo que yo no sabía ni sospechaba, era que no sólo me deleitaría con esa enorme pieza que es la piedra del Sol, sino con algo aún más sencillo: las caras sonrientes de la cultura del Totonacapan, perteneciente al Estado de Veracruz.

Y es justo sobre estas peculiares piezas arqueológicas, las caritas sonrientes, de lo que hablaré.

Provocaron en mí un aire de complicidad y sorpresa: por un lado, es la primera vez que me encuentro de frente a piezas arqueológicas originales que, si bien, sólo conocía por fotos o revistas; por el otro, encontrar caritas sonrientes da una pista de la relación entre la risa y el rito.

Las figuras representan a hombres y mujeres, sus dimensiones son diferentes, parece que están manufacturadas en barro de color café rojizo, algunas con variaciones a tonos cremas, rosados y oscuros. Hay cuerpos masculinos que muestran completa desnudez pero la gran mayoría porta taparrabos y pectoral, collar y ajorcas (brazaletes) en pies y brazos. Los cuerpos femeninos aparecen vestidos con falda (como si fuera una manta enrollada alrededor de la cintura), collar, ajorcas y faja pectoral decorada. Ostentan senos en el torso siempre desnudo.

Expresiones faciales, posturas corporales, colores, ojos rasgados, cara redonda, vestuario determinado por el sexo, adornos en el cuerpo, boca entreabierta donde se vislumbra la lengua. Imágenes que representan ceremonias de alegría, ceremonias de muerte y risa, ceremonias de vida: no

encontré, en todo el museo, piezas tan maravillosas como las caritas sonrientes, si bien, podría decir que no hay otro tipo de escultura mesoamericana que reúna tantos elementos de dioses del juego, la danza, la alegría y la música.

Lo que distingue a los dioses de los hombres es que ellos juegan y nosotros trabajamos. El mundo es el juego cruel de los dioses y nosotros somos sus juguetes. En todas las mitologías, el mundo es una creación: un acto gratuito. Los hombres no son necesarios; no se sostienen por sí mismos sino por una voluntad ajena: somos una creación, un juego. El rito, destinado a preservar la continuidad del mundo y de los hombres, es una imitación del juego divino, una representación del acto creador original. La frontera entre lo profano y lo sagrado coincide con la línea que separa al rito del trabajo, a la risa de la seriedad, a la creación de la tarea productiva.

Recordemos que todos los juegos fueron en su origen ritos y hoy mismo obedecen a un ceremonial: el trabajo rompe todos los rituales: durante una faena no hay tiempo ni espacio para el juego. El rito reina la paradoja del juego: los últimos serán los primeros, la vida se gana con la muerte. El rito asume todos los riesgos del juego y sus ganancias, como sus pérdidas que son incalculables; el sacrificio se inserta con naturalidad en la lógica del juego; podría asumirse que por eso es el centro y la consumación de la ceremonia, donde no hay juego sin pérdida ni rito sin ofrenda o víctima. Por ende, los dioses se sacrifican al crear al mundo porque toda creación es un juego.

La relación entre la risa y el sacrificio es tan antigua como el ritmo mismo. Los grandes bacanales y saturnales se acompañaban casi siempre de gritos y grandes risotadas. La risa sacude al universo, lo pone fuera de sí. La risa terrible parece ser una manifestación divina. Como el sacrificio, la risa niega al trabajo, y no sólo porque es una interrupción de la tarea sino porque pone en tela de juicio su seriedad. La risa es una suspensión y, en ocasiones, una pérdida del juicio. Así, retira toda significación al trabajo y, en consecuencia, al mundo. En efecto, el trabajo es lo que da sentido a la naturaleza: transforma su indiferencia o su hostilidad en fruto, la vuelve productiva. El trabajo humaniza al mundo y esta humanización es lo que le confiere sentido. La risa devuelve el universo a su indiferencia y extrañeza originales: si alguna significación tiene, es divina y no humana. Por la risa el

mundo vuelve a ser un lugar de juego, un recinto sagrado, y no de trabajo. El nihilismo de la risa sirve a los dioses. Su función no es distinta a la del sacrificio: restablecer la divinidad de la naturaleza, su inhumanidad radical. El mundo no está hecho para el hombre, más bien, el mundo y el hombre están hechos para los dioses. El trabajo es serio; la muerte y la risa le arrebatan su máscara de gravedad. Por la muerte y la risa, el mundo y los hombres vuelven a ser juguetes, volvemos a ser juguetes.

Los dioses están más allá de la seriedad del trabajo y por eso su actitud es el juego; pero es un juego impasible. Los dioses griegos del periodo arcaico sonríen; esa sonrisa es la expresión de su indiferencia. Están en el secreto, saben que el mundo, los hombres y ellos mismos nada son excepto figuras del Hado y que bien y mal, muerte y vida, son palabras.

