

34



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



EL PAYASO: LA HISTORIA, LA TECNICA SU INFLUENCIA EN EL TEATRO Y LA SIGNIFICACION SOCIAL EN MEXICO.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE: LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO PRESENTA MADELEINE SIERRA CARRASCAL

291090

DIRECTOR DE TESIS: LIC. MARIA NAVARRETE

MEXICO, D.F.

ABRIL, DE 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***A mi abuelo Ángel Carrascal García
en su lucha revolucionaria por la
libertad de los pueblos oprimidos
en la guerra civil española.***

Agradezco a la amada y noble institución: nuestra Universidad Nacional Autónoma de México.

A mi maestra María Navarrete, asesora de esta tesis, por sus acertadas propuestas, y oportunos comentarios de actitud ante la vida.

A mis maestros Fidel Monroy y Juan Gabriel Moreno, por abrir camino en mi vida profesional.

A los sinodales Marcela Zorrilla, Leonardo Herrera y Víctor Pérez.

Un especial agradecimiento a Teresina Esteban Lalana por su gran ayuda.

A Laurita y a Leti.

A mis padres por enseñarme a amar la vida.

A mi hermano a quien adoro y admiro por su nobleza y dedicación en todas las actividades que realiza.

A mis abuelos Angel y Beatriz Galindo quienes cimentaron fuertes raíces.

A mi tía Inés por su calidad humana.

A mis amigos:

Larissa, mi amiga de toda la vida.

Valeria y Jimena, con las que subí y bajé montañas.

Al clan Aziz, Artús y Andrés, mi familia de payasos.

Einer, por compartir conmigo su encantadora risa y su maravilloso ser.

Arturo por las largas e interminables pláticas acerca de la vida y del teatro.

Tere por sus dulces consejos y discretos oídos.

Paula, la viajera.

Luis y Andrea, con quienes compartí varias noches de desvelo y un conocimiento muy especial.

Chucho y Miguel, noches de reven y pláticas nocturnas.

Caro, quien alienta en todo momento mis deseos de aprender.

Gabriel, la coincidencia.

Claudia quien me abrió la puerta a su mundo, ahora muy especial para mí.

David a quien amo y con quien comparto la libertad.

Gracias he aprendido mucho de ustedes.

INDICE

	Página
1. Presentación	I
2. Capítulo I. Lo cómico	1
2.1 La risa	2
2.2 Lo cómico	3
2.3 Lo cómico en el arte	6
2.3.1 Sátira	7
2.3.2 Ironía	9
2.3.3 Humorismo	10
2.3.4 Grotesco	11
2.4 La función social de lo cómico en el arte	13
3. Capítulo II. La historia	17
3.1 Grecia y Roma	17
3.1.1 Los caracteres	19
3.1.2 Efectos cómicos, físicos y verbales	22
3.2 El medioevo	25
3.2.1 Histriones	26
3.2.2 Juglares	27
3.2.3 Bufones	30
3.3 La <i>Commedia dell' Arte</i> en la Italia del Renacimiento	32
3.3.1 Los <i>lazzi</i>	33
3.3.2 Las máscaras cómicas	35
3.3.3 Lenguaje verbal	37
3.3.4 Manejo del objeto	37
3.3.5 Acrobacia	38
3.4 La utilización de las máscaras	38
3.5 El circo	41
3.6 El <i>Music-Hall</i>	43
3.7 El Cinematógrafo	44

4. Capítulo III. La técnica	47
4.1 La imagen: el vestuario y el maquillaje	48
4.1.1 El payaso carablanca	49
4.1.2 El augusto	51
4.1.3 El payaso de carácter o <i>tramp</i>	53
4.1.4 El excéntrico	54
4.2 El comportamiento	57
4.2.1 Las directrices del mecanismo cómico del comportamiento del payaso	57
4.2.1.1 La exageración	57
4.2.1.2 La necesidad	57
4.2.1.3 La lógica	58
4.2.1.4 La sorpresa	59
4.2.1.5 La inocencia y la ingenuidad	59
4.2.1.6 La acción-reacción	60
4.2.2 El payaso como máscara y rol social	60
4.2.2.1 El payaso carablanca	61
4.2.2.2 El augusto	62
4.2.2.3 El payaso de carácter o <i>tramp</i>	63
4.2.2.4 El excéntrico	63
4.2.3 La función de los roles en las relaciones	64
4.3 Los efectos cómicos físicos	67
4.3.1 <i>Slapstick</i> o Comedia Física	67
4.3.2 El <i>gag</i>	67
4.3.2.1 El <i>gag</i> del discurso verbal	69
4.3.2.2 El <i>gag</i> de situación	69
4.3.2.3 El <i>gag</i> que revela o se basa en un truco	69
4.3.2.4 El <i>gag</i> de acrobacia	70
4.3.2.5 El <i>gag</i> con un instrumento musical	70
4.3.2.6 El <i>gag</i> con un objeto	71
4.3.2.7 Desarrollo dramático del <i>gag</i>	72
4.3.3 La pausa	72
4.3.4 Otros efectos cómicos de situación	73
4.4 El lenguaje corporal y lenguaje verbal	75
4.4.1 El lenguaje corporal	75
4.4.2 El lenguaje verbal	77
4.5 La estructura de las rutinas	80
4.5.1 El ritmo	85

4.6 El público	86
5. Capítulo IV. La influencia de la técnica en el teatro	89
5.1 La influencia de la técnica del payaso en las propuestas teatrales del s. XX	89
5.1.1 Vsevolod Emilievich Meyerhold	89
5.1.2 Bertoldt Brecht	91
5.2 La influencia de la técnica del payaso en los happenings, events y performances	94
6. Capítulo V. La significación social en México	97
6.1 México, país de fiesta y algarabía	97
6.2 El payaso de circo en México	98
6.3 "El payasito de fiesta"	101
6.4 El problema	102
6.5 Los actores cómicos en México	103
7. Conclusión	105
8. El espectáculo va a comenzar	109
Bibliografía	110

Presentación

La carencia de escuelas en México en las que se imparta la técnica del payaso y el hecho de que las fuentes bibliográficas sólo se refieran al payaso a través de un análisis semiótico, histórico, e inclusive, antropológico, confirman la necesidad de definir el concepto del payaso, principal objetivo del presente estudio, a partir del lenguaje teatral, ya que es una figura que se inscribe en el arte escénico, y que genera acción y conflictos de manera diferente al actor. Con base en ello, se define al payaso a través de varios aspectos, como son: el análisis acerca de lo cómico, materia prima con la que trabaja; el estudio histórico de las diferentes manifestaciones teatrales que gestan los elementos que conforman la técnica del payaso; la descripción de la técnica, la cual se sustenta a partir del lenguaje teatral y se presenta como la articulación de un todo; así como la influencia que ejerce en el teatro, con el fin de valorar su importancia escénica; y la significación del payaso en México, para evaluar sus características y el concepto que se tiene de él en nuestro país.

Para la realización de esta investigación fue necesaria una búsqueda bibliográfica; una revisión de la filmografía de artistas que trabajaron con la técnica del payaso como Charles Chaplin, Oliver Hardy y Stan Laurel "El gordo y el flaco", Buster Keaton, Mario Moreno "Cantinflas", "La india María"; la asistencia a espectáculos de circo; y la realización de entrevistas con payasos tanto de circo como de fiesta y callejeros.

Es a través de su trabajo que se puede comprender la naturaleza del payaso, y a través de ella, la conducta humana, imperfecta, absurda, y contradictoria: frágil y transgresora, banal y profunda, cómica y trágica.

El payaso desempeña un rol dentro de un juego jerárquico, que se basa en la rebelión (a veces sin querer) en contra de la autoridad que ejerce el poder. De ahí su sentido metafórico, pues representa al débil en una lucha constante contra la opresión, que puede ser la sociedad o el medio que le rodea; y su sentido paradójico,

pues si bien es una figura que representa la torpeza también a través de ella se refleja una sabia filosofía.

Capítulo I. Lo Cómico

El capítulo se inicia con una breve anécdota que motivó en gran parte la realización del presente estudio. El proceso comenzó con la lectura del libro *El Circo Soviético* y la obtención de una beca para estudiar en la Universidad de los payasos *Clown College*, en donde tuve la oportunidad de colocar en mi rostro, por primera vez, una gran nariz roja, la cual hacía que me comportara de manera diferente: podía reaccionar de manera exagerada y ridícula, hacer bromas y jugar con la gente. Me sentía como una caricatura en un mundo en el que todo estaba permitido, debido a que la imaginación se convirtió en la regla fundamental. Me impresionó observar la energía que requería para mantener la atención de las personas, que estaban a la expectativa de todo lo que hacía, pues si el actor necesita energía para representar un papel, el payaso requiere mucho más porque se relaciona directamente con el público, interactúa con él. A partir de este momento y de la sensación tan diferente entre representar un personaje en una obra de teatro y presentarme como payaso surgieron muchas preguntas: ¿Es el payaso un actor? ¿Qué diferencia hay entre la comicidad de un payaso y la de un actor cómico? ¿Cuándo surgió el payaso y por qué? ¿Influenció la técnica del payaso en el teatro? ¿Cuántos tipos de payaso existen? ¿Hay payasos mujer? ¿Qué papel desempeñan? ¿Es el Circo el único lugar donde se presentan? ¿Cómo llegó esta tradición a México?

El lector tendrá que disculpar esta descarga de curiosidad tan repentina. Sin embargo me gustaría atraparlo con todas las dudas que surgieron al enfrentarme con este fenómeno tan nuevo para mí y a lo largo de esta investigación resolver algunas de ellas y motivarlo en otras que amplíen el tema.

Comenzaremos con una definición de la esencia de lo cómico, pues es la materia prima que estructura las rutinas con las que trabaja el payaso.

2.1 La risa

La risa es un aspecto característico del hombre: sencilla al provenir de una cuestión sensorial como son las cosquillas o como una forma de liberar energía nerviosa acumulada (como tensión) en el cuerpo, que puede sobrevenir con la relajación a través de un masaje; compleja cuando se involucra el pensamiento, pues surge cuando despierta en el hombre la conciencia de la relación que mantiene con su medio y con la sociedad que le rodea. En este sentido la risa se convierte en la expresión humana de lo cómico y puede manifestarse en distintos niveles y matices según sea el tipo de comicidad de una situación determinada, cuyo efecto puede variar de una ligera sonrisa a una carcajada compulsiva.

La risa se presenta como un estado alterado de la conciencia; las contorsiones que hacemos cuando reímos no son precisamente nuestro estado natural, pues la contracción de quince músculos faciales y también abdominales acompañada de una respiración agitada, dan como resultado una gesticulación "sui generis".

Algunos autores afirman que la risa es una manifestación de un estado emocional como la ira, el miedo, la alegría, la ternura, la inferioridad o la superioridad. Si al hablar de "emoción" nos referimos a esa parte de la mente humana que nos recuerda las mentes de los animales; esa "energía mental" que se manifiesta a través de la conducta "independiente de la razón consciente" y que responde como un "actuar automático en respuesta a estímulos de los sentidos [...] en relación con experiencias pasadas",¹ entonces la risa sensorial, la defensiva, la de la alegría, incluso la psicótica, resultará de un fenómeno emocional por la manera espontánea de reacción que parecería más bien instintiva. Sin embargo, cuando está relacionada directamente con la razón y responde al conocimiento de un contexto determinado, proviene de un fenómeno cómico, como ocurre cuando hacemos uso de la razón para comprender un chiste o una caricatura humorística, porque resulta de una manifestación de la inteligencia en el sentido de que reímos al

¹ Wilson M. Disher, *Clowns and Pantomimes*. Salem, Ayer Company Publishers Inc., 1985, p. XV-XVI.

asociar determinadas relaciones en una situación. Incluso la risa que proviene al observar una caída requiere de una sencilla asociación entre el pasado inmediato con el presente.

Bergson decía que "lo cómico, para producir todo su efecto, exige una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura."²

2.2 Lo cómico

¿En qué consiste la esencia de lo cómico en una situación determinada? ¿Por qué la relación que hacemos resulta cómica y por qué reímos?

Una persona que presenta una distracción de la conciencia de sí mismo, como cuando tropieza o choca con algún poste al que pide perdón pensando que se trata de una persona, hace reír. O como en la siguiente anécdota ocurrida en una conferencia importante. "Frente a la mesa del estrado se sentó el conferencista, a continuación subieron a la tarima la dueña del museo, encargada de presentarlo y su secretaria, una señora casi de la misma edad que la dueña, peinada con un gran chongo como si tratara de compensar con éste la altura y la presencia que le faltaba para alcanzarla, y con una actitud un tanto despectiva hacia los presentes. Cuando se sentaron, la secretaria empujó su silla más atrás de lo debido, las patas de la silla quedaron volando fuera de la tarima por un segundo hasta que cayó literalmente "patas arriba". El desconuelo en su rostro a la hora de levantarse, la angustia, la pena y el desconcierto por el chongo desarreglado hicieron de ella un diminuto ser que por el resto de la conferencia quedó con la mirada cabizbaja. Obviamente después de ver que no había daño físico se escucharon algunas risotadas, a pesar de la compostura que debíamos guardar".

En *Invitación a la estética*, Adolfo Sánchez Vázquez dice que reímos cuando descubrimos una contradicción entre "el contenido de un fenómeno y su forma de manifestarse"³ o entre el fin y los medios para lograr un objetivo; o entre lo lógico

² Henri Bergson, *La risa*, trad. Amalia Aydeé Raggio, Madrid, Sarpe, 1985, p.28.

³ Adolfo Sánchez Vázquez, *Introducción a la estética*, México, Ed. Grijalbo, 1992, p.227.

que se espera y lo ilógico en que concluya un fenómeno determinado; o un acto que tiende hacia un valor en el ser humano ya sea "individual, moral, religioso, económico... o estético"⁴ y lo mecánico que resulte, pues "la naturaleza mecánica es un mundo exento de valores"⁵.

Reímos porque la contradicción descubierta revela una apariencia que encubría la realidad que estaba oculta y que, por lo general, corresponde a un valor degradado. Por esto Adolfo Sánchez Vázquez afirma que esta contradicción revela "la inconsistencia interna, la vacuidad o nulidad de un fenómeno [...] de la apariencia con respecto a la realidad".⁶

El descubrimiento causa la frustración del objetivo al que se aspiraba (sea intencional, como cuando se hace una broma, o sin quererlo como la caída), y convierte en víctima al individuo que pensábamos no lo era, lo cual tiene como consecuencia la risa.

En el ejemplo anterior la risa proviene del descubrimiento, a partir de un accidente, de una realidad que vemos totalmente opuesta a la apariencia que anteriormente se mostraba. Proviene de una contradicción entre lo grande que se esperaba de ella y lo ínfimo que resultó. El filósofo Kant decía "la risa [...] nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada".⁷

Para entender lo cómico es necesario entender al ser humano, pues lo cómico es un fenómeno que corresponde sólo a su naturaleza.

⁴ Alfonso Noriega Cantú, *El humorismo en la obra de Lope de Vega*, México, Coord. de Humanidades, UNAM, 1976, p.125.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, *op.cit.*, p. 230.

⁷ Jorge Palacios Rebollar, *Humorismo y Humanismo*, Tesis de Maestría, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1965, p. 28.

Desde que nace, y a lo largo de su vida, el hombre desarrolla una estructura caracterológica defensiva que se manifiesta en diferentes partes del cuerpo y se acumula en forma de tensiones en las áreas donde cargamos con la angustia y el miedo, y se manifiestan no solo en el cuerpo sino en la mente, a través del comportamiento. Algunos "esconden" sus miedos y angustias, los cuales se reflejan en posturas corporales que aparentan seguridad con el fin de sentirse aceptados y así satisfacer la necesidad de pertenencia a un grupo o a la sociedad que le rodea.

Esta posibilidad de ser otro, es decir, de ocultarse debajo de una "máscara" funciona como un mecanismo de defensa. Ahora bien, la ruptura de golpe de la apariencia, provoca risa porque queda al descubierto la otra posibilidad del ser humano, que no concuerda con la apariencia de fortaleza, lo que lo debilita ante los demás.

El hombre es un ser sumamente complejo, un ser con muchas posibilidades de ser, es decir, es el único ser que se puede transformar en otro diferente, o más bien que puede ocultarse en una apariencia (simulación de un valor). En este sentido es que Juan Carlos Foix afirma que se abre una línea de regularidad cuando "el fin lógico del hombre (tiende) a ser idéntico a sí mismo"⁸ y que "lo cómico surge cuando la línea de regularidad se rompe, apareciendo en su lugar lo otro"⁹ es decir, la otra posibilidad que no es precisamente lógica y no corresponde a su ser.

En este sentido, da risa quien aspira a ser sociable y no puede lograrlo y cae como víctima de las circunstancias por no asumirse y responsabilizarse de sí, por lo que la solución queda fuera de su alcance. Si vemos juntas a una persona alta y a otra de muy baja estatura veremos que este último tenderá a estirarse con tal de alcanzar por lo menos una estatura decente y por el contrario, el alto tratará de hacerse pequeño y los dos con el fin de sociabilizar lo mejor posible. La aspiración y su imposibilidad es lo que produce risa.

⁸ Juan Carlos Foix, *Humorismo y Dios*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1963, p. 13- 14.

⁹ *Ibid.* p.14.

Esa es la gran tragedia del ser humano, tragedia que resulta cómica debido a la contradicción que suscita la lucha entre la debilidad y la superioridad. Bien decía Baudelaire, poeta francés, "la debilidad es casi siempre debilidad de espíritu, a la vez signo de una miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales: la risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos".¹⁰

2.3 Lo cómico en el arte

El arte es una manifestación del ser y es un acto de comunicación que se concreta en una representación figurativa o abstracta materializada en objetos, imágenes, texto o en acción que tiene como objetivo producir una emoción o un pensamiento estético a partir de una individual interpretación de la realidad.

El arte toma de la realidad sus elementos, los re-articula, los re-significa y los estiliza. Se concreta a la producción de un universo representativo, discursivo que en absoluto es imitación de la realidad,¹¹ sino expresión de ella (exprimere- presionar sacando)¹² con el objeto de suscitar imágenes, reminiscencias, sensaciones, emociones, pensamientos. De lo anterior deducimos que el arte es un fenómeno creativo e intelectual que cumple además con una función estética, lo cual se logra a través de la armonía entre la forma y el contenido. En el arte de la representación algunas rutinas de payasos de circo han demostrado ser un ejemplo de manifestaciones artísticas en las que se ha profundizado el conocimiento del ser humano y sus vicios a través de la risa.

La figura del payaso se inserta en el arte escénico, en el sentido de establecer relaciones dramáticas y generar acción y conflicto a través de su máscara, de su comportamiento, de la estructura de la rutina, de la técnica, del manejo de un objeto, y de la relación que crea en el espacio.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, trad. Carmen Santos, Madrid, Colec. La balsa de la Medusa, Ed. Visor, 1988, p. 28.

¹¹ Juan Plazaola, *Introducción a la estética: historia, teoría y textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1991, p.77.

¹² *Ibid.* p. 513.

La producción de un sentido requiere su decodificación e interpretación, tarea propia del receptor: el público, que en el arte escénico forma parte importante de este sistema de comunicación, pues es quien responde directamente, ya sea de manera emotiva y/o intelectual a los estímulos recibidos, y forma parte esencial en el juego escénico del payaso, quien mantiene una relación muy especial con el público ya que lo hace cómplice de sus acciones y se presenta dentro de la representación "como una conciencia cómica (comicidad subjetiva), es decir, como la conciencia del papel de copartícipe y sabedor del efecto que produce sobre el espectador",¹³ al contrario de lo cómico objetivo, que es la ausencia de la conciencia cómica en la persona que lo origina.

El payaso convierte la técnica en un fenómeno artístico siempre y cuando la calidad de su interpretación -que depende de los matices y la sutileza en la manera de reaccionar, el ingenio con que resuelva las situaciones y un contenido profundo-, contribuyan a crear una expresión en la que la imagen y la idea se complementen una a la otra.