Las figuras totonacas ríen, ríen a plena luz y con la cara descubierta, no utilizan máscara. No son un misterio, están descubiertas, viven en una atmósfera divina, parece que asisten a sacrificios y participan de ceremonias como espectadores. En los rasgos faciales se denotan una movilidad del rostro muy viva y aguda, una mezcla entre realismo y mirto, de humor y sensualidad. Pareciera como si las figurillas vienen del mundo de la magia, regido por la creencia en la comunicación y transformación de los seres y las cosas. La cabecita está viva y ríe.

La sonrisa de la primera carita nos invita a posicionarnos en su lugar y adentrarnos en ella.

La alimentación del payaso.

De acuerdo a la experiencia que he tenido con los payasos, ahora hablaré de un tema poco estudiado, y que para los fines de este congreso tiene mucho que ver, y es, sobre la alimentación del payaso.

Si bien es cierto que todos los seres vivos nacemos, crecemos, nos desarrollamos, nos reproducimos y morimos; pero el factor determinante para todo este ciclo de vida es la alimentación de cada ser vivo.

El payaso, antes de serlo, es un hombre, y como tal, necesita de la alimentación. Y es aquí donde nos comenzamos a preguntar ¿cómo consigue su alimento? El hombre con mil y un colores en la cara, con una vestimenta atrayente y una pelotita roja en la nariz, trabaja de la manera más simplona y

honesto para llevar los alimentos a su hogar, y no le importa si éstos lo hacen crecer a lo largo o a lo ancho. Es pues, gracias a la gota gorda de la forma en como trabaja, que satisface su hambre.

Es cierto que la alimentación adecuada es aquella que cumple con las necesidades específicas del comensal de acuerdo a su edad, promueve en el niño y en el adolescente el crecimiento y desarrollo adecuados, y en los adultos y ancianos permite conservar o alcanzar el peso esperado para la talla y previene el desarrollo de enfermedades que se presentan por deficiencia o por exceso de nutrimentos. La alimentación correcta permite a las personas gozar de un pleno bienestar biológico, psicológico y social.

Pero dejemos de lado al hombre y enfoquémonos en el payaso:

Primero, en un primer momento el bufón, se encargaba de entretener al rey y a los cortesanos en los banquetes, dando con ello la mayor atracción de la noche, puesto que así se ganaba un día más de vida y el alimento nocturno. Ahora, es el payaso el que entretiene a las masas, y de igual manera, se sigue ganando el alimento.

En segundo lugar, el payaso muchas veces elabora sus sketches con armas blancas, las cuales resultan ser muy peligrosas. Y con esto me refiero a las frutas, verduras u otros alimentos, que resultan ser esenciales para cumplir con el trabajo y como son armas blancas, no producen efectos secundarios en el payaso. Sin embargo, nunca dejan de ser armas –baste recordar los pastelazos.

Y es en este punto, donde pareciera que los alimentos tienen vida y fin propios, puesto que no quieren ser digeridos, y siempre traen una sorpresa bajo la cáscara, lo cual hace que el payaso tenga la imposibilidad de comerlos, y el pobre personaje, sale sufriendo tanto por el trabajo –el cual no le salió-, ni disfrutó de los benditos y sacrosantos alimentos.

No obstante, cuando los alimentos no le hacen una mala jugada, ésta, siempre saldrá por la persona que se los preparó.

En tercer lugar, cuando se prepara el payaso para degustar el manjar que lo enamora desde la pupila, lo hace sin pensar en el costo, en el sabor, en las grasas, los carbohidratos, las vitaminas ni proteínas, solamente piensa en llenar ese gran hueco que lo sigue, no le importa ni la cantidad ni la calidad. Pues con hambre no se piensa.

Es así como el payaso rompe con la máxima cartesiana “pienso, luego existo”, el payaso la reformula y de una manera más humana “trabajo, me alimento, descanso, y mucho, pero mucho después, pienso, ergo existo”.

Cuarto, en la mayoría de los sketches, el payaso, ese pobre muerto de hambre, siempre se saldrá con los pantalones y el botón desabrochado, pues aunque nunca traiga dinero, siempre será bien alimentado.

Ahora, metiéndonos en cuestiones sobre el cómo un payaso ayuda en la alimentación, tenemos, primero y de la manera más terrible –pues es utilizado por algunas madres a sus hijos- asustando a los niños con: “sino comes, va a venir por ti el payaso”, y eso, aunque suene brutal, ayuda a que se alimenten todos aquellos los que le temen al payaso.

En segundo lugar, el payaso que va a hospitales, no sólo se preocupa por la endorfina que se produce, sino que también da su propia receta como Doktor a todos aquellos que se encuentran en tal lugar, para aliviar sus males.