Las diferencias sustanciales (entre un tipo de comicidad y otra) se deben a la mayor o menor profundidad de la contradicción, a la mayor o menor radicalidad de la desvalorización del fenómeno en cuestión y en consecuencia a la mayor o menor dureza de la crítica a que da lugar o de la intensidad mas alta o mas baja de la risa que suscita.¹⁴

La sátira, la ironía, el humorismo y lo grotesco son cualidades de expresión que producen un efecto cómico y que pueden incluirse en cualquier género artístico. A lo largo de la historia se han utilizado de una u otra manera con uno u otro fin. El payaso también ha hecho uso de estos recursos cómicos, los cuales explicaremos a continuación, y que forman parte de la materia prima con la que él trabaja.

2.3.1 Sátira

La risa da fuerza de convicción y por ende quita el temor hacia el enemigo, para lo cual la burla es un escudo perfecto, aunque bien sabemos que una cosa es burlarse

¹³ Marcos Victoria, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1941, p. 94.

¹⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *op.cit.*, p.237.

de alguien, digamos amistosamente y otra es burlarse a tal grado de extraer una risa cáustica y cruel.

Durante la Gran Guerra Patria (cuando la Unión Soviética tuvo que enfrentar las fuerzas alemanas de Hitler) se requería de todas las fuerzas no sólo militares sino anímicas para soportar la batalla.

"Karandash" ("lápiz"), es el nombre de un gran payaso ruso que cumplió un gran papel social y político en esos crudos momentos. Un día en una función en el circo, le preguntó al director de pista:

¿Quiere que le muestre cómo los Fritz [alemanes nazis] vinieron hacia aquí y dieron la vuelta?, al contestarle afirmativamente, "Karandash" se puso una careta caricaturesca, una marmita de cocina en vez de casco, cogió un garrote y un hacha enorme. Los mozos de circo sacaron un tanque paródico hecho de un tonel sobre oruga, que llevaba pintarrajeados una calavera y unos huesos cruzados. "Karandash" saltó del tonel y gritando "¡Nash Moskau!" marchó adelante. Por el camino el tanque explotó y se deshizo. Saliendo de los despojos del tonel, "Karandash", hecho harapos se vendó la cabeza con un pañuelo, tomó una muleta y un bastón y abandonó la pista corriendo con una sola pierna. El cambio de ropa a la vista del público permitió al artista representar al enemigo sin dejar de ser "Karandash". Los espectadores comprendieron que no hacía suyos los rasgos negativos del tipo representado, se limitaba a remedarlo. Gracias a este recurso la más acerba sátira no estaba en pugna con la fisonomía del payaso.¹⁵

La sátira, según el *Webster's New World Dictionary*, es en la que "los vicios, tonterías, estupideces, injusticias se exponen para ridiculizarlos y despreciarlos".¹⁶

Con el ejemplo anterior podemos ver que en los rasgos que se critican la figura de hipérbole llega al grado máximo, revelando la faceta repulsiva y negativa del fenómeno, en el que, por cierto, no se descubren las causas profundas que lo generaron. La sátira cubre un lado general pues se enfoca en reducir a la nada la actitud o la situación que critica.

La parodia es una de sus armas, sobre todo en el arte de la representación pues como dice Mathew Hodgart "es a través de la máscara que se puede

¹⁵ M. Trivas, "El sabio arte de Karandash", *El Circo Soviético*, tr. F. Pita, Moscú, Ed. Progreso, 1975, p.56.

¹⁶ Mathew J. Hogart Caldwell, *Sátira: historia y crítica*, tr. Angel Guillén, Madrid, Biblioteca del hombre actual, Ed. Guadarrama, 1969, p. 7.

desenmascarar a los demás".¹⁷ Como en la película *El Gran Dictador* de Charles Chaplin, quien hace uso de la técnica del payaso y satiriza a través de la parodia las brutalidades humanas cometidas por el político nazi Hitler.

2.3.2 Ironía

Se funda igual que la sátira en la antipatía y por lo tanto resulta también agresiva y cruel. La ironía y la sátira se pueden complementar: una ironía resulta satírica en el momento que se trata de una burla cruel y despiadada, que remarca el aspecto negativo del fenómeno. Ironía viene del griego "eironeia" que significa "aquel que dice una cosa que no piensa".¹⁸ Según la definición desde el punto de vista retórico, la ironía es un tropo, lo cual quiere decir que en ella ocurre una actualización simultánea de dos significados a partir de un significante. El significado literal se descalifica (y se reemplaza por otro implícito) ya por la aparición de una incongruencia que desmiente la acción o el discurso anterior o por el tono con el que se diga o haga determinada acción.¹⁹

Para decodificar el sentido implícito es necesario que el espectador tenga conocimiento del referente en la realidad que es criticada, porque si no tuviera esa referencia no podría relacionar el fenómeno presentado con la realidad.

Jankelevicht dice que "el ironista finge entrar en el juego del enemigo, habla su lenguaje",²⁰ por eso es que a la ironía se la considera como "crítica disimulada" porque se enfatiza un valor, cuando en realidad se le califica de manera negativa. La ironía como figura de pensamiento actúa solamente en las situaciones narradas y verbales, en el terreno de la acción utilizará la parodia que es el recurso que le permite enunciar de alguna manera lo que debería ser, fingiendo creer que así es en realidad.

¹⁷ *Ibid.* p. 128.

¹⁸ Rosa María Domenella, "Entre canivalismos y magnicidios", *De la ironía a lo grotesco*, Textos literarios hispanoamericanos, México, UAM unidad Iztapalapa, 1992, p.48.

¹⁹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, p.119.

²⁰ Rosa María Domenella, *op.cit.*, p. 100.

Otro ejemplo lo tenemos con "Karandash", quien criticó a los funcionarios por escudar su holgazanería en las circunstancias de la guerra:

Con los mozos de pista, Karandash barría la alfombra llamando la atención con diversas [acciones cómicas]. Al terminar su tarea, los mozos se fueron con las escobas. Karandash tiró la suya sobre la alfombra. El Director le exigió que la recogiera –no puedo- contestó, -¿por qué?-, - estamos en guerra – se justificó el payaso abriendo los brazos con un ademán de fatalidad"²¹

El público ríe cuando relaciona al personaje representado con el objeto de burla: los funcionarios. "Karandash" toma esa actitud detestable como suya, la afirma con sus acciones y su discurso, aunque en realidad la niega. En este sentido la ironía resulta pedagógica pues el público llegará a las conclusiones por sus propios medios.

2.3.3 Humorismo

La palabra "humorismo" no siempre ha significado lo mismo. En el Renacimiento estaba relacionada con la palabra inglesa "humour" que tenía que ver con los líquidos del cuerpo humano como la bilis, la flema y la sangre.

Posteriormente Ben Johnson, escritor inglés contemporáneo de Shakespeare, los relaciona con el carácter y el temperamento humanos, así cada humor se relacionaba con una manera de ser, "la aportación de Johnson es haber vinculado el humor con los sentimientos y con los efectos cómicos".²²

Hemos dicho que cuando se involucra el pensamiento la comicidad se vuelve más compleja. Ahora bien, cuando se involucra el amor y la simpatía por el objeto del cual nos burlamos es aún mas compleja, incluso la risa se convierte en una sonrisa.

²¹ M. Trivas, op.cit., p. 48-49.

²² Noriega Cantú, op.cit., p.20-21.

Alfonso Noriega Cantú en su libro *El humorismo en Lope de Vega* dice que el humorista aparece "sólo cuando el satírico se detiene a pensar que es de la misma carne de sus víctimas [...] se mira como objeto de la burla ajena",²³ es decir, que se incluye en el otro, debido a una comprensión de las causas que originaron el fenómeno porque el objetivo es integrar, reconciliar lo cómico de la realidad a partir, como dice Marcos Victoria, de "un conocimiento emotivo, de la indagación intuitiva y fantástica del mundo".²⁴ Por ello la melancolía es el resultado del humorismo debido a la apreciación del fenómeno a distancia, como si se estuviera sentado en un escalón más arriba que los demás contemplando lo que pasa y a la vez sintiéndose parte de lo que ocurre.

En la película *La Quimera del Oro* de Chaplin hay un gran momento humorístico cuando Charlot, en medio de una nevada que lo aleja del mundo, guisa un suculento platillo con sus propios zapatos. Y no se queda ahí, sino que se deleita con las "espinas" (clavos) y de una manera refinada come las agujetas como si fueran espagueti. Es una escena donde se muestra a un ser frágil que lucha inocentemente contra las inclemencias de la vida. Da risa ver cómo un hombre se deleita con las pocas cosas que tiene a su alrededor.

2.3.4 Grotresco

La palabra "grotresco" es un término que surgió en el Renacimiento en Italia cuando en Roma se descubrieron unas grutas (grotta) pinturas ornamentales en las cuales se mezclaban libremente formas vegetales y animales con formas humanas transformándose unas en otras.

Posteriormente la asimilación del vocablo (gros, grosier: grueso, grosero) influyó en la ampliación del significado porque contribuyó a agregar un contenido cómico a las formas exageradas las cuales eran por lo general abstractas y carentes de expresividad debido a que habían sido considerados solo motivos fantásticos incluidos en un esquema de arabescos. Sin embargo en el Renacimiento se gestan personajes "que tomaban cuerpo y el espectador no las percibía como elementos abstractos de la decoración sino como

²³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴ Marcos Victoria, *op.cit.*, p. 163.

representaciones realistas de un personaje, aquéllos recibían significados y contenidos cómicos en virtud de los efectos de su esquematización.”²⁵

A partir de lo anterior lo grotesco incluye cualquier tipo de exageración ilimitada de los rasgos físicos y psicológicos, que lleguen incluso a la deformación, a la más insólita desproporción de formas que produzcan un efecto cómico y patético. En la caricatura se usa para degradar algún aspecto del ser humano, las figuras creadas: criaturas deformes con rasgos animalescos, dan la impresión de que alguna vez fueron humanos que poco a poco se transformaron debido a la rigidez de su comportamiento. La parte negativa se exalta con las formas animalescas que lo reducen y rebajan; es cuando esta fisonomía deforme se presenta como una máscara a través de la cual podemos captar la frustración de un valor y su aberrante consecuencia.

Muchos escritores han dado definiciones de lo grotesco. “Para Víctor Hugo lo grotesco era representado por lo ridículo, lo defectuoso, lo feo, con lo que salía a relucir la estupidez y la necedad humana. Los elementos que le corresponden son los vicios, las pasiones, los crímenes, en fin todo lo que distorsione en sentido negativo al ser humano”.²⁶

Para Wolfgang Kaiser lo grotesco es una reacción ante algo horroroso o siniestro. Divide lo grotesco en dos categorías: lo fantástico, que se da a través de mundos oníricos surrealistas; y lo satírico en el que se incluye la burla, y la amargura se transforma en una carcajada cínica. Para él las máquinas son un mundo distanciado y deformado, por lo tanto grotesco, en este sentido “el automatismo [...] suscita un sentimiento de incompatibilidad o desproporción que es propia de la representación grotesca”²⁷ y nos encontramos ante lo tristemente degradado en el ser humano lo que nos lleva a una reflexión profunda.

²⁵ Entrevista con Manuel de Jesús Hernández, acerca de su artículo “Clowns y comicidad grotesca”.

²⁶ Galindo Ceciliano Gilberto, *El grotesco en el Judío de Malta de Christopher Marlowe*, Tesis de Literatura Dramática y Teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1993, p.17.

²⁷ *Ibid.*, pp. 21 y 22.

M. Bajtin afirma que lo grotesco es una degradación de valores espirituales al mundo material y mundano, escatológico. "Por esto el carnaval es fuente de imágenes grotescas en tanto que es ahí donde "la bajeza" humana se hace presente en este sentido".²⁸

2.4 La función social de lo cómico en el arte.

J. Plazaola afirma que el "desvincularse de la sociedad es suicidarse lo mismo en la vida como en el arte".²⁹

A continuación hablaremos del sentido que cobra lo cómico en las representaciones escénicas o, como en el siguiente ejemplo, en las representaciones rituales. En la tribu Hopi, la risa es esencial antes de comenzar la ceremonia porque "abre" la perspectiva de los participantes para que se capte el sentido que tiene y los libera del temor al cosmos. En una de las representaciones que realizan aparecen seres cómicos que interrumpen la danza de los "katsina" (bailarines) y toman objetos que encuentran a su paso y la comida que lleva la gente, acto seguido aparece el Búho, que simboliza la conciencia, hace que le entreguen lo que robaron. Para la tribu, ésta es una manera de educar a los que conforman la comunidad hacia una conducta determinada.

Un fenómeno cómico está fuertemente vinculado con sus acciones [del hombre] y la relación con los demás, con su vida en comunidad. De las relaciones que surgen entre los hombres con base en sus necesidades primarias [y con una organización dividida] en clases sociales, surge un sentido de prestigio importante para el hombre. Al individuo social le importa la risa de sus semejantes, tal vez por temor a verse expuesto a uno de los peores castigos que ha creado la sociedad: el ridículo, [que] es una forma de desprecio porque se demuestra la inferioridad o la debilidad de una persona ante los demás [...] el ridículo se deduce al mostrar lo absurdo que resulta tomarlo en serio".³⁰

²⁸ *Ibid.*, p. 23 y 24.

²⁹ Juan Plazaola, *op.cit.*, p.541.

³⁰ María Navarrete, (1994), *Los graciosos de Tirso*, Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, p.18.

En nuestra cultura occidental la risa que proviene de la degradación del otro es una especie de castigo ante una conducta poco sociable y mecánica y crea un sentimiento de superioridad en el ser que ríe.

Cuando habla de la comedia Northon Frye dice que ésta es ideada "no para condenar el mal sino para ridiculizar una falta de conocimiento de sí mismo",³¹ precisamente para liberarnos de cierta rigidez ante la vida y tender hacia la más alta sociabilidad posible ya que, como seres inmersos en una sociedad, sabemos que hay ciertos modos de comportamiento que permiten una mejor convivencia con los demás.

En la historia del teatro y del cine tenemos gran cantidad de comedias que sirven para éste y otros fines; a través de ellas podemos darnos cuenta de la función tan importante que cobran en nuestra sociedad. Así Aristófanes, con su sátira agresiva y mordaz, los juglares y bufones en la Edad Media quienes reían de la sociedad de manera irónica y que aparecen en las obras de Shakespeare como poseedores de una gran sabiduría; la sátira social con las máscaras de la *Commedia dell'Arte*, los graciosos en el teatro de los siglos de Oro español, Moliere quien exterminaba las conductas frívolas de la sociedad de su época, y en el cine, las películas de Chaplin, Buster Keaton, Woody Allen que son ejemplos de que la risa es un acicate que critica con humorismo la conducta humana.

Dario Fo, quien obtuvo el premio Nóbel de Literatura en 1998, rescata la tradición de la *Commedia dell'Arte* y la de los juglares con una crítica y denuncia al sistema político y religioso universales a partir de lo que acontece en su propio país. Fo es un claro ejemplo que nos ilustra acerca de lo importante que es la comicidad y hasta dónde se puede llegar con este singular recurso.

Hasta este momento hemos recordado de manera breve y general algunos ejemplos de la comicidad en otras culturas y épocas, lo cual nos remite enseguida a preguntarnos cómo fue y cómo ha evolucionado lo cómico en nuestro país. En la

³¹ Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós estudio, 1992, p.273.

cultura prehispánica se cree que pudo haber existido la forma cómica. Sin embargo no hay información que pudiera ayudar a constatar este hecho.

En el siglo XVI la Nueva España recibe la influencia del teatro de los Siglos de Oro. Las comedias de autores como Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz son una clara evidencia de este modelo. En el siglo XVIII, se da una gran diversidad de obras teatrales: las comedias que siguen el modelo neoclásico por la influencia francesa y que funcionan como un medio para la conformación de una conciencia moral y civil; y las representaciones populares que dan lugar a la comedia costumbrista en las que los personajes cómicos son sacados de la clase popular al igual que los temas.

A finales del siglo XIX llega al México independiente la influencia del Teatro de Revista, de la Ópera, de la Opereta y de la Zarzuela. Y finalmente en el siglo XX se conforma el Teatro de Carpa en donde surgieron grandes figuras como Chicote, Palillo, y otras personalidades bien conocidas por todos debido a su participación en el cine como Mantequilla, Resortes, Clavillazo y Cantinflas. El teatro de Carpa propició espectáculos donde se presentaban *sketches* políticos en los que se criticaba la vida social de la época a través de la creación de personajes cómicos con una individualidad y un color local que atrapaban al público con su ingenio.

La comicidad política tuvo un gran auge con el teatro de Carpa y decayó de manera inevitable de tal manera que ahora es tan sólo parte de un recuerdo nostálgico y son muy pocos los comediantes que se dedican a él con el ingenio que lo caracterizaba.

Sobre la tradición circense en México, nos extenderemos en el último capítulo de nuestro estudio como parte importante del tema.

En la actualidad el cine comercial y la televisión son los medios de comunicación que más influencia tienen sobre el público, lo que ha traído como resultado nuevas formas de expresión de lo cómico y del humor, muchas de ellas de muy poca calidad y contenido.

Las propuestas de espectáculos de payaso, mal llamadas “artísticas” carentes de creatividad y que se plantean a partir de una comicidad vulgar, son un fenómeno que menoscaba y provoca cierto desprecio por la actividad del payaso, por lo que incluso se le ha llamado *clown* al profesional, con el fin de diferenciarlo de la imagen del payaso que acabamos de mencionar.

Capítulo II. La Historia

Dice un sabio proverbio hindú: "nada viene de la nada". De igual modo, el payaso no fue una creación momentánea. A lo largo de la historia de la comedia surgieron elementos (caracteres, efectos cómicos físicos o verbales y situaciones cómicas) que ahora son la base de las rutinas de payaso.

Creemos que cada una de las etapas mencionadas a continuación son las más representativas en cuanto a la aportación de elementos que se han incluido en la posterior conformación de la técnica del payaso.

El objetivo de este capítulo es identificar estos elementos a través de un preámbulo histórico que abarca desde los orígenes de la mima y de la comedia antigua en Grecia cuyo principal representante es Aristófanes, sin olvidarnos de la inventiva popular ejercida por los histriones y juglares de la Edad Media y las aportaciones de la *Commedia dell'Arte* en Italia, la aparición del circo en 1770 con Philip Astley en Inglaterra, la innovación del *Music-Hall* cuyo origen se remonta en los cafés cantantes en Francia, y las películas cómicas que surgieron gracias a la invención del cinematógrafo a finales del siglo XIX.

3.1 Grecia y Roma

La forma cómica en la Grecia Antigua surge de rituales para conmemorar fiestas religiosas y para celebrar la victoria en los Juegos Olímpicos. En estos rituales había un cortejo festivo ("como") que se encargaba de improvisar con máscaras y disfraces, algunos hacían su aparición con formas animalísticas o fálicas como los sátiros. Otros en determinadas partes del ritual cantaban plantos en los funerales de los héroes, o bien su función consistía en agredir verbalmente a los participantes, de hecho muchos autores afirman que el origen de la comedia proviene de estas partes donde se utilizaba la sátira y el escarnio.

En el culto a Démeter, diosa madre de la Tierra, Yambé, sierva de la diosa, le cuenta chistes obscenos para hacerla olvidar el dolor por el rapto de su hija

Perséфона; en la parte de la procesión a Eleusis hay intercambio de insultos entre los participantes ("Insultos desde el Puente").³²

En el ritual de Dionisios "dios de la intoxicación", el cortejo festivo aparece con falos en el vestuario, es por esto que muchos lo relacionan con el "como" de la comedia; Aristóteles incluso afirma que ésta nació de los himnos fálicos cantados en este ritual (así como la Tragedia nació del Ditirambo).

Por su parte, el profesor Gilbert Murray encuentra el clímax de este culto en el Orfismo: "secta mística, ascética, ritualista y emocional que excita al entusiasmo y al ridículo", y describe:

los de Tracia, cuando subían la montaña poseídos por el Dios, se convertían en bestias salvajes eran precisamente portadores de ese entusiasmo, pero cuando la razón lo convierte en risa y sucede que se regocijan a través del ridículo se revela en ellas una reacción de lo sublime a lo ridículo.³³

De estas confrontaciones surgen: el coro enmascarado (mimético); el no enmascarado (no mimético) que da origen a la parábasis (parte dramática en la que el coro y el corifeo se enfrentan y se dirigen directamente al público).³⁴ Este elemento lo recordaremos cuando hablemos del payaso pues este acercamiento directo con el público es parte fundamental de la estructura de las rutinas. Por último surgen los mimos que son los que participan cuando cesa la actuación del "como"³⁵ he aquí el nacimiento del actor.