A continuación me congratulo de presentarles una receta que tomé de uno de ellos⁴⁵:

Querida Susanita, la que tiene un ratón:

Sabemos el dolor que te causó el juanete de tu pie izquierdo, por tal motivo, duraste una semana entera en cama, sin pararte. También, nos enteramos que casi operan a tu ratón por exceso de queso manchego. Para que ya no sientas más dolor, tanto tú como tu ratón te recetamos lo siguiente:

- Una rebanada diaria, de pastel de chocolate con frijoles, cebolla, jitomate, lechuga, cátsup, mayonesa, y claro, unas cuantas gotas de limón –al gusto.
- Una transfusión de leche de chocolate, o de fresa, realmente no importa, sigue siendo al gusto.
- Tu mamá, te dará las pastillitas de la felicidad, esas, las tendrá que conseguir en la dulcería más cercana.
- Finalmente, si te sigue doliendo tanto, compra un vaso grande de nieve, verás que con lo frío, casi no sientes. Pero no te lo comas, pónelo en el juanete.

⁴⁵ Carta ficticia.

Sin más, queda pendiente nuestra próxima visita al hospital.

Tus Doctores.

Ya teniendo en cuenta las ventajas y desventajas que tiene un payaso, en cuanto a la alimentación, prestaré mi atención a contestar, primero, ¿qué es lo que come un payaso?, el payaso come de todo, siempre tiene hambre, eso sí, a veces, se le da por ser sofisticado y no come cualquier cosa; con respecto a saber cuáles son los alimentos aptos para tan singular personaje, yo respondería que unos dos kilogramos de buena vibra, tres cucharadas soperas de un gran entusiasmo, una pizca de pocos amigos, medio gramo de sonrisas –de la marca más simplona, todo esto se mezcla y se toma por la mañana. El payaso no tiene un platillo favorito, eso depende de cada payaso –pero yo conozco a unos que no hacen más que nutrirse de pastel de chocolate sin cáscara y con frijoles. ¿Será el payaso tan popular que algunos prestigiosos gastrónomos llamen a un platillo con su nombre? Eso, realmente que no lo sé, pero si no lo hay, habrá que inventarlo. Finalmente, ¿cuál es el mejor alimento para el payaso?, indiscutiblemente, el payaso, aún con las cosas materiales que tiene para nutrirse, el mejor alimento, es la risa y las sonrisas de los espectadores, pero mejor aún es el aplauso.

Los momentos del pastelazo desde la perspectiva del payaso: la dulce violencia.

Hay un personaje que es sumamente extravagante, se deleita con las maravillosas creaciones humanas, se inspira de los momentos más simples de la vida, trabaja arduamente para dedicarse como tal. Sin más, es del payaso de quien hablo, el cual, para consagrarse, necesita del último momento en su actuación: cuando recibe los pastelazos. Esta primera imagen, nos lleva a meditar sobre la relación entre los payasos y los pasteles, en otras palabras, entre el Augusto y la repostería, y finalmente, el momento del pastelazo. En ausencia de “pastelazos”, ¿podrá ver el payaso su propia consagración?, ¿será acaso que el “pastelazo” pueda suplirse por otro postre?

La palabra *pastel* tiene su origen en el antiguo latín, proviene de *pastillum*. El diccionario lo define como: masa de harina y manteca horneada,

que puede estar rellena de dulce, carne, pescado, frutas, verduras, legumbres, frijoles, chocolates, crema batida, y en los peores casos los hay rellenos de bichos y tepalcates.

Ahora veremos los diversos usos del pastel, ¿para qué nos sirve?, para los festejos, como las bodas, los cumpleaños, los bautizos; sirven también para regalar en ocasiones especiales, y desde la antigua Europa, gracias a las costumbres de los Medici y los Borgia, también se utiliza para envenenar a la suegra incómoda.

De acuerdo a diversos estudios Psicológicos, se demuestra que todos los cumpleaños han desarrollado lo que llamamos *pastelofobia*, es decir, el miedo a la hora de morder su pastel (como ejemplo, recordemos el momento en el que a cada uno de nosotros, en posición del festejado, nos piden morder el pastel). Esto podría definirse como un pastelazo indirecto, ya que la cara del individuo (el festejado) viaja hasta hacer contacto con el pastel. Otros lo llaman “pastelazo Mahoma”, ya que si el pastel no va a la cara, la cara va hacia el pastel.

Hablemos ahora sobre el pastelazo, ¿qué es?

Desde el punto de vista científico, el profesor Chuchito define en el tercer párrafo del quinto capítulo de su 27° libro intitulado “Pasteles y algo más”, el pastelazo como “la acción de impactar el susodicho postre en el rostro de un desafortunado, este fenómeno estará sujeto a la física y química propias del pastel y/o individuo, los 250 gramos de merengue se adhieren a la cara por acción de lo que denominamos tensión superficial, esto será en medida del pH de la piel del sujeto. La reacción presentada se denomina explosión de merengue”.