Todos los rituales se basaban en un principio fundamental: la mimesis. En las fiestas religiosas se "imitaban" cosas distintas como "luchas guerreras, el recorrido

³² Esperanza Rodríguez, (prol. y trad.), *Comedias de Aristófanes*, vol.I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, p. IX.

³³ Gilbert Murray citado por M. Wilson Disher, *op.cit.*, p. 42.

³⁴ *Ibid.*, p. XV

³⁵ *Ibidem*

del laberinto de Teseo, la lucha de Apolo y Atón, el hieros-gamos o la unión sagrada de Zeus y Hera, animales o seres míticos diversos [...] ninfas, sátiros.”³⁶

Mímesis, en el sentido más primitivo la entendemos como “encarnación del dios o del héroe y sus compañeros”,³⁷ en tanto ficción de la personalidad ajena o, como decía Aristóteles, que una acción si derivaba de la naturaleza humana imitaría cualidades o virtudes del héroe en la tragedia y los vicios en la comedia.

3.1.1 Los caracteres

Al hablar de mímesis no podemos evitar hablar de la representación de los caracteres en la comedia porque muchos de ellos surgen en tales rituales y poco a poco se estilizan y su función se acopla a los fines del drama. Estos caracteres son tipos, es decir que tienen características muy generales de los seres humanos, recordemos que se usaban máscaras con una serie de signos que indicaban al público de qué tipo de personaje se trataba.

Aristófanes (¿450 a.C.-385 a.C.?) representante de la Comedia Antigua, en sus comedias hace uso de la sátira, el escarnio y la parodia para criticar severamente la actitud de mandatarios, filósofos, escritores trágicos y del pueblo ante los asuntos políticos y sociales de su ciudad.

El carácter que lleva la parte cómica en las Comedias de Aristófanes es identificado por Wilhelm Süß, a quien cita Henry Hayle en su libro *The clown in greek literature after Aristofanes*, como el “bribón” llamado en griego *Bwmoloxos*, identificado por Hayle como “el payaso” quien, en un principio, tenía la función de hacer la presentación de la obra al público en el prólogo y comentar las situaciones (como el coro) valiéndose de burlas ingeniosas dirigidas a sus rivales o a personas que formaban parte de la vida pública de su sociedad.³⁸

³⁶ Francisco Rodríguez Arados, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona, Ed. Planeta, 1972, p. 65.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Charles Henry Hayle, *The clown in greek literature after Aristofanes*, Princeton, 1913, p. VIII-1.

Poco a poco su función cambia y se conforma como un carácter que forma parte de la acción y que incluso descarga sus burlas, tanto físicas como verbales, sobre otro carácter a quien saca del escenario con golpes y patadas, acción que fue y sigue siendo cómica. La glotonería, y la lascivia eran los vicios que caracterizaban al "bribón", éstos se transmiten en la evolución y transformación del carácter en los diferentes periodos de la Comedia.

Otro carácter que aparece en la Grecia Antigua es el tonto o *stupidus*, Εἰπω in griego, el carácter principal en las mimes que eran sketches

breves costumbristas de carácter satírico que hacían revivir escenas de la calle o querellas de plaza pública, [ejemplo de estas son :] Las machaconas, El pescador de atún, [eran] piezas dialogadas que iban acompañadas de danzas, música, acrobacia, también incluían la reproducción de sonidos de animales o fenómenos naturales y cantos obscenos.³⁹

En general eran escenas que se referían a historias de la vida cotidiana del pueblo.

Aunque había gran uso gestual en la representación de las mimes todavía no se relacionaban con el arte de la actuación o imitación en silencio, la pantomima, como su nombre lo dice "el que todo lo imita", se refería a la imitación de animales, personas y situaciones con sonido. El carácter del *stupidus* hacía reír de manera diferente al "bribón", propiciaba la comicidad a partir de sus frustradas situaciones, al contrario del bribón que hacía mofa de lo que acontecía a los demás. El *stupidus* era el "eterno humillado, representaba diferentes roles, unas veces eran el amante, otras el marido engañado, producía risa porque fracasaba incesantemente, sea por circunstancias externas como el ser descubierto, en su papel de amante, por el marido furioso quien lo apaleaba, o en tiempos del cristianismo por ser converso y era apaleado por la autoridad; o por su propio carácter como cuando al tratar de

³⁹ Maurice Lever, "Historia de la mima", *Máscara*, Nos. 13-14, México, Escenología, 1993, p.8.

matar una mosca, que lo molestaba, se pegaba constantemente sin percatarse de ello".⁴⁰

Hayle nota una gran diferencia entre la función que desempeña el marido furioso, en las mimes como un agresor que reprime al *stupidus* con golpes, y el "bribón" de las Comedias de Aristófanes, quien más bien desconcierta a sus oponentes a partir de su ingenio.

Hemos de aclarar que las obras de Aristófanes no se centraban en el conflicto y la relación cómica entre estos dos caracteres contrarios, el tonto y el "listo", como sucede en las rutinas de payaso, sin embargo reconocemos que en el carácter del "bribón" hay un germen del payaso carablanca.

Resulta mucho más clara la explotación del conflicto, entre dos caracteres contrarios, en las mimes en las que la relación se llevaba hasta sus últimas consecuencias, relación que sin duda se acerca mucho más a la de los payasos.

Nos referimos a las escenas donde interactúan el archimimo o jefe de mimos y el *stupidus* en las que el primero "hacia mofa del *stupidus* con patadas y ruidos sonoros para avergonzarlo, y éste cobraba venganza remedándolo con gestos grotescos mientras el otro intentaba dar su discurso quien al darse cuenta le volvía a pegar provocando de nuevo risas y carcajadas".⁴¹

Dice Hayle: "debemos recordar que el payaso actual es el descendiente directo del tonto en la mime; de la bufonería de la comedia moderna y de la farsa se derivan de la *Commedia dell'Arte* italiana, hija de la mima romana y nieta de la griega".⁴²

En las mimes el conflicto se centraba en la relación apaleador- apaleado, había mas libertad en el discurso y en la acción.

⁴⁰ Charles Henry Hayle, op.cit. p. 30-33.

⁴¹ Maurice Lever, op.cit., p. 11.

⁴² Charles Henry Hayle, op.cit., p. 31.

3.1.2 Efectos cómicos físicos y verbales

La Comedia física es parte fundamental de la técnica del payaso y la encontramos en las escenas en las que se pretende humillar y reducir al prójimo, ya fuera el "bribón" en las comedias de Aristófanes o el que reprendía al "tonto" en las mimes. Patadas, golpes, cachetadas, caídas, tropezones, son efectos cómicos físicos para ridiculizar al otro.

Otro elemento de la técnica es el discurso verbal. En las comedias de Aristófanes podemos observarlo con mayor claridad, puesto que sus comedias han quedado escritas y sobre todo porque el efecto cómico se centraba en el ingenio verbal como podemos ver en los siguientes ejemplos:

Henri Hayle en su libro *The clown in Greek literature after Aristófanes* dice que el efecto cómico alcanzado se debe a la utilización de:

- giros inesperados en los diálogos (como el doble sentido en alburas y obscenidades) Ej. "Lisístrata".

Kalónice.- ¿Y con qué motivo, querida Lisístrata, nos convocas a las mujeres?

¿Qué cosa es? ¿Es grande?

Lisístrata.- Es grande.

Kalónice.- ¿Es gruesa?

Lisístrata.- Sí por Zeus, muy gruesa.

Kalónice.- Entonces ¿cómo se explica que ya no estemos todas aquí?⁴³

- la literal y equivocada aceptación de las palabras. Ej. "Las Nubes".

Sócrates.- Entre las cosas que nunca te enseñaron, dime, ¿cuáles quieres aprender primero? ¿Los versos, las medidas o los ritmos?

Estesíades.- ¡Las medidas, cáspita!. Precisamente un comerciante de harina me defraudó el otro día dos kénices.

Sócrates.- No te pregunto eso, sino qué medida te parece más hermosa: ¿el trimetro o el tetrámetro?⁴⁴

En el ejemplo anterior hay un equívoco con la palabra "medida".

⁴³ Aristófanes, *Teatro Completo*, 2ª. ed., tr. Emilio Gasco Contell, México, Ateneo, 1981, p.303-304.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 128.

- la burla sarcástica hacia otros o castigos. Ej. "Las Nubes".

Estepsiades.- Dime solo una cosa: si soy muy aplicado y estudio con grande afán, ¿a cuál de tus discípulos me pareceré?

Sócrates.- No te diferenciarás en nada de Querefón.

Estepsiades.- ¡Ay, pobre de mí; ¡Pareceré un cadáver ambulante.⁴⁵

En el ejemplo anterior hay una burla satírica hacia un personaje.

Los payasos siguen utilizando estos equívocos:

Clown.- "Come on here and address the people".

Clown 2.- (comienza a desvestir a la gente).

Clown.- (le pregunta que qué hace y repite la indicación del principio).

Clown 2.- "I though you said undress the people".⁴⁶

En el anterior existe un equívoco entre la palabra adress y undress, es decir, entre "dirigirse a alguien" y "desvestir a alguien".

Vemos que en las representaciones teatrales y en las mimes se gestan formas cómicas que aún se utilizan tanto en comedias como en rutinas de payaso. En éstas el efecto se ha concentrado en la relación entre un personaje aparentemente astuto y otro tonto.

En Roma, hacia el siglo IV a.C., Filipo II rey de Macedonia comienza a extender su territorio. Su sucesor Alejandro Magno conquista territorios aledaños como Grecia y llega a invadir el Imperio persa. Fue en esta época cuando la cultura griega recibió fuerte influencia de Oriente. De esta conjunción surge el helenismo, que es un periodo donde el pensamiento filosófico y las artes se enfocan en la belleza del movimiento de la naturaleza y del hombre. Este conocimiento se difundió rápidamente en la mayor parte de los territorios antes mencionados. Debido a su fuerza, cuando sobrevino la dominación romana (fines del siglo III a.C.) prevaleció e incluso formó parte importante de la cultura del Imperio romano, pues se adoptó la

⁴⁵ *Ibid.*, p.125.

⁴⁶ Paul Bouissac, *Circus and Culture, a semiotic approach*, Bloomington & Londres, Indiana University press, 1976, p. 170. (Clown: Ven aquí y háblale a la gente/ Clown 2: Pensé que habías dicho desviste a la gente).

religión, algunas formas políticas, así como el pensamiento ideológico y artístico como por ejemplo el teatro.

En este sentido decimos que se da continuidad a la tradición popular de las mimes, además de presentar otro tipo de espectáculos de tradición romana como el Circus, al cual mencionamos por ser la primera vez que aparece esta palabra tan conocida por todos y la identificamos como el lugar donde se presentan acróbatas, domadores de fieras y rutinas de payasos. Espectáculo muy diferente al romano que consistía en la presentación de "carreras de carros jalados por caballos, peleas de gladiadores, de esclavos contra bestias y en la exhibición de animales para ellos exóticos, pues eran llevados desde lugares lejanos como África y Asia y su exterminación en la plaza".⁴⁷

En lo único que podrían coincidir éste y aquel es en ser espectáculos multidisciplinares y en la utilización de un espacio circular, el cual extiende las posibilidades de participación del público y está seccionado mediante una distribución por clases sociales.

En Roma surgió el dicho de "pan y circo", el cual es una crítica porque el circo se usaba para manipular y adormecer a las masas, pues por medio de este espectáculo los emperadores se ganaban la aceptación del pueblo romano.

Hemos dicho que prevalecieron las mimes, de estas surgió el concepto de pantomima como "el arte del silencio" (ya que antes significaba "el que todo lo imita") en tiempos de Titus Andrónicus, gran admirador de estos profesionales. Fue en el año 240 a.C., según cuenta la leyenda, que en una representación de una mime el actor quedó ronco por lo que cedió la parte recitada a otro mientras él la ilustraba con gestos. Más tarde se suprimió la parte recitada y quedó sólo el que ejecutaba el movimiento.⁴⁸

⁴⁷ Rupert Croft-Cooke and Peter Cotes, *Circus: a World History*, London, Paul Ellek Ltd, 1977, p. 16.

⁴⁸ Maurice Lever, op.cit., p. 10.

Muchos de estos mimes fueron acogidos por emperadores como Augusto, entre los que prefería a los llamados aretalogi especie de "pseudofilósofos que llenaban sus discursos morales con efectos cómicos."⁴⁹ Esta tradición se continuó en la Edad Media con los bufones, a quienes les era permitido vivir en la corte de reyes y señores feudales.

El payaso hace uso de la mima como expresión corporal en silencio o de la pantomima en el sentido de utilizar su cuerpo para expresar sus emociones más que para crear objetos, el lenguaje corporal es tan claro que no necesitamos del lenguaje verbal, por eso a algunos payasos se les conoce como *clowns*-mimos. De igual manera muchos mimos utilizan las acciones cómicas de los payasos como la Comedia física.

Las Comedias de Terencio están apegadas a los temas morales con respecto a los deberes en la familia, por ejemplo, sobre la educación de los hijos, por lo que el carácter cómico adquiere un tono distinto debido a que desempeña otro tipo de rol. Es el esclavo llamado *parasitus*, que como el propio nombre lo expresa vive del beneficio de los demás, adula y sirve a su amo para conseguir algo, sea comida o dinero en su provecho y en su afán por procurar la felicidad de alguna persona provoca todo tipo de enredos que son remediados y al final de la obra acaba recibiendo una paliza. En las comedias de Plauto aparece este mismo carácter, y resulta mucho más cómico porque explota más esta relación.

3.2 El medioevo.

El Imperio romano que había ocupado la mayor parte de lo que ahora es Europa, la mayor parte del Imperio persa en Asia y el norte de África, decayó en el año 476 d.C. (la parte occidental) debido a diferentes circunstancias como la división del imperio, problemas administrativos, y por consecutivas invasiones de los pueblos bárbaros (godos, ostrogodos, visigodos, obligados a la vez a recorrer su territorio por los hunos que llegaban a invadir desde Asia).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

Con estas invasiones el Estado decayó y el comercio languideció, por ello la agricultura se constituyó como la actividad más importante que favoreció a los propietarios de tierras quienes comenzaron a ejercer el poder en su provecho. Se iniciaron los señoríos en los que el señor feudal se encargaba de dar protección a cambio de que trabajaran sus tierras para su sustento. Sin embargo, "el señor feudal, no era propietario, era el rey quien tenía como única función la militar, pues no podía impedir esta nueva organización, y a cambio de proteger a estos señores pedía un juramento de fidelidad para con él, a lo que se le llama vasallaje".⁵⁰

Por su parte la Iglesia se consolida como un poder hegemónico indestructible, protectora de la nobleza, pues en ella se forja gran parte de su poder, además de sustentadora de la cultura e ideología de los reinos. Por ello la Iglesia se da a la tarea de acabar con el pensamiento filosófico griego y en general con la cultura grecorromana, ya que las costumbres paganas iban en contra de la moral cristiana, tarea nada fácil en un principio.

Sin embargo no murió la tradición popular de las mimes, aunque fueran perseguidos y sentenciados por la Iglesia "debido a que presentaban bailes desenfrenados, pantomimas eróticas y escenas paródicas burlescas",⁵¹ incluyendo a veces la parodia de temas bíblicos y la ridiculización de la misa que daban los nuevos sacerdotes.

Desde la tradición de las mimes el actor cómico poseía gran destreza corporal, lo cual le ayudaba a crear efectos cómicos con su cuerpo.

3.2.1 Histriones

En esta etapa toda esa tradición popular se derrama en espectáculos callejeros que eran acogidos con éxito debido en parte a la opresión ejercida por las autoridades. Estos actores, ahora conocidos como histriones, presentaban también números con

⁵⁰ Henri Pirenne, *Historia de Europa desde las invasiones al s. XVI*, trad. Juan José Domenchina, México, FCE, 1942, p. 109-119.

⁵¹ Dzhivelégov A. Y Boiadzhiev G., *Historia del teatro europeo*, tr. N Caplán, La Habana, Ed. Del Consejo de Cuba, 1970, p.13.

animales adiestrados (tradición griega) osos, monos y perros, con una finalidad satírica. También se conservó la tradición de tañer instrumentos como la viola, la lira, la citara, la zampoña, el tambor, y de esta actividad surgieron los que tomarían el nombre de trovadores quienes contaban historias con fines poéticos, aunque también había los que las contaban con fines sarcásticos. Al mismo tiempo los acróbatas que realizaban suertes de equilibrio con cuchillos, saltaban a través de aros, daban saltos mortales y se balanceaban sobre cuerdas estiradas⁵². Los actos anteriores los realizan los payasos en sus rutinas como el utilizar animales o andar sobre la cuerda floja o la cuerda estirada.

3.2.2 Juglares

En la Edad Media se da fin al teatro grecorromano y surgen los dramas litúrgicos, los Misterios, las Moralidades y las Pasiones, en las cuales se exhibía la vida de santos, de pasajes bíblicos o de hechos milagrosos, todos ellos con fines didácticos a través del cual se enseña la doctrina cristiana, por ejemplo en los misterios "había una sola idea invariable: la de servir a Dios con abnegación"⁵³ o en las moralidades cuya característica principal consiste en la naturaleza alegórica y convencional de sus personajes⁵⁴.

A la par, la tradición del carnaval "parodia de la vida, en tanto que es la vida misma presentada"⁵⁵ que se deriva de las festividades griegas y de las saturnales romanas, se transforma en un espectáculo organizado por la Iglesia en el que el "caos" es controlado a través de un sentido religioso catequista.

Sin embargo, nada pudo detener la fuerza de la comicidad arraigada en la cultura popular que se desbordó precisamente en el carnaval. Así fue como las representaciones sacras se llenaron de escenas paródicas y burlescas como las farsas, escenas cómicas que significaban "relleno" porque se intercalaban con las

⁵² *Ibid.*, p.17.

⁵³ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁵ Mijail Bajtin, *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, España, Breve Biblioteca de Reforma, Barral editores, 1974, p.12.

escenas alegóricas. Los personajes de los diablos surgen como personajes cómicos, quienes hacían burla de santos y otros personajes bíblicos incluso de gente común: comerciantes, artesanos, o campesinos entre otros. Estas formas cómicas se generaron en gran parte debido a la participación de los juglares, jocolator en latín, para asignar a los profesionales de las mimes que enriquecieron su espectáculo y dieron lugar al surgimiento del Misterio Bufo, que es un espectáculo grotesco, porque hay una degradación de lo espiritual o ideal al plano material o corporal, que consistía en la narración de una historia en la que se incluían diálogos con la representación de diferentes personajes.

El jugar no se mimetiza en el sentido de asumir la personalidad del personaje sino que lo muestra, lo presenta. He aquí una de las características más importantes que lo liga directamente con el payaso porque el juglar y el bufón, del cual hablaremos más adelante, al igual que el payaso no son actores en el sentido de representar "otro de sí mismo"⁵⁶ como señala Luigi Allegri en su artículo "Aproximación a una definición del actor medieval", cuando habla acerca de la actuación del juglar, sino que son individuos que más bien se "exhibe(n) a sí mismo(s)"⁵⁷. Esto quiere decir que en una narración presentan tantos personajes como sean capaces de diferenciarlos con voces y gestos.

Este concepto de actuación se debe a que en la Edad Media la Iglesia pedía a los fieles presentar o exhibir los pecados cometidos durante su vida (lujuria, glotonería etc.) como una forma de castigo. Es en este sentido, que se rompe el plano de "representar" y del "ser", porque en realidad el interés no radica en tener un personaje y representarlo sino en serlo.

Lo mismo acontecía en los dramas litúrgicos en los que los frailes se vestían de santos con el fin de ilustrar, de enseñar, de darle un significado simbólico a las acciones, y de mostrar " los signos, las palabras, los gestos para enseñarlos a los

⁵⁶ Luigi Allegri, "Aproximación a una definición del actor medieval", *Cultura y Representación en la Edad Media*, Actas del Seminario del II Festival de Teatro: Música medieval d'Elx, octubre- noviembre 1992, editó Evangelina Rodríguez Cuadros, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Diputación de Cilicante, 1994, p.127.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 128.

fieles, que era el público, en su aspecto ejemplar. Si el actor no interpreta, no es la expresividad lo que cuenta, ni la credibilidad psicológica, sino el valor comunicativo y simbólico."⁵⁸

El juglar y el bufón causan más placer cuanto más se muestran a sí mismos, ellos no están detrás de sus personajes sino "delante" de ellos, esto es lo que lo diferencia de un actor teatral. Son individuos conscientes que manipulan la historia y los recursos para provocar directamente a los espectadores, pues a ellos se dirigen.

Darío Fo, en su *Misterio Bufo*, explica que las condiciones sociales de la época no privilegiaban en nada al pueblo. Así en el año 1231 el rey Federico II daba ciertas concesiones a los nobles a quienes "si por algún motivo se les encontraba cometiendo alguna violación contra una campesina, inmediatamente tenían que sacar una bolsita que contenía dos mil augustarios y decir '¡Viva el emperador, gracias a Dios!' entonces quedaba exento de cualquier castigo."⁵⁹

Podemos apreciar con este ejemplo la confabulación Nobleza-Iglesia. Ante este tipo de injusticia, y ante el yugo de esta conformación jerárquica absolutamente impermeable, toda concepción que fuera en contra del orden feudal o eclesiástico, era eliminada y llevada a la hoguera.

Es en este momento en el que cobra importancia la función social del juglar al convertirse en válvula de escape ante tal opresión, verdaderamente avasalladora. Según Muratori "el juglar nacía del pueblo y del pueblo filtraba a través del grotesco, 'de la razón' para que el pueblo tomara conciencia de su condición".⁶⁰ Vemos que el juglar, justamente por no formar parte de un espectáculo institucionalizado y ser más callejero e ir en contra de un orden impuesto, adquiere un carácter de tipo revolucionario, pues critica no solamente al sistema sino que debido a las circunstancias histórico-sociales provoca hasta una conciencia de clase.

⁵⁸ *Ibid.*, p.132.

⁵⁹ Darío Fo, *Misterio Bufo*, trad. Carla Natteini, España, Ed. Siruela, 1998, p.23.

⁶⁰ Muratori, citado por Darío Fo en *Misterio Bufo*, op.cit. p. 24.

Con la risa, base de su arte, logra la conscientización debido a la utilización que hace de los efectos cómicos como son los que hace con el lenguaje y con la expresión física. Utiliza la máscara de la estupidez porque bajo ésta todo les queda perdonado. Paradójicamente es a través de la máscara que pueden decir verdades y expresar una profunda sabiduría. Sarah O'Brien, en su libro *Beckman Carnival* señala que "el tonto es una metáfora que revela la cara oculta del caos político o social."⁶¹

Según palabras de Foucault "la locura trata no tanto con la verdad y el mundo como con el hombre y cualquier verdad sobre él mismo y que sea capaz de percibir".⁶² Las dos últimas citas son reveladoras, pues es la locura la que contiene la sabiduría y a través de ella se pueden decir verdades que por dolorosas que sean son ciertas. La locura está en la figura del bufón.

3.2.3 Bufones

Los bufones viven en la corte al lado del rey. En un principio eran personas dementes de las que reían por sus incoherencias, posteriormente a los profesionales se les toma por locos pues configuran incoherencias, sólo que éstas contienen gran sabiduría. Su aspecto es grotesco debido a la deformidad corporal que los distingue: como una joroba, siendo enanos, o dentones. El bufón "es un individuo a quien sus defectos le son aceptados como medio de entretenimiento [...] sin embargo a diferencia del tonto, él mismo es quien explota sus defectos, en lugar de que sean otros quienes saquen provecho".⁶³

⁶¹ Sara O'Brien, *Beckman Carnival*, London, The Tate Gallery, 1984, p. 14. ("The fool is a metaphore to reveal the inner face of the political caos and social distress").

⁶² Foucault citado por Sara O'Brien en *Beckman Carnival*, op.cit. p.15. ("madness deals not so much with truth and the world as with man and whatever truth about himself he is able to perceive").

⁶³ Welsford citado por Gabriel Ortega Ramírez, *Tontos, bufones y guardianes del rey*, Tesis de Licenciatura en Literatura dramática y Teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996, p.54.

Así como nosotros nos burlamos del payaso por las tonterías que comete y las frustradas intenciones que lo hacen ver como víctima, el bufón se burla de nosotros para lo cual utiliza la parodia que no resulta directamente ofensiva sino que es como un juego divertido.

García Cubas, en *El libro de mis recuerdos*, hace una comparación acertada entre el payaso y el bufón. Dice:

el payaso divierte a un público y trata de congraciarse con él, en tanto que el bufón distraía a su señor, adulaba a los magnates cuando le convenía, y se vengaba de sus enemigos con cuentos que iban envueltos en advertencias que salvaban vida u honra, el payaso ejercita su oficio en determinados momentos; el bufón siempre era el juglar que tomaba participación en las conspiraciones, en las guerras y en las fiestas".⁶⁴

He aquí un ejemplo en la obra de Shakespeare donde aparece el bufón en una escena del Rey Lear:

Lear.- ¡Hola, mi lindo bribón! ¿Cómo te va?

Bufón.- ¡Picaro, mejor harías en tomar mi cresta!

Kent.- ¿Por qué bufón?

Bufón.- ¿Por qué? Por tomar el partido de uno que no está a favor. ¡Pardiez! Si no sabes sonreír según el viento que sopla, pronto te aterrás de frío. Vamos, toma mi cresta. Mira, este camarada ha desterrado a dos de sus hijas y dado a la tercera una bendición contra su voluntad; si lo sigues, necesariamente has de llevar mi cresta. ¿Cómo va eso, tío? ¡Quisiera tener dos crestas y dos hijas!

Lear.- ¿Por qué, muchacho?

Bufón.- Si les daba todos mis bienes, guardaría para mí las crestas. Aquí está la mía; mendiga la otra a tus hijas.

Lear.- Ten cuidado, picaro; el látigo.

Bufón.- La verdad es un perro que hay que echar a la perrera. Y debe echársele a latigazos, mientras que la señora Braca puede acurrucarse y heder al amor de la lumbre.⁶⁵ (Acto primero, escena IV)

Los bufones son seres que denuncian el absurdo humano.

⁶⁴ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, Biblioteca Porrúa no.86, Ed. Porrúa, México, 1ª ed. 1905, p. 255.

⁶⁵ William Shakespeare, *El rey Lear*, Obras completas, 15ª ed., trad. Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1967, p. 1639.

3.3 La *Commedia dell'Arte* en la Italia del Renacimiento

Podemos decir que en Italia, o mejor dicho en los Estados que conforman lo que ahora conocemos como Italia, surge una gran cuna donde se gesta el cambio de pensamiento social y cultural que da pie al movimiento que abarca distintas ramas como la política, la religiosa, la social y la artística, conocida como el Renacimiento. Es llamado así debido a que se retoman aspectos artísticos y de pensamiento filosófico de Grecia y Roma antiguas, que habían quedado “guardados” durante la Edad Media y que se redescubren en esta etapa, lo que da como resultado un pensamiento humanista y antropocéntrico, al contrario del pensamiento teocéntrico medieval. También la apertura comercial, que había estado vetada durante siglos, provoca el surgimiento de una nueva clase social: la burguesía, la cual gestó nuevos valores culturales y políticos que chocaron con los anteriores.

El contexto anterior, dicho de manera breve, influyó decisivamente en el plano artístico. Surgieron las Academias para reglamentar el conocimiento de los estudios de la Edad Antigua. Muchos de los escritos eran publicados en latín, lo cual, como veremos más adelante, se satiriza en la *Commedia dell'Arte*.

Los avances encontrados en la arquitectura y en la pintura como la implantación de la perspectiva geométrica, que daba como resultado un volumen sobre la superficie plana, influyeron en los escenarios del llamado teatro erudito: teatro laico que presentaba tragedias, óperas serias, dramas pastorales, mitológicos y comedias que tenían como modelo las escritas por Plauto y Terencio, todas ellas sujetas a rigurosas reglas basadas en el modelo aristotélico (obras en cinco actos, con unidad de tiempo y espacio etc.) que surge como consecuencia del pensamiento renacentista y del afán de rescatar los valores intelectuales y artísticos de la cultura grecorromana.

En forma paralela, a mediados del siglo XVI, se reorganizaba la tradición popular salida del carnaval como una manifestación popular absolutamente

independiente de la Iglesia y de las representaciones organizadas por ella conocida como la *Commedia dell'Arte* en ese momento en Italia.

Lo particular de estas representaciones lo conforman dos aspectos fundamentales: la improvisación de acción y de la palabra, basada en un argumento; y el uso de máscaras de carácter cómico, lo cual requería de una expresión corporal específica para cada una.

Las obras tenían una estructura dramática en tres actos y no en cinco. La escenografía era sencilla, consistía en telas colgadas con las que se creaban casas con puertas y ventanas como si fueran parte de una calle o una plaza. Por esto la *Commedia dell'Arte* rompe con las convenciones del teatro erudito, mencionado anteriormente, y profesionaliza el teatro callejero. Las comedias que presentaban eran festivas, incluían música y danzas, eran anecdóticas trataban enredos amorosos, en las que los criados se encargaban de tramar engaños que generaban un caos y confusión entre los personajes "serios" hasta que se concluía con una resolución feliz. "En el primer acto se definen las relaciones y el conflicto, en el segundo se desarrolla el enredo y en el tercero se concluye casi siempre con la aceptación de una unión de los enamorados muy a pesar del marido engañado, el amante celoso o el padre de la joven".⁶⁶

3.3.1 Los *lazzi*.

Al final de cada acto se presentaban los *lazzi* (l'atto: acto; lazo: truco) que eran escenas bufonescas de rápida y cómica acción que permitía a los actores ponerse de acuerdo para la siguiente escena. Por ejemplo la de los macarrones: Arlequino y Briguella castigados por sus amos son atados espalda con espalda, tienen hambre, con saltos, piruetas y peleas intentan llegar a un delicioso plato de macarrones que tienen delante de ellos. Otro es el *lazzi* del miedo: cuando dos personajes "muertos" de miedo caminan de espaldas sin ver que se acercan, poco a poco la tensión crece,

⁶⁶ Nicoll Allardyce, *El mundo de Arlequin*, Barcelona, Barral editores, 1984, p. 136.

hasta que chocan y del susto saltan y corren en direcciones contrarias frustrando el encuentro.

A partir de los ejemplos anteriores notamos que, en primer lugar, estas escenas se basaban en el aspecto visual pues se recurría a lo que conocemos como la Comedia física, y en segundo eran desarrolladas dramáticamente de manera rápida y breve, por esto los *lazzi* son escenas que tienen la dinámica de las rutinas de payaso en las que se relacionan por lo general a partir de caracteres contrarios.

Tanto en los *lazzi*, donde se daba una improvisación de acción, como en la improvisación de palabras, los actores debían:

apoyar a cualquiera que [estuviera] actuando con él, armonizando con sus palabras y acciones con las de su compañero, de tal forma que [respondiera] perfectamente en su propia ejecución, en todos sus movimientos, a cualquier cosa que su compañero pregunte, con lo que [dieran] la impresión al auditorio de que ambos han preparado su trabajo por anticipado.⁶⁷

Por este motivo la mayor parte de las escenas se hacían con personajes a veces opuestos, los cuales se repartían la astucia y la simpleza o la torpeza. La participación en pares permitía la comunicación en la acción y en el diálogo y la escena avanzaba según una acción que estimulaba una reacción contraria. En este principio se basa la técnica del payaso, la cual revisaremos en el siguiente capítulo. No todas las obras tenían un par opuesto, muchas veces los criados eran dos cobardes, uno más torpe que otro. La acción se desarrollaba como lo ejemplifica Nicoll Allardyce en *El mundo de Arlequín*:

[...] el más bobo de los dos compañeros devolvía la pelota engañando hábilmente a su compañero aparentemente más astuto; o bien el intrigante después de haber ejecutado varias trampas pícaras se mostraba como un bobo al final y era el que llevaba las de perder. En lugar de pensar en un listo y en un estúpido, deberíamos considerarlos parecidos a Stan Laurel y Oliver Hardy, con respecto a los cuales resulta difícil determinar cuál es el menos bobo y cuál es más astuto.⁶⁸

⁶⁷ Nicoll Allardyce, op.cit., p.44.

⁶⁸ *Ibid.* p.82.

3.3.2 Las máscaras cómicas

El otro elemento que contribuyó a la profesionalización de esta actividad fue el uso de máscaras lo cual implicaba un trabajo corporal riguroso basado en una gestualidad corporal determinada para cada personaje. Dario Fo en una entrevista decía que la manera de darle una expresión corporal a cada máscara partía de guiños animalescos.

Las máscaras surgieron como una sátira de tipos sociales reales, cada una hablaba con un dialecto que dependía de la región italiana de donde provenía. Por ejemplo Pantalone era la sátira del mercader, de la nueva clase social: la burguesía, que hablaba dialecto veneciano por ser Venecia uno de los puertos más importantes en ese momento. La del Dottore representaba la Academia ya caduca, hablaba con frases en latín; la del Capitano representaba el militar mercenario que llegó cuando el poderío español invadió el norte de Italia, hablaba con dialecto toscano. Estas máscaras por lo general jugaban el rol de padres de la enamorada, o viejos que pretendían seducir a la joven.

Las máscaras que correspondían a los Zanni o criados representaban los campesinos que llegaron a las ciudades y de los cuales todos se burlaban. Ellos son Brighella, Arlequino, Pedrolino, Pulcinella, Colombina, entre los más importantes.

Cada máscara llevaba un atuendo característico, por ejemplo, Arlequino llevaba una máscara negra adornada con un lobadillo (pata de conejo) símbolo de cobardía, nariz roma y un chichón en la frente. Su traje en un principio iba ceñido al cuerpo, remendado en forma irregular, después cuando se estilizó éste se diseñó con rombos, y su dialecto era bergamaso.

A cada máscara y atuendo le correspondía una expresión corporal determinada. Por ejemplo el movimiento de Arlequino era bailando todo el tiempo. En ciertas situaciones vemos que desde su entrada camina "con una sensación de urgencia, avanzando con paso arrogante y sin doblar las piernas. Con ello daba la

impresión de confianza en si mismo, de impertinencia, consciente sin lugar a dudas del humor de su papel".⁶⁹

Además del nombre genérico de zanni que se refería a los criados, había un personaje llamado Zanni que se presentaba sin rival o con rivales menores. Llevaba pantalones anchos caídos al igual que la blusa de cuello abierto, sombrero de ala ancha caída o una visera. Tomaba el papel de alcahuete, de labrador, jardinero etc., por lo general papeles rústicos y toscos. Era el payaso que engañaba y era engañado, inculto, de ingenio inocente y rencoroso.

Pulcchinella aparecía por lo general como el rival de Arlequín. Llevaba un traje blanco típico de zanni o criado caracterizado por la longitud de las mangas de su blusa y su sombrero con gorra en forma cónica o abultado. Hacía varios papeles: campesino, panadero, mercader de esclavos, posadero o pintor. Tenía un ingenio estúpido, se comportaba de manera grosera y vulgar, podía ser bobo y cobarde, a la vez que bribón y valiente.

Pedrolino era un criado que tramaba intrigas siempre a favor de su amo y quien tenía completa confianza en sus habilidades al igual que gusto por la broma sencilla. Su traje era parecido al de Zanni y luego al de Policchinella.

Scapino era también el compañero de Arlecchino. Vestía unos pantalones blancos o calzas ceñidas, lisas o a rayas con flecos a los lados y una chaqueta y capa. Tocaba la guitarra y cantaba canciones para consolar o consolarse. Era astuto, intrigante, inteligente, inventor de enredos pero nunca malicioso.

Brighella también era cantante y músico. Se caracterizaba por su mordacidad y crueldad, siempre aconseja a su amo hacia una decisión radical que por lo general implicaba la muerte de su rival.

Los actores interpretaban la misma máscara durante toda su vida, de esta manera se especializaban en una sola y la enriquecían con su ingenio.

⁶⁹ Nicoll Allardyce, op.cit., p.30.

El aspecto que persiste en relación con las máscaras de la *Commedia dell'Arte* y el payaso, que también es una máscara, es que aunque aparecen en situaciones diferentes "su nombre y su aspecto son idénticos, y a pesar de que las diferentes tramas requieren la expresión de emociones distintas, la expresión de dichas emociones es propia de ese personaje",⁷⁰ además de la forma en que se relacionan los caracteres.

3.3.3 El lenguaje verbal

Por otra parte el lenguaje verbal revela el carácter del personaje y su reacción ante las situaciones, en La hija desobediente vemos claramente el comportamiento de Arlequín donde finge ser un limosnero:

Arlequín.- "Por favor, una ayudadita para un mudo".

C.- "Así que eres mudo amigo."

A.- "¡Oh, sí señor".

C.- "¿Cómo puedes ser mudo si puedes contestar a lo que pregunto?".

A.- " Pero señor, sería una descortesía no responderos, estoy bien educado, pero está bien señor me he equivocado, quería decir que soy sordo. No puedo oír siquiera el disparo de un cañón".

C.- "Pero entiendes lo que se te dice especialmente si alguien te llama para darte dinero".

A.- "Con toda seguridad señor".⁷¹

Arlequino responde siempre a su modo de comportarse, tiene una visión de las cosas y así es expresada a través del lenguaje. Es simple e ignorante aunque sorprende con su agilidad mental para salir de los líos en los que se mete.

3.3.4 Manejo del objeto

El histrionismo en el manejo del objeto que surge muchas veces de la improvisación con el público además de ejecutar actos de malabarismo y destreza física que son características del trabajo del payaso. Arlequino manipulaba una gorra y su bate de

⁷⁰ Nicoll Allardyce, op.cit., p.82.

⁷¹ Nicoll Allardyce, op.cit., p.85.

madera, lo que implicaba un entrenamiento intenso. A veces distorsionaba la función de su batte que se convertía en la mano con la que saludaba a la gente. Chaplin manejaba su bastón con gran destreza, con lo que podía crear un nuevo conflicto.

3.3.5 Acrobacia

Además de jugar con la palabra se jugaba con el cuerpo, se daban saltos mortales como efecto de una caída o un pequeño empujón; si luchaban sobre los tejados de las casas podían caer con un salto en la acera al esquivar una estocada, sorprender al público y continuar la pelea sin daño alguno.

Arlechino era gran acróbata y si se asusta por algún motivo puede dar un salto mortal hacia atrás con un vaso en la mano sin salpicar ni una gota.

3.4 La estilización de las máscaras

A partir del siglo XVI y durante todo el siglo XVII las compañías de la *Commedia dell'Arte* viajaron a tierras lejanas. España, Francia, Inglaterra fueron las principales naciones que la recibieron, y fue en ellas (Francia e Inglaterra) donde los caracteres se estilizaron en un lenguaje corporal y adquirieron color local.

En Francia, en el siglo XVIII, durante "la Edad de la razón", los italianos se presentaban en las ferias más importantes. Debido a su éxito arrasador la Comedia francesa decayó, por lo que estos comediantes "declararon la guerra" a los italianos con veredictos apoyados en la ley, los cuales prohibían ciertas partes en la obra como los diálogos. Sin embargo los italianos se las ingeniaron para hacer la obra en monólogos. Prohibieron hablar, entonces cantaron (de ahí surgió la Opera Cómica). Prohibieron cantar, entonces mimaron.⁷² Y aquí tenemos ante nosotros la convergencia de dos grandes vertientes, la del payaso y la de la pantomima.

⁷² Maurice Lever, op.cit. p. 27.