Otros eruditos del pastel han mencionado al respecto lo siguiente: en primer lugar, el profesor Pipo Paperas lo define como “la ira cubierta de azúcar”; la licenciada en Leyes Mariquita, nos dice que el pastelazo “es la transgresión de las garantías individuales, donde el victimario se relaciona con la víctima a través de un dulce medio”.

Pero los más grandes expertos en esta materia son los payasos que reparten pastelazos y el Chef que se encarga de prepararlos.

Un notable Chef del Gordon Blue nos dice lo siguiente: “es pastelazo es la forma más bestial de destruir mi trabajo de horas en la cocina”. Los payasos

lo ven desde otra perspectiva; algunos dicen “es el clásico de la comedia”, otros lo ven como “el medio de comunicación entre el agresor y el agredido”. Uno de ellos nos dice que “es la venganza más dulce”, y para todos es “el momento cumbre de una representación”, “el triunfo ridículo”.

El pastelazo es un clásico de la comedia por muchas razones, ya que ha sido emulado a lo largo de la historia, es decir, se mantiene vigente a través del tiempo. Encontramos su presencia en antiguos sketches de circo, así como en las carpas mexicanas de finales del siglo XIX. Cuando comenzó el cine mudo, se dejaron para el recuerdo, divertidas batallas donde el arma principal era el pastel de crema.

Sin embargo, no hay que confundir estas guerras de pasteles con la llamada “*Guerra de los Pasteles*” que sucedió entre México y Francia allá por 1838, cuando unos mexicanos se comieron muchos pasteles de un cocinero francés y no le pagaron nada, esto inició una guerra entre ambos países.

Ahora veamos, ¿porqué usamos un pastel de crema como arma? Simple, porque los demás postres no resultan tan graciosos. Como prueba, bástese en usar primero un pastelito relleno, mejor conocido como twinky o pingüino. El pan, la carlotita, los cuernitos, carecen de atractivo a la vista, su consistencia y peso no le ayudan a ser tan graciosos. Si utilizamos un durazno en almibar, es sabroso y muy dulce, se ve bien, pero ¡el durazno no es un pastel!, si se observa a detalle lo que sucede cuando se impacta un durazno en el rostro de un sujeto de prueba, ¡será un duraznazo, no un pastelazo!

El pastel de crema, por otro lado, resulta atractivo a la vista, su color blanco nos recuerda la inocencia de la infancia y su consistencia es perfecto para adherirse a la cara, el merengue se distribuye por todo el rostro alterando las facciones naturales, es pegajoso, y les encanta a las moscas.

Esto nos lleva a estudiar la anatomía del pastel.

Pero pasemos a descubrir el fenómeno del pastelazo. Para que esto pueda ocurrir, necesitamos siempre de tres elementos:

- 1.- Una víctima.
- 2.- Un victimario.
- 3.- Un pastel.

¿Cuáles son las causas que detonan esta actividad de dulce violencia? La venganza es la principal, pues cuando un payaso se siente agredido por otro, busca desquitar su enojo de una manera violenta y graciosa a la vez.

Filosóficamente veremos como un payaso representa a la víctima expiatoria que carga culpas y pastelazos. La dicotomía del agresor y el agredido se encuentra presente en cualquier momento, el ángel se puede convertir en diablo y viceversa. El payaso que se enfrenta al holocausto del pastel, esta consciente de lo que le sucederá, esto nos recuerda al Cristo que sufre las agresiones e injurias del vulgo rudo.

Pasemos ahora a los momentos del pastelazo:

- 1.- La agresión inicial (puede ser una zancadilla, empujón, etc.)
- 2.- La carcajada del primer agresor.
- 3.- El sentimiento de impotencia del agredido.
- 4.- Búsqueda de la venganza.
- 5.- Encuentro con el medio (el pastel).
- 6.- Juego de confianza.
- 7.- Consumación del pastelazo y carcajada.

8.- La graciosa huida que rompe el círculo de venganza (en este caso puede no haber a donde huir y esto producirá una batalla de pasteles entre ambos).

Pasemos ahora a las conclusiones. A la pregunta introductoria sobre si el pastelazo pueda suplirse por otro postre, yo respondo que no, pues como ya se ha explicado, otros postres como la carlota, los cuernitos, los duraznos en almíbar y demás, no tienen el suficiente tamaño, espesura, vista y sabor que el pastel. Así, la figura del pastelazo sigue siendo perpetua entre los demás postres, y aún más cuando hay payasos trabajando.

El aventar un pastel a otro es una experiencia incomparable (así como el llevar la cara de un cumpleaños al pastel), el recibirlos no tanto; pero quien no se ríe de las desgracias ajenas.