Tres factores contribuyeron a la estilización de los personajes de la *Commedia dell'Arte*. En primer lugar los papeles de los actores comenzaron a ser interpretados por bailarines, lo cual produjo una calidad de movimiento diferente; más tarde la pantomima fue la que se utilizaba para contar las historias fantásticas que se representaban en aquella época. Este lenguaje se perfeccionó con el paso del tiempo a través de grandes intérpretes como los que veremos mas adelante. Por último, las escenas cómicas tuvieron gran éxito debido a que eran escenas que la gente entendía sin necesidad de palabras pues los italianos hablaban sus dialectos, de ahí que los espectáculos se centraran en las partes cómicas que correspondían a los zannis o criados.

"En 1727 se presenta un espectáculo llamado 'El triunfo de Arlequín' con el que los personajes de zannis como Arlequino, Pedrolino (Pierrot en Francia), Pulicinella (Punch en Inglaterra), y Colombina comienzan a ser los protagonistas, de esta manera surgen las Arlequinadas, las Pantalonadas".⁷³

A finales del s. XVIII, la pantomima entra en los teatros: en París en el Palacio de Borgogne y en el Bulevar du Temple; en Londres en Covent Garden y Drury Lane. El espectáculo incluía danzas y fábulas fantásticas en las que la unidad de tiempo y de espacio eran poco respetadas. "Los personajes de la *Commedia dell'Arte* aparecían en las más insólitas situaciones: en el cuello de un dragón que estaba por devorar a San Jorge, o bien con los mas extraños personajes a quienes ridiculizaban: monstruos, brujas, escribanos".⁷⁴

Dos grandes mimos surgieron Joseph Grimaldi (¿-1788) en Inglaterra y Debureau (1796-1846) en Francia. Con ellos se inicia la creación de caracteres a partir de su individualidad. Las anécdotas se creaban en torno al personaje que interpretaban, el cual siempre era el mismo y para los cuales se buscaban situaciones que los hicieran reaccionar como ellos quisieran para mostrar su propia visión de las cosas.

⁷³ M. Wilson Disher, op.cit., p.87.

⁷⁴ *Ibid.* p.172.

La creación de un comportamiento más complejo y de situaciones que se hacían para ese comportamiento específico contribuyó, creemos, a la "independencia" y estilización del comportamiento de las máscaras y de las situaciones que se gestaron en un principio en la *Commedia dell'Arte*, aunque los personajes interpretados tenían una máscara, ahora los temas y las situaciones giraban en torno al carácter creado.

Grimaldi hizo su primera aparición en una danza llamada "The millers" ("Los miles") entre uno y otro acto de "Ricardo III" de William Shakespeare. Luego en el espectáculo "The mother Goose" ("La mamá Ganso") en el que según Disher⁷⁵ fue donde se incubó el payaso.

Grimaldi mostró un sentido del humor natural propio con rutinas que no tenían que ver con los personajes de la *Commedia dell'Arte*; era conocido como Joey, e introdujo el clásico saludo "¿Cómo están?".⁷⁶ En su espectáculo hacía trucos de todo tipo para sorprender al público. El comportamiento de su carácter era circunspecto y mantenía esta intención durante los juegos y posturas serias y naturales. Buscaba situaciones que especificaran el comportamiento del personaje creado. Por ejemplo, cuando habla a una pequeña ostra y la consuela diciéndole "¡Oh, pobrecita, te pondré a salvo de tu miseria"⁷⁷ y acto seguido se la tragaba.

Deburau interpretaba a Pierrot. "Creó una nueva forma de reaccionar, Deburau encontró la imperturbabilidad y el sarcasmo. El Pierrot que creó no tiene que ver con el Pedrolino ingenuo, goloso y cobarde. Deburau creó un personaje mucho más complejo basado en un ingenio cruel con apariencia algunas veces de sumiso o estúpido, sin agachar nunca la cabeza, quien aprovechaba una situación para su propio beneficio sin tocarse el corazón".⁷⁸

⁷⁵ *Ibid.* p.89 y 99.

⁷⁶ George Bishop, *The world of clowns*, Los Angeles, Brook House Publishers, 1976, p.14.

⁷⁷ M. Wilson Disher, *op.cit.*, p.103.

⁷⁸ Maurice Lever, *op.cit.*, p.30.

Más adelante estos espectáculos se llamaron "burlettas" porque incluyeron no sólo la pantomima sino bailes, canto y demostraciones de fuerza y agilidad. Ahí surgieron números como "Dead and Alive" ("Muerto y Vivo") que se convirtió en una clásica rutina de payasos en los Circos debido a que en Francia, por ejemplo, se destruyó el Bulevar du Temple lo que llevó a muchos comediantes a enrolarse como payasos en aquellos.

El circo como espectáculo comenzó formalmente a finales del siglo XVIII y contribuyó a la estilización la aparición de los personajes de la *Commedia dell'Arte* en obras teatrales como en "Le festin de Pierre" con Pierrot en el reparto de la obra de Moliere en el año de 1665. El personaje Pierrot se hizo perezoso y mas una figura estática. De mucha franqueza, cruda e hiriente, y una estupidez calculada, irónica".⁷⁹

3.5 El circo⁸⁰

A finales del siglo XVIII resurge el concepto de circo. Comenzó con un espectáculo promovido por Philip Astley, (integrante de un escuadrón militar de Inglaterra), en 1770, en el cual se exhibían actos de destreza y demostraciones de amaestramiento de caballos, mismo que maravillaba con un acto en particular: montar un caballo parado de cabeza. Astley construyó un edificio fijo, el lugar era una arena circular que servía a estos fines específicos. Se le comenzó a llamar "circo" por su forma, a partir de la inauguración del Royal Circus por Charles Hughes en 1782. La carpa surge debido a que eran espectáculos itinerantes y resultaba mas fácil llegar y construir un espacio que se pudiera trasladar a otros lugares.

Astley, su esposa y su hijo eran las estrellas del espectáculo. Sin embargo después de algunos años faltaba variedad en las rutinas por lo que incluyeron diversos números como el "tumbling", "las pirámides egipcias", "los equilibristas" y el primer número de payaso.

⁷⁹ Bishop, op.cit., p. 14.

⁸⁰ Rupert Croft-Cooke and Peter Cotes, op.cit., pp.39-50.

A partir de este momento el circo se consolidó como un espectáculo multidisciplinario, con fines muy diferentes al circo romano, es un espectáculo en el que se presentan números acrobáticos y se muestran habilidades excéntricas, amaestramiento de animales: osos, elefantes, caballos, hipopótamos, focas, burros, e inclusive la exhibición de fenómenos, y las rutinas de los payasos.

En un principio se presentaban números de bufones y juglares, como Gontard en 1838. A todos ellos se les llamó posteriormente *clowns*. También se presentaban números de pantomima que tenían éxito en los teatros como un tipo de espectáculo fantástico y de gran faramalla. Se introdujeron también rutinas ecuestres cómicas, pero el payaso que ejecutaba el acto hacía su entrada antes que el maestro de equitación.

Los vocalistas negros que tuvieron éxito en el *Music-Hall* y en el "*burlesque*" llenaron también la arena. Vocalistas como Joseph Sweeney, quien tocaba el banjo e hizo los "minstrels" negros muy populares por aquella época. Aparecieron otros payasos musicales como Le Roux. Poco a poco el payaso de circo se diferencia del payaso de teatro porque su entrenamiento consiste en la acrobacia, el malabarismo, equitación y música así como entrenador de animales, mientras que el payaso de teatro es bailarín, actor y caracterizador del personaje tonto. Sin embargo el payaso de teatro tenía cabida en la arena y el de circo en el escenario.

Con el paso del tiempo se definieron los caracteres que aparecían en las rutinas de circo hasta que se conformaron los tres tipos de payaso: el carablanca, el agosto y el de carácter. El payaso carablanca sin duda derivó del Pierrot del siglo XVI que se estilizó en Francia. El payaso agosto se creó mas o menos por accidente con Tom Belling en 1869, en Berlín con el circo Renz. Existen varias versiones al respecto, una de ellas es que Belling durante una función, entre acto y acto, se dedicaba a probarse el vestuario; una vez se puso la peluca y la ropa al revés, por alguna razón tuvo que salir repentinamente al escenario y tropezó, por lo que en seguida el público gritó "¡agosto!" Que significa "tonto". Debido a esta torpeza, desde ese momento se le quedó ese sobrenombre al carácter del tonto. Lou

Jacobs, un payaso norteamericano, comenzó a usar la nariz roja para su augusto, quien llevaba un maquillaje más colorido que el carablanca.

Emmett Kelly payaso norteamericano creó el de carácter, que tiene rasgos humanos, y su payaso era "triste y andrajoso, pequeño y serio en lo que hace en el escenario sin importar lo fútil o tonto que parezca". Otros payasos, llamados excéntricos resaltaban con un poco de maquillaje los rasgos de su cara. Chaplin puede considerarse en ese grupo, cuya máscara era su pequeño bigote y el ligero delineo en los ojos.

De esta manera cada payaso se vuelve autor de su personaje, y dentro de cada carácter había muchas interpretaciones, como sucedió con los actores de la *Commedia dell'Arte*.

3.6 El *Music-Hall*⁸¹

A mediados del siglo XIX la arlequinada decayó, porque los espectáculos centraron su atención en los trucos cómicos y artilugios mecánicos lo que generó otro tipo de humor, que tenía por temas algunas situaciones que parodiaban y ridiculizaban la vida de la ciudad.

Durante el siglo XIX se gestan nuevas tendencias del teatro lírico. Por ejemplo, surge la opereta como consecuencia de la ópera cómica. Géneros menores como el "burlesque" espectáculo de caricatura y parodia; la "extravaganza" en el que el canto y la danza se distinguían por la espectacularidad de la fantasía presentada; los "minstrels shows", que incluían varios tipos de espectáculos de danzas y canto; la pantomima, que también incluía canto, baile y comedia física; el "vodeville", caracterizado por la picardía en los *sketches*. En fin, en todos estos tipos de espectáculos se cantaba, bailaba y actuaba, se presentaban las "vedettes" que bailaban, dentro de su repertorio: el "can-can".

⁸¹ *Teatro, Circo y Music-Hall*, profl. José Ma. Penan, Barcelona, Librería Argos, 1967, pp. 297-307.

El *Music-hall* es un espectáculo que surge en los cafés cantantes en Francia, en el que se conjuntaban el café concierto, cantantes cómicos e imitadores que se pintaban de negro para imitar a éstos. El teatro de feria incluía pantomimas y desfiles burlescos históricos, mientras el circo incluía la presentación de acróbatas, equilibristas, malabaristas y payasos.

El *Music-hall* inglés surge en 1848 en una taberna. En él se gesta un nuevo género de humorismo. En primer lugar surgen los *sketches*: escenas de un tiempo corto en las que se presenta, con un ritmo rápido, un argumento cómico con personajes sacados de la vida cotidiana, y en donde los intérpretes no podían decir al público más que un cierto número de palabras y, por lo tanto, se veían obligados a extraer de sus cuerpos la mayor expresividad con una economía de gestos. De estos espectáculos surge "el excéntrico", que es un tipo de payaso más humano y con un comportamiento muy especial que mueve sentimientos y emociones con sutileza, un claro ejemplo es la figura de Chaplin quien surge de este tipo de espectáculos.

3.7 El cinematógrafo

En 1895 se inventa el cinematógrafo. A partir de ese momento se revoluciona no sólo la concepción tecnológica, sino también la de la comunicación.

George Méliés fue uno de los primeros directores de cine que explora los trucos y efectos que se pueden hacer con el cinematógrafo. Poco a poco se encontraron nuevos efectos, así, durante el periodo que va de 1895 a 1905, comenzaron a filmarse pequeñas situaciones cómicas en la Casa Pathé en Francia. Por otra parte, Albert Smith y J. Stuart Blackton, fundadores de la empresa Vitagraph introdujeron en Norteamérica el cine de trucos. Mack Sennet (1880-1960) comenzó su vida profesional en los espectáculos de burlesque y se convirtió en un famoso director de cine. Trabajó con David Wark Griffith en la Biograph y en 1912 fue contratado por la Keystone, cuyos directivos eran Adam Kessel y Charles Bauman.⁸²

⁸² Fernando M. Peña, *Gag: La comedia en el cine 1895-1930*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1991, pp. 29 y 41.

A partir de este momento se gesta una época brillante del cine cómico, pues además de crearse la cuna donde salieron grandes cómicos, surge una terminología que nutre el lenguaje de la técnica del payaso como el *gag*, el excentricismo y el *slapstick*.

En los cortometrajes norteamericanos aparece un tipo de comicidad que consiste en exhibir bromas “prácticas” adoptadas para anunciar productos, basadas en efecto rápido, mecánico y sorpresivo, y también en las situaciones embarazosas que en las que ponían a la víctima. A estos trabajos se les llamó *slapstick* (garrotazo) derivado del instrumento especial para dar golpes y que producía mucho ruido sin provocar dolor. Estos efectos fueron utilizados por Mark Sennet, quien inventó el término *gag*, para designar las escenas cómicas que contenían un efecto de absurdo e ilógico.

A la par apareció un nuevo género de humorismo anglosajón: el excentricismo que consiste en “la exageración de los contrastes y en la inverosímil unión de dos cosas normales. Todos los efectos se hacen con objetos que pertenecen a nuestro mundo, lo que resulta contradictorio son sus relaciones, y la ley de contrastes crea un efecto de absurdo. Si la fábula, hace que lo fantástico lo veamos como real, el excentricismo hace ver lo real como fantástico”.⁸³ Agregaremos otra definición de este término más adelante cuando hablemos del comportamiento del payaso.

El carácter del cómico está determinado por el comportamiento ilógico para provocar el efecto de absurdo: “Cada reacción y sentimiento y cada concepto de este nuevo tipo de payaso están subordinados a la ley de la excentricidad [...] le dan palazos en la cabeza y él sonríe [...] el excentricismo es un reflejo absurdo [...] engendrado por la vida misma.”⁸⁴

⁸³ *Ibid.*, p 83.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 95-99.

En esta misma técnica y búsqueda se encontró una receta perfecta para causar la carcajada, ejemplo de este tipo de comicidad son los Keyston Cops (Los policías de la Keyston); en estas películas se explotaban las persecuciones en automóvil o corretizas, los golpes, la acrobacia como saltar de un carro a otro, el riesgo. Todo se llevaba a cabo con un ritmo acelerado, insertando un *gag* tras otro para provocar la risa durante toda la sesión.

Fernando M. Peña dice que Mack Sennett tuvo tres influencias: el *burlesque*, las tiras cómicas y Max Linder, quien fue el primer excéntrico que creó un personaje fijo con el cual se presentó en todas sus películas.⁸⁵ De esta idea Sennett crea otro tipo de comedia que nada tiene que ver con los Keyston Cops. Los *gags* se insertan en una historia protagonizada por un personaje que se conservará en todas las películas, con un contenido más profundo y un ritmo más lento en el que se mezclan la risa, la ternura y el patetismo. De esta concepción salen actores como Charlie Chaplin y Stan Laurel quienes debutaron en un tiempo con Fred Karno en el *Music-Hall* inglés, además de Oliver Hardy, Harold Lloyd, Harry Langdon y Buster Keaton.

Este nuevo tipo de comicidad que surge con fines comerciales se difunde hasta llegar al circo con los payasos, con los que el carácter excéntrico es explotado al máximo, ejemplo de esto son Karandash y Leonid Enguibárov. La influencia recíproca entre los payasos de circo del *Music-Hall* y de los del cine se fortalece. La importancia del cinematógrafo es fundamental para comprender la perspectiva del payaso en la actualidad, ya que a partir de las películas surge todo tipo de ideas y trucos que aumentan la gama de posibilidades con las que el payaso o excéntrico puede trabajar e incluir en sus rutinas.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

Capítulo III. La Técnica

El presente capítulo corresponde a la definición del tema central de este trabajo. Muchos son los estudios que abarcan el tema del payaso a partir de diferentes campos como pueden ser el semiótico, el antropológico o el histórico, sin embargo son muy pocos (casi ninguno) los que sustentan la definición de la técnica a partir de un análisis dramático, ya que el payaso se inscribe dentro del arte de la representación, como una figura diferente al actor y al mimo. De esta manera se pretende aumentar la visión de la técnica del payaso hacia otros campos, como el dramático, al que el presente estudio se aboca.

El payaso y la técnica que utiliza sólo pueden ser comprendidos como la articulación de un todo. Es por eso que la organización de los elementos es de fundamental importancia como parte de la propuesta, ya que con ello se contribuye a formular la comprensión de la técnica, en la que cada parte tiene una lógica y una función específica en relación con las demás.

Este capítulo se divide en cuatro apartados que comprenden: una definición de la figura del payaso (imagen, comportamiento, función dramática y rol social dentro de la rutina); la definición de la técnica, que incluye por una parte los efectos cómicos, y por otra los recursos para expresar tanto el movimiento propio del payaso como los efectos mencionados, a través del movimiento corporal y del discurso verbal. El tercero se enfoca en la estructura dramática de las rutinas de circo. La última parte analiza la relación imprescindible que el payaso establece con el público y que influye en la "actuación- exhibición" de sí mismo.

4.1 La imagen: el vestuario y el maquillaje

"Los seres humanos hablan no solo con las palabras, sino también con los gestos, con el lenguaje del vestido".⁸⁶

La vestimenta y los ornamentos que utilizamos en la realidad cotidiana conforman una imagen de nosotros ante los demás, la cual se codifica en un sistema de signos y señales (colores, formas, texturas) que tienen un significado (a través del cual determinamos la clase social, la nacionalidad, la ideología etcétera.) decodificado por un receptor: la sociedad en la que vivimos. En este sentido el vestido forma parte del sistema de comunicación humano.

Vestuario es el término teatral que se refiere a la vestimenta que se utiliza para crear la imagen de los personajes (individuos o seres fantásticos), es decir, para exponer los rasgos distintivos que los caracterizan y los significan, pues el espectáculo es también un sistema de comunicación en el que se vierten lenguajes heterogéneos como el lingüístico- auditivo, y el visual. Este último imprescindible, ya que la acción (en la técnica del payaso), esencia del drama, se basa en el aspecto visual. El origen de la imagen festiva lo encontramos no en los mitos heroicos sino en el carnaval, (Saturnalias, Fiestas de los Tontos etc.), en la alegría y regocijo populares, en donde las imágenes estandarizadas significan por sí mismas. El vestuario de los caracteres cómicos nace en estas festividades religiosas y es el resultado de una codificación visual que engloba determinadas características "que significan acción misma porque en el traje (cómico) hay símbolos no para intensificar la acción sino para ilustrarla como complemento visual significante".⁸⁷

La máscara funcionó de manera perfecta para este propósito porque además de transformar al individuo que la lleva en "creaturas que no son de este mundo con toda la apariencia de seres vivos: demonios terribles, dioses increíbles, héroes, seres

⁸⁶ Nicola Squicciarino, *El vestido habla*, trad. José Luis Aja Sánchez, Madrid, Ed. Cátedra, Signo e imagen, 1990, p. 15.

⁸⁷ Anne Twohig Hollander, *Seeing through clothes*, USA, University of California press, 1993, p.238.

estrambóticos o juguetones”,⁸⁸ en la comedia contribuyó a tipificar a los caracteres que en ella se presentaban.

Así, la tradición de las máscaras de las farsas griegas y romanas (la atelana) fue recogida por la *Commedia dell'Arte* la cual influyó de manera determinante en la conformación de la imagen del payaso a partir de la estilización de los *zannis* que eran los caracteres que llevaban la acción cómica.

El maquillaje del payaso conforma una máscara en el sentido que exalta formas y colores de tal manera que borra las características del individuo que la usa y lo convierte en un ser cómico, lúdico y fantástico debido a la exageración de rasgos de manera cómica como son la gran boca o la nariz redonda. Tal exageración cómica lo convierte en una caricatura del ser humano y por lo tanto de sus acciones ilógicas y absurdas, la caricaturización, recordemos, es una forma de lo grotesco, ya que abarca cualquier tipo de exageración que produzca un efecto cómico y patético, de donde deducimos que el payaso es una figura grotesca por excelencia.

Debido a que el trabajo del payaso se fundamenta en la relación que establece con el público y que “el aspecto -que dentro del arte de la representación es un lenguaje icónico- es la señal que más influye en las percepciones”.⁸⁹ Entonces el vestuario y el maquillaje son llamativos precisamente para atraer al espectador, para crear a través de la imagen, el primer vínculo amistoso en el caso de los payasos exaltan los rasgos de gracia, y de condescendencia en el caso de los que exaltan los rasgos de torpeza o melancolía.

4.1.1 El payaso carablanca

La influencia que dejó la *Commedia dell'Arte* en la imagen del payaso es de fundamental importancia sobre todo en el payaso carablanca. Debido a que sus orígenes más directos se encuentran en las máscaras de los *zanni* o campesinos

⁸⁸ Víctor José Rubio Moya, *Máscaras: la otra cara de México*, México, Coord. de Humanidades, 4ª. Ed., UNAM, 1994, p. 11.

⁸⁹ Squicciarino, op.cit., p. 33.

rústicos, el vestuario del payaso carablanca (como el nombre lo indica tiene la cara pintada de blanco) se deriva de la estilización en Francia del vestuario de la máscara de Pedrolino, conocido como Pierrot. En el siglo XVI su traje, que en un principio correspondía a un tipo rústico y se basaba en la vestimenta que usaban los campesinos de tonalidades pálidas por ejemplo el blanco, se convierte, en los siglos XVII y XVIII, en un traje en el que los remiendos se estilizan en formas más elegantes, con borlas en lugar de botones y la confección de la caída de la tela más suelta.

El maquillaje blanco y la gorguera se derivan también de Pierrot, para el que se usó maquillaje blanco como una representación del oficio de panadero, según lo marcaba la tradición. Esto, aunado a la elegancia de la expresión corporal de la estilización, influyó en la creación de la imagen del carablanca. Del vestuario de Polichinella se tomó el traje blanco que consistía en pantalones y jubón de manga larga con botones grandes en forma de borla y el sombrero en forma cónica.

Parece ser que los trajes tradicionales que usa el payaso carablanca surgieron hacia la mitad del siglo XVII en Francia cuando el dramaturgo Molière en el montaje de su obra "Le festin de Pierre"⁹⁰ en el año 1665, buscaba un tipo simple para caracterizar el personaje de payaso, Pierrot, con una bata tipo babero o delantal como usaban los campesinos de aquella época, se hizo en su momento para caracterizar los personaje de los criados en la *Commedia dell'Arte*. En el Circo se definieron dos tipos de carablanca uno llamado *neat* que significa pulcro, elegante, que describiremos a continuación, y el otro conocido como *grotesque*.

El maquillaje del *neat* se caracteriza por una base blanca que llega hasta el cuello y las orejas sobre la que se dibujan de manera delicada líneas de color negro alrededor de los ojos para hacerlos visibles. La boca también se delinea con rojo o negro, y la nariz puede ser remarcada con un punto rojo o negro. Por último se dibuja un figura en la frente, en la barbilla o en las mejillas que tenga algún significado como

⁹⁰ Bishop, op.cit., p. 80.

una lágrima, o una figura simplemente decorativa. “En la cabeza usa una malla blanca ceñida sobre la cual lleva un sombrero cónico”.⁹¹

El vestido: En el cuello suele colocarse una gorguera con holanes en forma redondeada o en picos, que puede ser sustituida por un cuello grande y elegante pegado a los hombros o un gran moño del mismo color que los adornos del jubón. Los pantalones y el blusón se usan, por lo general, blancos con adornos y encajes de color vino o multicolor en forma de rombos, muy elegantes que se llevan en los puños y que combinan con los que van en el bajo de los pantalones. En las manos pueden llevar guantes blancos para ocultar su naturaleza humana.

Debido a que en el siglo XVI el payaso o Arlequin usaba un *socci*, zapatos sin tacón (zapatillas) que obligaban a verlo más pequeño (todo con el fin de no obstruir la visión del espectador), con respecto a los personajes principales que trabajaban un escalón más arriba del escenario y vestían borceguíes, medias, botas altas de suelas gruesas, para verse más altos y por lo tanto más visibles a los de las primeras filas.⁹² El payaso *neat* lleva zapatos ligeros como los que acabamos de describir.

El otro tipo de carablanca es el *grotesque*, cuyo maquillaje se caracteriza por ser más marcado y las líneas que contornean las cejas y la boca un poco más gruesas. La nariz respingada hecha con material de hule; puede ser blanca o roja. “Usa peluca de cabellos cortos, que caen de uno y otro lado de manera regular. También usa sombrero cónico. Los zapatos tipo ballet son más grandes que sus pies”.⁹³ El vestuario del carablanca *neat* o *grotesque* se ornamenta con telas preciosas, lentejuelas, encajes y brillantes finos lo que contribuyó a hacerlo elegante.

4.1.2 El agosto

El agosto es el más colorido y el de aspecto más amistoso. El maquillaje del agosto es la exageración de las cejas y el contorno de los ojos en color negro que

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibidem.*

⁹³ *Ibidem.*

llega hasta la frente, por dentro es blanco. Tal exageración le da un aire de expectación e ingenuidad. La boca también es exageradamente grande; puede ser negra o roja, con una gran sonrisa, la cual está presente pese al peor infortunio. No puede faltar por ninguna razón la gran "bola" roja sobre la nariz pues ésta es la que le da en gran parte el aspecto de tonto; está hecha de material de hule o de plástico y queda pegada como esperando a que se cometan ridiculeces en su honor. Hay algunas narices que son incontrolablemente grandes y que abarcan gran parte de su cara. La nariz es la que da la imagen de payaso aun cuando no se use maquillaje ni un vestuario vistoso.

El agosto es la inversión de todos los signos que definen al payaso carablanca, es la expresión del caos: lleva los cabellos revueltos y parados y a veces se alarga la cabeza en forma oval y se coloca un diminuto sombrero que encaja en la punta de la cabeza. Su vestuario es exageradamente grande o muy pequeño como la corbata, el cuello de la camisa, los pantalones o el saco, lo que le da un aire de bobo. Los pantalones y el saco van a cuadros en los que combinan gran variedad de colores amarillo, verde o azul sobre un fondo negro. Otros payasos de actualidad usan trajes más psicodélicos usan extraordinarios trajes con colores brillantes como rojos y naranjas con moños morados y hasta con colores metálicos. En México, debido a la gran tradición que tenemos en cuanto a la imagen colorida (como puede verse con claridad en la artesanía y en los vestidos tradicionales) por ejemplo los payasos usan combinaciones contrastantes y colores muy vivos y brillantes, se aprecian los azules “eléctricos” combinados con rosas mexicanos y colores fosforescentes, pero nunca un color pastel: Otros usan pantalones holgados, camisas a rayas o lisas y tirantes. Los zapatos del agosto son enormes lo cual provoca un caminado bastante torpe y muy cómico.

El agosto moderno lleva accesorios y decoraciones que muchas veces sirven para hacer bromas a la gente, como una flor en la solapa de la que sale un chisguete de agua, un sombrero con hélices o un cepillo enorme con el que intenta peinar a los espectadores.

4.1.3 El payaso de carácter o *tramp*

La creación del vestuario para el payaso de carácter tiene que ver con su origen: éste comenzó con el sobrenombre de *carpet* que significa “al que siempre pisan”, y lo usaban para encargarse de cualquier “quehacer” en el circo, al contrario de los payasos (carablanca y agosto) que salían a la pista para hacer una rutina preparada, sólo cuando eran llamados por el maestro de ceremonias. El *carpet* era el que se sentaba “desconsolado” en la orilla del ring, y observaba las acciones que acontecían dentro del mismo, por ejemplo, si algo había salido mal en algún acto de

malabarismo o equilibrista,⁹⁴ él podía salir libremente a la pista justificando el acto con alguna de sus distracciones, o simplemente hacia amena la equivocación. La parodia del maestro de ceremonias era parte de su trabajo, lo cual provocaba la risa del público.

El vestuario del payaso de carácter daba la imagen de un vagabundo, vestía de colores oscuros, usaba pantalones y chaqueta o chaleco de aspecto andrajoso, zapatos desaliñados que daban la impresión de estar muy usados, un sombrero sin forma, y accesorios como trapitos colgando de su pantalón. Este vestuario resultaba práctico y cómodo pues por lo general, dado el comportamiento del payaso *carpet*, lo arrastraban o se embarraba de lodo a causa de las distracciones, mismas que lo metían en un embrollo. Su maquillaje concordaba con estas características: usaba él negro para pintarse una barba y unas cejas que daban la impresión de tristeza y conformidad, el rojo y blanco para hacer una boca grande y se pintaba con rojo la punta de la nariz. El payaso de carácter es una caricaturización que concuerda con un tipo mucho más humano, si bien siendo un ser fantástico. Los tres tipos de payaso que mencionamos son figuras de circo. Debido a que el espectáculo circense requiere de un gran espacio (la arena o el ring) para actuar y que la distancia es bastante considerable con espectador, los vestuarios y el maquillaje han tenido que ser llamativos para ser vistos por la última fila de espectadores. El circo norteamericano, que cuenta con tres arenas, se ha basado en el aspecto visual más que “en una sutil combinación de discurso verbal, expresiones faciales, mima, y objetos físicos, por lo tanto resulta menos sofisticado que los circos europeos.”⁹⁵

4.1.4 El excéntrico

Otro tipo de payaso es el excéntrico, al que consideramos en una categoría diferente debido en parte a su origen y, en segundo lugar, a las características como el vestuario, el maquillaje, la máscara y a su comportamiento, el cual resulta más realista que el del payaso del circo.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁹⁵ Paul Bouissac, *op.cit.*, p. 154.

Si bien en un principio el excéntrico surgió en el *Music-Hall*, fué en las películas cinematográficas, como lo constatan las de Chaplin, Harry Langdom, El Gordo y el Flaco y Buster Keaton, cuyo trabajo influyó en algunos payasos de circo.

La figura del excéntrico corresponde a un tipo mucho más humano porque las relaciones que crea se basan en situaciones de la vida cotidiana y maneja objetos que pertenecen a nuestra realidad, al contrario de los payasos que ya mencionamos.

El vestuario del excéntrico no es para nada un vestuario predeterminado como los anteriores, su creación está determinada por el carácter y el tipo que el excéntrico representa, mucho más ligados a nuestra vida citadina en general.

Así como la moda de la época influyó en la conformación de las máscaras de la *Commedia dell'Arte*, la moda también influye en la selección del vestuario del excéntrico, depende de si se quiere un tipo moderno convencional o pasado de moda.

El traje viejo y maltratado que usaba Charles Chaplin para su personaje de Charlot producía un efecto cómico al contrastar con la dignidad de caballero que exaltaba en su representación. Él mismo comenta en su libro *Mi Autobiografía* :

Quería que todo estuviera en contradicción: pantalones holgados, chaqueta estrecha, sombrero pequeño, zapatos grandes [...] y un bigote para agregar edad [a partir de esta imagen, es que creó su forma de comportarse] este personaje es polifacético: es al mismo tiempo un vagabundo, un caballero, un poeta, un soñador, un tipo solitario que espera siempre el idilio de la aventura. Quisiera hacerse pasar por un sabio, un músico, un duque o un jugador de polo. Sin embargo, lo más que hace es recoger las colillas o quitarle su caramelo a un bebé".⁹⁶

El vestuario del Gordo y el Flaco también estaba cuidadosamente elegido. En el caso del Gordo (Oliver Hardy) todo estaba dispuesto a hacer su figura más redonda, el fleco, el bigote "de menor tamaño que el ancho de su nariz y situado a bastante distancia del labio superior; un bigote presuntuoso que no ocultaba la expresión de su boca ancha y muy dúctil..., así el estilo de Oliver parecía haber sido tomado de un

⁹⁶ Charles Chaplin, *Mi autobiografía*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, Debate, 1989, pp. 158 y 159.

pequeño burgués pomposo e inútil⁹⁷ y contribuía a aumentar el contraste entre él y su compañero.

El maquillaje o la máscara para este tipo de payaso también resulta mucho más humana por ejemplo en el caso de Chaplin, quien utiliza un bigote y una línea en el contorno de los ojos. Los lentes también funcionan como máscara, un ejemplo son los que usaba Charlie Chase que según Paco Ignacio Taibo II, le daban un aspecto "comedido, estudiantil y apoyaban el bigote fino, ridículo de galán pretencioso".⁹⁸ En el caso de Harold Lloyd "los lentes ligaban al personaje con la clase media americana [...] un joven indefenso estudioso recién salido de la Universidad norteamericana en problemas que ningún otro joven había tan siquiera soñado",⁹⁹ otros simplemente con su expresión facial crean una máscara.

Hemos de hacer notar que la moda ha estado presente en la conformación de los vestuarios de los caracteres cómicos. "Desde las comedias de Menandro en Grecia y de Plauto en Roma, o las de Molière, Wilde o Shaw, los vestuarios se han basado en una versión de su propia época, caracterizados por colores brillantes y formas en las que se exagera el movimiento."¹⁰⁰

El vestuario y maquillaje del augusto y del carablanca ocultan el sexo del individuo que lo lleva. Su vestuario remite a un ser fantástico solamente, jugueteón, el cual se comporta de manera tonta. El vestuario de algunas mujeres payaso consiste en faldas cortas con crinolina o largas todas ellas con telas de múltiples colores, con adornos como moños y prendedores grandes, remiten al espectador a una imagen femenina por lo general de ternura.

A manera de conclusión de este apartado podemos decir que el vestuario y el maquillaje conforman una imagen que además de ayudar a justificar y a contrastar el carácter del payaso o del excéntrico con las situaciones que enfrenta, denotan la

⁹⁷ Paco Ignacio Taibo, *La risa loca*, tomo I, México, Dir. General de Difusión Cultural, UNAM, 1975, pp.51 y 52.

⁹⁸ Paco Ignacio Taibo, *La risa loca*, tomo II, México, Dir. General de Difusión Cultural, UNAM, 1975, [s.p.]

⁹⁹ *Ibid.*, [s.p.]

¹⁰⁰ Hollander, *op.cit.*, p. 264 y 265.

clase social a la que pertenece o la jerarquía que ocupa con respecto a los demás. Por ello constituyen parte de la presentación de los personajes y de la actualización de las relaciones que vamos a presenciar.

4.2 El comportamiento

4.2.1 Las directrices del mecanismo cómico del comportamiento del payaso.

Hemos visto en el capítulo primero que la esencia de lo cómico resulta por una parte del repentino descubrimiento de la contradicción entre el contenido real de un fenómeno y su forma de manifestarse, entre la apariencia y la realidad; y por otra de la frustración de la aspiración inicial, la cual se reduce y queda minimizada. El payaso, productor de una ficción inscrita en el género dramático, manipula los mecanismos que generan comicidad con el fin de crear una historia con efectos cómicos que son recibidos por el espectador.

Determinadas directrices, que mencionamos a continuación, guían tal mecanismo hacia un efecto cómico.

4.2.1.1 La exageración.

M. Trivas dice que la "exageración del aspecto exterior requiere de una hiperbolización de los sentimientos [y emociones]".¹⁰¹

Por eso es que las reacciones del payaso resultan exageradas: si se asusta por determinada razón, probablemente corra y se suba a lo alto de un poste muy alto.

Una vez que esté relajado y fuera de peligro caerá en cuenta de la "hazaña" que acaba de realizar y temblará de miedo, hasta lograr bajar, después de verse en peligro de caer en cualquier momento.

El payaso presenta un comportamiento tipificado, es decir, muestra características generales del comportamiento humano que pueden ser vicios como la

¹⁰¹ M. Trivas, *El Circo Soviético*, op.cit.p. 43.

glotonería, la envidia, la curiosidad; o ineptitudes como la torpeza y la distracción; aunque también puede presentar virtudes como la honestidad, el altruismo o habilidades como tocar bien un instrumento o ser gran orador.

La exageración de una de estas características concentra la acción en esa habilidad o debilidad propia de ese ser, provoca una necesidad la cual se convierte en motor de la acción.

4.2.1.2 La necesidad

Según Duvignaud, las máscaras se mueven a partir de la necesidad.¹⁰² La inconsciencia de la necesidad, ha dicho Spinoza implica la no libertad, la esclavitud, que se manifiesta en un comportamiento mecánico, causa de una falta de responsabilidad sobre sí mismo y sobre su situación, lo que contribuye a hacer débil al individuo y por lo tanto a ser cómico. Sus acciones mecánicas resultan ilógicas debido a la inconsciencia de su necesidad lo cual provoca un conflicto y una distorsión de las relaciones que mantiene con el medio que le rodea.

4.2.1.3 La lógica

El payaso actúa, casi siempre, mediante la inversión de la lógica, lo que provoca un desorden dentro de un orden determinado y permite denunciar el orden reconocido por el espectador. El payaso toma todo lo que le dicen al pie de la letra: cuando se le dice que agarre el aire, él busca atraparlo con la mano. La ilógica de su comportamiento se basa en la tendencia a distorsionar las relaciones con el medio que le rodea, a través de la transformación de la función que tienen los objetos o las situaciones que crea.

¹⁰² Duvignaud, *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*, trad. Luis Arana, México, FCE, 1ªed., 1966, pp. 109-110.

4.2.1.4 La sorpresa

La sorpresa se liga al carácter en el sentido que el payaso se sorprende de todo lo que encuentra a su paso, es como un niño pequeño que descubre el mundo y que se maravilla o se asusta de cualquier circunstancia que sobrevenga.

La sorpresa se genera a partir de un cambio de circunstancia contrario al establecido en principio, lo cual tiene que ver con la estructura de la rutina, es decir, con la organización de las situaciones para generar una tensión necesaria para después soltarla repentinamente, lo cual se explicará en su debido momento. Existen dos posibilidades: la frustración de la aspiración inicial, provocada por una necesidad, lo que causa hilaridad y un sentimiento de superioridad en el espectador porque al final de la rutina queda reducida y banal ante nuestros ojos; y el éxito, cuando después del fracaso, el payaso logra cumplir su objetivo inicial, lo cual causa mas bien una risa benévola.

4.2.1.5 La inocencia e ingenuidad

Estas dos características son una reacción del aparente desconocimiento de las causas que originaron la acción, por lo que la culpabilidad queda en las demás personas o en el medio que le rodea, es decir, en las circunstancias externas.

He aquí la gran metáfora que crea la figura del payaso. En las películas de Chaplin es el medio el responsable de su infortunio, como en la película de *Tiempos Modernos* en la que las máquinas se convierten en el martirio del hombre; siempre es el otro el que resulta una amenaza para él. Es en este momento en el que se revela lo absurdo del sistema y del comportamiento humano, ya que "el otro" somos en realidad nosotros y el sistema es en el que vivimos. Aquí es en donde radica lo ilusorio del orden en el que estamos inmersos, el absurdo y las necesidades del ser humano. Esto nos enseña que podemos transformar los infortunios en felices accidentes y que el sentido del humor con que toma las cosas (la inocencia) consiste en una sabiduría de la cual él mismo no se da cuenta.

Paco Ignacio Taibo dice en su libro *La risa loca* que en las escenas del Gordo y el Flaco, "los culpables adoptaban un aire de inocencia, de perfecta inocencia porque ni ellos estaban seguros de cómo se había llegado a tanto [...] Hardy mostraba el más claro arrepentimiento; Laurel un gesto de asombro que venía a decir que, en última instancia él ni tan siquiera sabía cómo se produjo el desastre."¹⁰³

4.2.1.6 La acción-reacción

Debemos recordar que el arte sobre el cual se inscribe el payaso es visual, por lo tanto está basado en las acciones físicas que denotan un mundo cómico que a veces resulta agresivo, debido a los castigos o a la guerra de objetos que vuelan por el aire dirigidos hacia alguien.

El comportamiento del payaso sigue esa directriz, por ejemplo: si uno le pega a otro, éste reaccionará con otro golpe, de tal manera que se provocará una cadena de acción-reacción que culminará con el caos total. Así esto se convierte en un juego en el que se exploran todo tipo de situaciones que impliquen la frustración y el éxito al nivel más básico de la realidad física.

4.2.2 El payaso como máscara y rol social

El payaso se inscribe en el arte dramático como una máscara, es decir, una figura codificada en una imagen la cual genera un comportamiento determinado, de igual forma tipificado, que se manifiesta en una expresión verbal y corporal, como sucedía con las máscaras de la *Commedia dell'Arte*.

La máscara representa un rol, es decir, un mundo clasificado y ordenado en jerarquías tipificadas, que se dividen de acuerdo con las funciones sociales que se desempeñan dentro de las relaciones interpersonales¹⁰⁴ de manera esquemática.

¹⁰³ Paco Ignacio Taibo, *La risa loca*, tomo II, op.cit., [s.p.]

¹⁰⁴ Duvignaud, op.cit.pp. 107-108.

El payaso como máscara desempeña ciertos roles en la rutina que se revelan a través de las relaciones que mantiene con sus compañeros. A continuación explicaremos en qué consisten los roles de cada máscara y el mecanismo cómico (la contradicción que revela la realidad detrás de la aspiración inicial provocando la frustración) que guía su comportamiento para después poder comprender su función en las relaciones con los otros payasos.

4.2.2.1 El payaso carablanca

El carablanca o payaso blanco desempeña un rol basado en la autoridad sobre el augusto. Debido a sus características particulares, como son la astucia, la habilidad de pensamiento, palabra, y la elegancia de sus movimientos, tiene un "estatus" más alto que el augusto. Es el jefe y el bromista.

El mecanismo cómico del que hablamos anteriormente se basa en lo siguiente:

1. La aspiración consiste en hacer una broma y humillar a su compañero para quedar bien con el maestro de ceremonias, que representa la autoridad máxima dentro del circo, y el pensamiento lógico perteneciente a nuestra realidad cotidiana y con el cual nos identificamos.

2. La frustración de tal objetivo proviene de la torpeza del augusto que de manera inocente frustra sus expectativas. Ello provoca que el carablanca lo castigue con golpes o patadas o simplemente con una mirada despectiva. Esto hace del payaso carablanca un payaso gruñón y enojón. En realidad es la parte seria lo que da pie a la graciosa del augusto.

3. Es víctima de la torpeza de su compañero quien lo hace quedar mal ante el maestro de ceremonias.

4.2.2.2 El agosto

La palabra alemana *august* significa tonto y de ahí se deriva el nombre de este tipo de payaso. Desempeña un rol que corresponde a la jerarquía más baja, es el "tonto", es quien recibe las órdenes del carablanca,. Su torpeza se manifiesta tanto en sus acciones físicas, como en su movimiento corporal y en el lenguaje verbal para lo cual se requiere de una gran habilidad y destreza física de la persona que las ejecuta.

El mecanismo funciona de la siguiente manera:

1. La aspiración se basa en la intención de hacer las cosas bien.

2. La frustración de tal objetivo se revela a través de las situaciones verdaderamente caóticas que provoca su torpeza. Da pie a la comedia física que son todas las guerras de agua y pasteles, de patadas y tropezones, lo cual siempre produce risas entre el público. Sin embargo, tal ineptitud puede convertirlo también en un ser exitoso, lo cual resulta sorprendente.

3. Se convierte en víctima de las bromas del carablanca, debido al castigo que recibe. Es por eso que la gente simpatiza más con esta figura de "el débil".

Se llama contraaugusto al más tonto en una rutina de tres payasos donde aparece junto con el blanco y el agosto. En realidad es una exageración del agosto: es el más torpe, el más lento o el más distraído. Su lógica rebasa el absurdo del agosto, por lo tanto las soluciones a los conflictos en los que se mete resultarán además de sorprendidas, fuera de contexto y algunas veces hasta surrealistas. Por ejemplo: si el blanco les enseña a recoger una pelota con la misma mano con que la aventaron, el agosto será quien la recoja con la otra o con la boca o con el pie. El contraaugusto la desaparece o la convierte sin querer en otra cosa, pero nunca la recogerá como se le ha indicado.

4.2.2.3 El payaso de carácter o *tramp*

El payaso de carácter tiene el rol de "vagabundo" (*tramp* en inglés). Sus orígenes ya explicados son importantes porque influyen en la manera de comportarse. En este sentido es el payaso que tiene características físicas más humanas y el que explota más su individualidad, su visión del mundo y sus sentimientos, de ahí la risa que nos produce; es un efecto acompañado de patetismo. Por ello es menos mecánico y los efectos cómicos son más sutiles e incluso llegan al humorismo porque hay una exploración mucho más profunda de la visión que tiene del mundo: es el que trata de barrer con una gran escoba un pequeño haz de luz.

Por lo general actúa solo. A veces ejecuta su rutina acompañado del maestro de ceremonias, quien le da órdenes y exige una conducta impecable y ordenada. Desempeña un rol que siempre contrasta con la lógica realista del maestro de ceremonias y siempre hace cómplice al público de sus acciones, dado que es el que trabaja directamente con él. Puede presentar cualquier tipo de aspiración que se verá frustrada ante el maestro de ceremonias aunque tendrá éxito cuando la presenta al público. Es víctima de sus propios enredos y de las situaciones creadas por él mismo, de las cuales sale triunfante con un ingenio infantil, parecido al Arlequín.

4.2.2.4 El excéntrico

El excéntrico nace en el *Music-Hall*, tiene origen en la pantomima acrobática inglesa. Es un cómico andrajoso, un ser basado en el vagabundo por estar al margen de la vida social, que obedece a la lógica personal. En las películas cómicas mudas se convierte en cualquier tipo de individuo que forma parte de la sociedad en que vivimos, tomado de nuestra realidad y con acciones ilógicas que crean relaciones inverosímiles con los objetos de la vida diaria, que a nuestros ojos terminan por convertirse en fantásticas. El rol que desempeña va de acuerdo con las características del tipo que haya escogido, por ejemplo la del "burgués" escogido

para Oliver Hardy, el "vagabundo inglés refinado" para Charles Chaplin, o la del "estudiante" para Harold Lloyd.

Puede presentar cualquier tipo de aspiración que quedará frustrada por las circunstancias externas como la mala suerte, o el cruel destino que se le presenta y/o por su propio carácter que lo envuelve en líos y que pueden frustrar su objetivo o llevarlo al éxito.

Es importante mencionar que si bien el término se aplicó en un principio a esta manera de comportamiento más adelante se traspasó a otro tipo de actividades que incluían esta nueva forma tan absurda de abordar las situaciones. A. Basmánov, en *El Circo Soviético*, plantea que en la actualidad:

El término 'excéntrico' no significa una especialidad concreta o un género independiente, como, por ejemplo, el de 'prestidigitador' o 'equilibrista', sino que determina tan sólo la manera de interpretación y el estilo en que se realiza uno u otro género. El malabarista, el volatinero, el clown y, en fin, el instrumentista pueden ser todos ellos excéntricos. Esta determinación en cada uno de los géneros mencionados expresa la tendencia a la parodia exagerada. En su aspecto exterior y en su conducta el excéntrico procura apartarse del círculo corriente de ideas normales y romper el concepto habitual, el sentido común. La esencia de lo excéntrico reside en la parodia, en la ruptura del sentido común y en la lógica fuera de lógica (o actitud alógica).¹⁰⁵

4.2.3 La función de los roles en las relaciones.

Las posibles relaciones en una rutina de circo pueden ser las siguientes: carablanca, agosto/ maestro de ceremonias- carablanca- agosto/ carablanca- agosto- contraagosto/ maestro de ceremonias-carácter (Tabla 1). En las películas encontramos la relación entre el excéntrico y el medio que lo rodea o con un personaje serio. En un grupo de diez payasos una parte lleva el liderazgo y los demás desempeñan el rol del agosto, unos más tontos que otros. Por lo general se conforman dos grupos opuestos.

Estas relaciones se basan en un juego de autoridad. Paul Bouissac, catedrático del *Victoria College* de la Universidad de Toronto afirma que "la situación

¹⁰⁵ Basmánov, *El Circo Soviético*, op.cit., p.126.

inicial construida por los payasos simboliza de manera redundante la oposición entre las reglas culturales y el rompimiento de las mismas".¹⁰⁶

Con base en lo anterior la tabla que muestra las relaciones que se pueden dar entre los caracteres que se desenvuelven en el mundo del orden y los que provocan el caos.

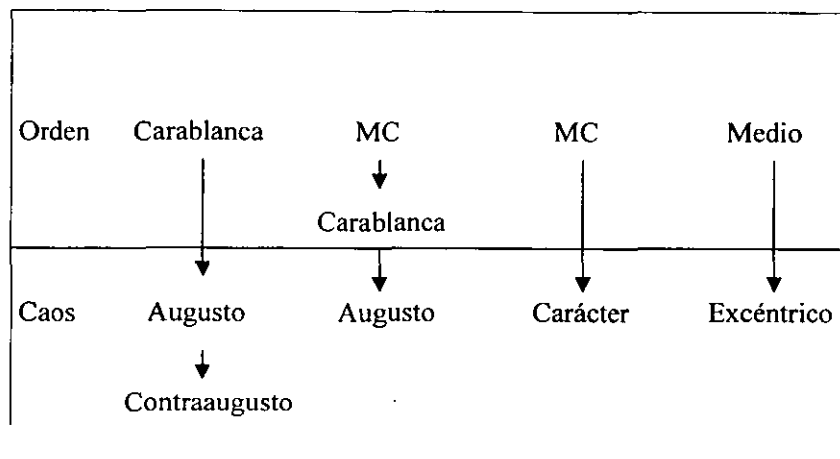


Tabla 1. Las relaciones de autoridad. (Madeleine Sierra 2000).

En el circo el maestro de ceremonias es la autoridad máxima y el marco realista, por lo tanto, representa el pensamiento lógico con el cual nos identificamos y sobre el cual se desenvuelve la lógica (que resulta más bien una ilógica) de los payasos. El maestro de ceremonias cumple con dos funciones fundamentales, una es aumentar la tensión y la otra es aumentar la conducta absurda de los payasos mediante de una actitud de reprensión hacia cualquier tipo de conducta "anormal".

En los circos europeos, dice Ron Jenkins, en *Acrobats of the soul*, el maestro de ceremonias es tradicionalmente una fuente de fracaso para los payasos. En el

¹⁰⁶ Bouissac, op.cit. p. 165.

circo *Big Apple* en Estados Unidos, la rivalidad es americanizada en una batalla entre el "deber" y el "no deber".¹⁰⁷

Los payasos aparecen como *homeless* (los "sin casa"), vagabundos que son rechazados por el maestro de ceremonias quien trata de evitarlos, pero los payasos se comportan de manera cómica bajo un estado de insurrección en contra de la autoridad del maestro de ceremonias, "el tirano de la arena", que ve como un deber reprender los impulsos irracionales de los payasos con sentido común y decoro público. Ron Jenkins relata cómo se desarrolla esta relación:

En una presentación Mr. Strubbs (Michel Christensen), un payaso de carácter o *tramp*, interrumpe el espectáculo con una rutina de malabarismo, el maestro de ceremonias trata enseguida de detenerlo y confisca una pelota. Stubbs inserta inmediatamente otra pelota para poder continuar con su juego. El maestro de ceremonias toma otra, y otra, pero de repente se ve 'enfascado' en su propia rutina de malabarismo con tres pelotas, cuando antes había hecho todo lo posible por hacer fracasar[...] el acto de insubordinación del payaso y ahora se encuentra haciendo lo mismo. Las pelotas parecen estar volando en contra de su voluntad, como si el sentido irrepresible y anárquico del payaso fuera una enfermedad contagiosa que lo hubiera infectado. El maestro de ceremonias en un intento por resolver el dilema con dignidad, acude al malabarismo como si lo hiciera de manera ordinaria, pero Mr. Stubbs lo interrumpe otra vez reemplazando las pelotas con objetos extraños que son más difíciles de controlar. Cuando se da cuenta de que está haciendo malabares con una clava (objeto largo) con dos pelotas, protesta: ['Wait, that is an unlike objet!'] '¡Momento, este es un objeto extraño!', a lo que el payaso responde introduciendo otra clava en la rutina del maestro de ceremonias y agrega ['How is that you unlike this?'] '¿Cómo es que le disgusta esto?'. Juega con el significado de la palabra 'unlike' sustituyendo un adjetivo por un verbo para generar un equívoco. Con esta última burla finaliza la cadena de estragos que causa al jugar con los nervios del maestro de ceremonias.¹⁰⁸

Esta relación de autoridad se desarrolla de igual manera entre el carablanca y el augusto ya que la función del carablanca, con respecto al augusto, se basa en el mismo principio: en las típicas escenas en las que el carablanca recibe el pastelazo o las cubetadas de agua y su función de aumentar la tensión, puede ser mediante una mirada cruel hacia su compañero, lo que indica que el castigo que le impondrá será devastador. De esta manera refuerza la conducta del augusto con una acción

¹⁰⁷ Ron Jenkins, *Acorbats of the soul: comedy and virtuosity in contemporary american theatre*, NY, Theatre Communications Group Inc., 1988, p. 42.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 43-44.

contraria porque se queda parado viendo cómo el augusto continúa "embarrándolo" sin percatarse de ello.

La reacción que esperamos del augusto cuando se de cuenta de lo que ha hecho es cómica debido a que esperamos el castigo que le será impuesto, como sucedía en las películas de El Gordo y el Flaco, este último "quedaba asombrado ante el estallido de calamidades, mientras Hardy soportaba los infortunios para luego tomar venganza calculada".¹⁰⁹

4.3 Los efectos cómicos físicos

4.3.1 *Slapstick* o Comedia Física

Como mencionamos en el capítulo segundo *slapstick* es una palabra inglesa que significa "palo para golpear", y era un palo especial usado para golpear y castigar alguna conducta torpe que se usaba en las representaciones de la *Commedia dell'Arte*, ya que éste producía un efecto sonoro y visual que contribuía a crear la imagen de una paliza, sin causar dolor en la persona apaleada.

Con el paso del tiempo *slapstick* se utilizó para designar todo tipo de efectos que contenían cierto grado de agresividad que desde la antigüedad han existido pues es la forma más primitiva de degradar, humillar y castigar al otro. Se incluyen todo tipo de peleas que presentan patadas, cachetadas, caídas, tropezones, y guerras de pasteles, de agua, de almohadas. Este tipo de efectos se basan en el aspecto físico-visual, por ello también se le conoce como Comedia física, se rigen por el principio de causa y efecto es decir que a una acción corresponde una reacción en "crescendo".

4.3.2 El *gag*

Otro tipo de efecto cómico es el *gag*. Muchos teóricos lo han definido a través de metáforas ya que ha resultado difícil un ejemplo es el de Pierre Etaix, quien dice que

¹⁰⁹ Paco Ignacio Taibo, *La risa loca*, tomo II, op.cit. [s.p.]

"el *gag* es el hecho de empeñarse en abrir lo que es hermético; en vez de contornear"¹¹⁰ En este trabajo se dará una definición del concepto de *gag* basado en el aspecto teatral, ya que la técnica del payaso se inscribe precisamente dentro del arte de la representación. El trabajo del payaso se sustenta básicamente en la acción (aunque también puede incluir el lenguaje verbal), pero sobre todo en la acción física, un ejemplo de ello lo vemos con el *slapstick*.

El *gag* es un efecto cómico mucho más elaborado que el *Slapstick* porque implica una habilidad histriónica que puede ser verbal o física, la cual implica la resolución de manera ingeniosa de una situación, de la revelación de un truco, de una hazaña acrobática, del manejo de un instrumento musical o del manejo de un objeto convencional. Lo anterior recuerda a los *lazzi* en las representaciones de la *Commedia dell'Arte* debido a su desarrollo cómico y visual. Más adelante con los ejemplos que se citen se aclarará el porqué. Sin embargo la diferencia sustancial entre el *gag* y el *lazzo* es que el primero es un efecto que raya en lo mecánico y en el absurdo, parte de la propuesta de una lógica para después cambiarla; el *lazzo* pone siempre en evidencia un elemento de la humanidad de los personajes.

La habilidad histriónica puede ser parte de la torpeza o de la distracción del payaso (que en realidad implica una gran destreza de la persona que la ejecuta) que le creará un conflicto con el medio que le rodea o con la autoridad, a lo que responderá como hemos señalado con cierta inocencia. Es decir que el *gag* es obstáculo y generador de acción. El *gag* es un enredijo que se da "a partir de la confusión entre las causas y las consecuencias, y de la inversión de valores y funciones, lo cual revela la visión ilógica del personaje y el absurdo de una situación".¹¹¹

El *gag* es la concentración de la acción en esta habilidad, por eso decimos que el *gag* es una unidad de acción (tiene principio, desarrollo y final) que se inserta en la rutina o en la historia, con una duración de cinco minutos aproximadamente, y puede

¹¹⁰ Peña, op.cit.p.18.

¹¹¹ Kosintev, op.cit. p.85.

contribuir a dar un efecto cómico-humorístico (depende del ingenio con que se resuelva) a la rutina o a la historia en la que se inserta. El payaso debe extraer en el *gag* toda la risa posible con los elementos que utiliza.

Una historia puede ser estructurada a partir de la consecución de *gags*, o puede tener una estructura en la que se inserten *gags* de manera controlada como si se hiciera un pequeño paréntesis dentro de la historia o la rutina que justificará la acción.

A continuación explicaremos en qué consisten los *gags* de tales habilidades.

4.3.2.1 El *gag* de un discurso verbal.

Sucede cuando en algún momento del diálogo, los personajes caen en un juego de palabras y significados hasta llevarlo a sus máximas consecuencias y posteriormente retoman el diálogo que habían comenzado.

Otro ejemplo se presenta cuando un personaje comienza su discurso y se equivoca con una palabra, y a ésta le siguen otras igualmente inentendibles y así hasta que termina hablando en un lenguaje inventado para terminar al final su discurso con dos o tres palabras más de agradecimiento. El contenido de su discurso fue nulo, lo cual provoca confusión y condiciones de absurdo.

4.3.2.2 El *gag* de situación.

Ocurre cuando la acción se concentra en una situación determinada y se explota hasta sus máximas consecuencias, resulta muy claro en el *lazzi* de los macarrones de Arlequín y Policinella quienes atados a sus sillas hacen todo tipo de juegos de equilibrio para dirigirse a un plato de macarrones dispuesto en el piso y comérselos.

4.3.2.3 Los *gags* que revelan o se basan en un truco.

En las películas de El Gordo y el Flaco aparecen muchos trucos, como en el caso en el que el Flaco "captura su propio dedo pulgar de la mano izquierda con un

movimiento rapidísimo de la mano derecha, que parece estar no ofreciendo un ejercicio para asombro de los demás sino asombrándose él mismo de que su dedo esté a punto de perderse para siempre".¹¹² Éste resulta un truco sorpresivo y cómico.

Los *gags* que se basan en trucos son los que se hacen con la cámara cinematográfica como es el de cámara lenta, que se utilizaba para enfatizar la visión hacia un detalle.

4.3.2.4 El *gag* de acrobacia.

como cuando un payaso de circo presentó una rutina con una bicicleta que "encontraba por casualidad" en la pista del Circo, después de revisar que nadie lo viera y de desistir varias veces del intento de apropiársela, finalmente, sin querer se le enredó el bajo del pantalón en uno de los pedales, pero al intentar desenredarlo se le caía el sombrero; se encontraba en un dilema: recoger el sombrero o liberar el pantalón aprisionado, luego la mano se le quedó atorada en el manubrio mientras rodaba en el suelo uno de los pedales con todo y biela, el desastre se desarrolla hasta que consigue reconstruir la bicicleta que queda al revés: el volante y los pedales hacia arriba, el sillín hacia abajo al igual que el cuadro. Nadie piensa que la bicicleta funcione, sin embargo el payaso después de su fracaso sube a la bicicleta y finaliza la rutina con varias evoluciones por la pista mientras realiza algunos actos de equilibrismo acompañado de la música de la orquesta.¹¹³

Otro ejemplo del *gag* de acrobacia queda patente cuando en las películas de los *Keyston Cops* (películas de persecución de policías) los personajes durante una persecución saltan de un carro a otro. Se le ha llamado *gags* de riesgo cuando la acrobacia implica precisamente un riesgo, como cuando vemos a un personaje colgar de un edificio muy alto en las películas como las rutinas que ejecutaba Harold Lloyd, o en lo alto de un trapecio o en la cuerda floja, en las rutinas de circo.

4.3.2.5 El *gag* con un instrumento musical.

Elena Amvrosieva y Gueorgui Shajnin son músicos virtuosos que presentan una rutina en el circo soviético. Aparecen en el escenario un viejito delgado con un trombón y su acompañante, una señora robusta quien se sienta al piano.

¹¹² Paco Ignacio Taibo, *La risa loca*, tomo II, op.cit. p.51.

¹¹³ Ceballos, op.cit. p. 44-47.

Enseguida suenan los compases iniciales de la Segunda rapsodia de Liszt[...] De pronto el maestro empieza a desafinar de modo espantoso. Y todos ven que tiene una razón poderosa para ello: siente incontenibles deseos de[...] estornudar. Al fin estornuda, ruidoso y pintoresco[...] La rutina se desarrolla entre el disgusto de la acompañante de tener que empezar de nuevo, y el impedimento por uno u otro motivo de terminar la pieza, hasta el extremo de una pelea[...] La enfurecida acompañadora echa agua del trombón sobre el viejecito maestro. Este a su vez, le paga con la misma moneda, disparando contra ella con la trompeta[...] Al final del número nos enteramos de que el papel de viejecito maestro lo ha interpretado Elena Amvrósieva, y el de la acompañadora, Gueorgui Shajín.¹¹⁴

4.3.2.6 El gag con un objeto.

El manejo de objetos en el arte escénico implica además de una significación en el plano semiótico, una función en el plano dramático porque “hace visible lo invisible”, es decir, revela los sentimientos, las emociones, el pensamiento o el carácter del personaje, en una situación determinada. En el caso del payaso el uso del objeto revela su torpeza (en realidad habilidad) con las cosas que usa, torpeza que la mayoría de las veces revela a su vez el absurdo de la conducta humana, puesto que el payaso es una caricaturización de la misma.

El absurdo que aparece a través del manejo que hace del objeto se genera a partir de la ruptura de las reglas con las que los relacionamos en nuestra vida cotidiana como son las relacionadas con la “forma, proporción, colocación, uso y función”¹¹⁵

Un ejemplo de gag con el manejo de un objeto es en una de las escenas con el personaje de Charlot que se desarrolla en un restaurante fino. Charlot entra con aire de confianza en sí mismo, lo cual interpretamos por el manejo que hace del bastón, que deja de tener la función de apoyo para sostenerse y se convierte en un accesorio de elegancia y de porte. El juego (virtuoso) que realiza con el bastón provoca conflictos con los demás clientes sentados al lado de su mesa: jala sin querer el vestido de una señora, le da un golpe a un hombre robusto y fuerte. En esta

¹¹⁴ Basmánov, op.cit., p.123-124.

¹¹⁵ Paul Bouissac, op.cit., p. 166.

escena se revela el absurdo de la vanidad humana a través del uso del bastón a la vez que es un juego "torpe" que genera conflicto.

4.3.2.7 Desarrollo dramático del gag

Los *gags* se desarrollan a partir de la regla de tres y de la regla de seis, por lo general concluyen con un final sorpresivo y un *blow off*, es decir un final explosivo.

La regla de tres consiste en un intento que fracasa, seguido de otro intento que también fracasa, seguido de un tercero que resulta exitoso, sobre un mismo tema o con un mismo objeto. Y viceversa, un intento que tiene éxito seguido de uno que fracasa y otro que fracasa con mayor fuerza. Siempre la conclusión tendrá que ser sorpresiva, absurda y diferente de las anteriores.

La regla de seis que consiste en alargar la situación, nosotros decimos hasta una sexta vez, en la que la tensión va aumentando hasta que explota en su grado máximo.

Estas formas de desarrollar el *gag* contribuyen a cubrir un efecto que será revelado al final de la rutina con el fin de que resulte sorpresivo, pues el éxito de una rutina depende del final, por eso resulta de vital importancia nunca revelar el final.

4.3.3 La pausa

La pausa es el más claro ejemplo del efecto cómico que se produce a partir del descubrimiento de la apariencia con respecto a la realidad, y del establecimiento de una relación directa con el público.

La comicidad que genera la pausa dentro de una rutina proviene de:

1. Su introducción repentina en una rutina después de un ritmo acelerado, la cual produce una sorpresa en el espectador debido al rompimiento no sólo con el ritmo sino con la situación inicial.

2. El descubrimiento de una apariencia, debido a la revelación de una realidad opuesta a la planteada, que reduce y contradice a la inicial.

Con el siguiente ejemplo explicaremos lo anterior. Todos hemos visto persecuciones, sobre todo en las caricaturas, las cuales implican además de un ritmo acelerado, el incremento de cierta tensión en el espectador. *Ipsa facto* los "enemigos" se detienen a descansar y hasta se recargan el uno en el otro como si fueran grandes amigos, en este momento se rompe, por una parte, de manera brusca el ritmo y la tensión que se había generado, y por otra, se rompe con la situación planteada al principio, la cual queda reducida al sustituirse por esta nueva.

La pausa enfatiza la relación que se tiene con el espectador y el contacto con éste se hace directo, porque muchas veces los payasos o los personajes miran al público o a la cámara según sea el caso.

4.3.4 Otros efectos cómicos de situación

Mencionaremos por último los efectos cómicos de situación que no se desarrollan precisamente en forma de *gag*, así como tampoco los consideramos dentro de los efectos del *slapstick*:

- La repetición: que puede presentarse en forma de imitación; es decir, como la aspiración a ser el otro, o como una forma de contagio, sin premeditación, de las actitudes de otro personaje; la parodia es otra forma de repetir, de remedar, una conducta que se rechaza en realidad; y la repetición de una acción de manera mecánica en contraposición con la negación del personaje a ejecutarla.

- El reto con la mirada o con acción puede resultar cómico siempre y cuando se compita con el otro a partir de una habilidad como puede ser el baile por ejemplo el "tap", y se desarrolle de tal manera que se ejecuten posturas y pasos tan exóticos, que revelen a lo absurdo que se puede llegar y se pierda el objetivo planteado.

- La reacción retardada es cómica porque revela la distracción del personaje; por ejemplo, cuando un payaso tranquilo y sereno disfruta de la paz interna, sentado

en una banca del parque, y de manera inesperada aparece un personaje con unas orejas exageradamente grandes y se sienta junto a él, lo saluda sin percatarse de su aspecto, voltea tranquilo al público y cae en cuenta de que acaba de saludar a un ser extraño a él; entonces se asusta y queda paralizado; al otro también le sucede lo mismo y comienzan a "jugar" con las reacciones retardadas hasta que se vuelve mecánico y finaliza con un fuerte dolor de cuello.

- El efecto llamado "antropológico" se refiere a cuando el payaso se relaciona con cualquier objeto como si tuviera características humanas, sentimientos y emociones, como sucede cuando arrulla a una escoba, le habla a una planta o se enamora de una silla.

- Otros efectos cómicos de situación son los mencionados por Henri Bergson en su libro *La Risa*:¹¹⁶

- La inversión de roles se da cuando un personaje termina por hacer o ser, sin querer, lo que era o hacía el otro.

- El fantoche de hilos sucede cuando el personaje cree que actúa libremente o se cree superior aún cuando las circunstancias lo desmientan.

- La bola de nieve se da cuando se presenta un error, por lo general no tan grave, lleva a otro y así sucesivamente hasta provocar el caos total. El efecto cómico surge por la desproporción entre la causa y el efecto final.

- El diablillo del resorte, cuando la aspiración sucede a la frustración del personaje cada vez más acelerada.

¹¹⁶ Henri Bergson, op.cit., pp. 77-100.

4.4 El lenguaje corporal y el lenguaje verbal

4.4.1 El lenguaje corporal

El poder que tiene el lenguaje corporal es desatendido en la vida cotidiana porque ponemos más atención a las palabras, sin embargo las posturas corporales y los gestos que hacemos son signos que denotan estados de ánimo, deseos, sensaciones, que los demás captan todo el tiempo.

Bettetini, en su libro *Producción significativa y puesta en escena*, señala un aspecto importante respecto al gesto:

El comportamiento gestual cotidiano del hombre se manifiesta a través de actos socializados, dotados en su mayoría de una originaria intencionalidad de comunicación, y a través de actos que aún susceptibles de experimentar una convencionalización, podemos considerar como fenómenos biológicos no controlados frecuentemente por el propio emisor, como las manifestaciones de cólera, tristeza, risa etc., que acompañan cualquier actitud natural. En el arte de la representación la transformación de todo este material supone una adscripción cultural del objeto de que se parte y la atribución de una finalidad de comunicación al gesto "robado" a la realidad tanto convencional como natural.¹¹⁷

Señala que para su lectura es necesaria una información cultural por parte del espectador, por ejemplo la gestualidad de los payasos al igual que la de los mimos se basa en códigos que aseguren la comprensión de ese código y lograr la comunicación.¹¹⁸

Ahora bien, tanto los efectos cómicos mencionados anteriormente como el comportamiento del payaso se manifiestan mediante acciones y movimientos corporales y/o a través de la utilización del lenguaje verbal. En primer lugar explicaremos cómo usa el payaso su cuerpo para comunicar su situación al espectador.

¹¹⁷ Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*, trad. Juan Díaz Aauri, México, Ed. Gustavo Gili, 1977, p.101

¹¹⁸ *Ibid.*, p.110.

En el arte escénico la expresión corporal del payaso se basa en movimientos corporales y posturas que relacionamos con la pantomima (lenguaje de gestos) y la mima (lenguaje de acciones), por el uso de gestos y de acciones propias para expresar y comunicar una situación determinada.

Leonid Enguibárov, en "Reflexiones de un *clown- mimo*" del libro *El Circo Soviético*, decía: "Interpreto cada recluta sin recurrir a afeites, pelucas o trajes. Las imágenes se crean sólo por medio de la plasticidad y de la mímica".¹¹⁹ Sin embargo el payaso no es un mimo en el sentido de ejecutar acciones que creen una ilusión como el caminar, el correr, el beber de un vaso con agua. En cambio se vale de objetos reales el utilizar el cuerpo para comunicar no es un fin como lo es en la pantomima o en la mima, sino un medio. Las acciones, los sentimientos, emociones, deseos los comunica a través de gestos y actitudes, del manejo de su fisonomía, de acciones que al ser tan característicos, son reconocibles por el espectador, sin embargo son gestos vivos, inmediatos, que no están para nada catalogados dentro de un sistema rígido o mecanizado.

Lecoq dice:

el gesto de Charlot es inmediato[...] Siempre deja entrever lo que la actitud expresa de pensamiento y de vida interior [...] introducido en un ritmo que lo modula [...] el gesto de Charlot es absolutamente concreto, inserto en el tiempo y en el espacio del drama [...] Por el contrario, el mimo, busca un gesto que pueda convenir a todas las circunstancias análogas, un gesto reducido a la idea que éste mismo gesto figura, a su significación más general, la más constante, la más liberada del movimiento y del lugar donde se produce.¹²⁰

Nos basamos en Charles Aubert quien en su libro *El arte mímico*¹²¹ de donde tomamos los siguientes ejemplos, distingue cinco tipos de movimientos, los cuales consideramos de gran ayuda para comprender la gestualidad del payaso. Estos son:

¹¹⁹ L. Enguibárov, op.cit., p.103.

¹²⁰ Jaques Lecoq, *Le corps poétique*, France, Actes Sud-papiers, 1997, p. 158. (Le geste de Charlot est immédiat [...] Toujours, il laisse deviner ce que l'attitude exprime de pensée, de vie intérieure [...] introduit dans un rythme qui le module, le geste de Charlot est absolument concret, insère dans le temps et dans l'espace du drame. [...] Le mime, au contraire, cherche un geste qui puisse convenir à toute circonstance analogue, un geste réduit à l'idée qu'il figure, à sa signification la plus générale, la plus constante, la plus dégagée du moment et du lieu où il se produit).

¹²¹ Charles Aubert, *El arte mímico*, tr. Pilar Ortiz Lobillo, Col. Escenología, México, Escenología, 1997, p.22.

1. De acción.- La ejecución de una acción como caminar, beber, etc., por lo general son verbos, (que no corresponden a los movimientos propios del payaso, sin embargo puede utilizarlos).

2. De caracteres.- Son movimientos que determinan el carácter, los hábitos, y la cualidad de un personaje. El payaso tiene un movimiento específico que da lectura de su carácter.

3. Instintivos.- Son movimientos involuntarios que se refieren a emociones y sensaciones. Por ejemplo cuando reacciona ante una situación sorpresiva como cuando le embarran un pastel en la cara.

4. Descriptivos.- Son voluntarios, reflexivos y compuestos para expresar un pensamiento, una necesidad, la voluntad, o describir un personaje, un objeto o indicar un punto o una dirección.

5. Complementarios.- En los que participa todo el cuerpo en la expresión significada por el movimiento principal, a fin de dar a esta expresión más fuerza y armonía.

4.4.2 El lenguaje verbal.

Roman Ingarden cita cinco funciones del lenguaje dentro del arte dramático. Estas son¹²²:

1. Función representativa: que produce un efecto visual de imágenes por referencia a la realidad, con la cual el payaso juega pues distorsiona las referencias y las relaciones "normales" que hacemos de las cosas.

2. Función expresiva: a partir de las cualidades demostrativas como el tono del discurso gestual o verbal, que en el trabajo del payaso puede ser distorsionada y cobrar una dimensión irónica.

¹²² Roman Ingarden, *Teoría del teatro contemporáneo*, tr. Ma. del Carmen Bobes Naves, Serie Lecturas, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 161.

3. Función comunicativa: en la que las palabras o acciones van dirigidas al público o al otro participante con el objeto de informar.

4. Función persuasiva: en la que se trata de ejercer influencia sobre el otro, y que incluso puede convertirse en el motor de la acción. Por ejemplo cuando el carablanca trata de hacer caer en una broma al agosto.

5. Función de comunicación con respecto al público: con el objeto de comunicar una idea, el contenido del discurso.

El lenguaje verbal también es utilizado por el payaso a través de él se revela el carácter, el rol, la situación, estados de ánimo, deseos, para producir un efecto cómico, con un chiste generalmente. Los recursos pueden ser figuras retóricas como la ironía en sus diferentes formas de manifestarse: el sarcasmo o la parodia, con el fin de generar tanto equívocos en el significado de las palabras, como degradaciones en el otro.

Un juego de palabras se da en el *gag* que explota el efecto verbal en determinado discurso, al sustituir el lenguaje lleno de sentido por uno en el que las palabras se dislocaban de su función original, provoca nuevos significados llamado *guiglico*; otro juego es el *grammelot* "un juego onomatopéyico de sonidos que imita lenguas extranjeras o dialectos, donde las palabras reales se limitan a un diez por ciento y el resto son farfulleos aparentemente sin sentido que por el contrario, hacen destacar el significado de las situaciones".¹²³ Dice Edgar Ceballos en su libro *El libro de oro de los payasos que la voz*

cumple una doble función como generadora de diversos efectos externos; puede desgañitarse en agudos o graves para hablar o imitar sonidos de instrumentos o animales, sea el sisear de una serpiente, el zumbido de una mosca, el burbujear del agua hirviendo, recurrirá a timbres diversos en hablar como niño, anciano, mujer o demonio; o en la discusión como ventrílocuo con un oponente imaginario".¹²⁴

¹²³ Edgar Ceballos, op.cit., p. 30.

¹²⁴ *Ibid.*, p.29.

Los siguientes diálogos ejemplificarán lo anterior:

Payaso.- ...¡Soy el mejor tirador del mundo! Tan célebre como Guillermo Tell.

Director.- (Irónico) ¡Oh sí! Eso es seguro, célebre como Guillermo Tell... ¿y qué Guillermo Tell?

Payaso.- Pues Guillermo Tell... qué, ¿le parece extraño?

Director.- (Conciliador) ¡Oh, no! ¡En lo absoluto! Por lo visto usted conoce a Guillermo Tell.

Payaso.- ¿Qué si conozco a Guillermo Tell? (Mueve la cabeza con aire de superioridad) Guillermo Tell es uno de mis mejores amigos.

Director.- (Al público) Lo sospechaba. (Al payaso) ¿Usted es amigo de Guillermo Tell?

Payaso.- (Fastidiado) Sí, soy amigo de Guillermo Tell.

Director.- Vamos, no sea ridículo. ¡Eso es imposible!

Payaso.- ¿Cómo que eso es imposible?

Director.- Sí. ¡Guillermo Tell está muerto!

Payaso.- ¿Cómo? ¿Qué dice? ¿Guillermo Tell muerto (Llora) ¿Guillermo Tell muerto? (Llora a lágrima viva) Ha...¿muerto? Y yo ni sabía que estuviera enfermo, pobre de mi amigo.

Director.- Murió hace siglos.

Payaso.- (Sorprendido.) ¡Cómo pasa el tiempo!...¹²⁵

Esta última se titula Guillermo Tell, es decir la manzana del año 1936:

Augusto.- Papito, cambia la puerta para este lado.

Payaso.- Eso es imposible hijito, baja. ¡Salta las bancas!

Augusto.- De aduerdo, ¡me salto las palancas!

Payaso.- ¿Qué palancas?, lo que quiero decir es que saltes los asientos.

Augusto.- Son demasiado altos. No los alcanzo, papito.

Payaso.- Pepito, caray, ¡muévete! (El Augusto baja a saltos, rebasa el borde de la pista y se detiene ante el payaso.) Señor, le presento a mi hijo.

Director.- (Asombrado) ¿Su hijo? Pero ¿cuántos años tiene usted?

¹²⁵ *Ibid.* p.256.

Payaso.- (Atónito) Cuarenta y cinco.

Director.- ¡Cuarenta y cinco! (Al agosto) Y usted Pepito ¿cuántos años tiene?

Augusto.- Ochenta...¹²⁶

El lenguaje verbal del carablanca revela un manejo "normal" de la gramática, en el que el juego consiste en querer mostrar una superioridad que se frustra ante una autoridad como la del director o el maestro de ceremonias, como vimos en el primer ejemplo. En cambio el agosto juega con el sistema fonológico y gramático del discurso verbal que revela su torpeza, como en el segundo.

4.5 La estructura de las rutinas

Tanto el mecanismo del comportamiento del payaso, como los efectos cómicos utilizados por él, están inscritos en una estructura dramática determinada para producir también un efecto cómico.

Según Trivas una rutina consiste en: "salida cómica a la pista, cuando el público sólo empieza a centrar su atención en el artista, en la acción precedente al chiste principal, en el propio chiste, en su desenlace y, por último, en el mutis".¹²⁷ No es gratuito que mencione la palabra chiste, de hecho una rutina está basada en la estructuración del chiste, aunque éste no es relatado sino contado a través de acciones físicas o dialogado. Para comprender el mecanismo cómico de una rutina es necesario explicar la naturaleza del chiste, objetivo hacia el cual nos aplicaremos a continuación:

Si lo cómico en una situación determinada se genera a partir de la "resolución de la simulación de un valor reducido a su nadería esencial"¹²⁸ como lo señala Marcos Victoria en su libro *Ensayo preliminar sobre lo cómico* como hemos señalado ya en el primer capítulo, entonces el objetivo del chiste y por lo tanto el de la estructuración de una rutina consistirá en destapar una nadería, aniquilar la

¹²⁶ *Ibid.*, p.258.

¹²⁷ M. Trivas, *op.cit.*p.44.

¹²⁸ Marcos Victoria, *op.cit.* p.88.

aspiración al valor de algo que ponga en evidencia una interna contradicción que se debe aclarar o resolver en lo inesperado.¹²⁹

Para conseguir lo anterior es preciso seguir los siguientes pasos:

- La presentación de una "supuesta" realidad a través del planteamiento inicial de una situación determinada, en la que se incluyen ciertos datos que mencionaremos a continuación.
- La salida cómica a la pista implica por una parte la presentación del personaje, cuya lectura se da a través del aspecto físico y su movimiento corporal codificado, así como por el planteamiento de la situación revelada a través de las intenciones que leemos a partir de los gestos y posturas corporales que indican el objetivo o la aspiración que pretende alcanzar.
- El desarrollo de la situación que creará una línea de tensión debido a que la acción se concentra en el objetivo inicial y cobra una "plenitud de sentido"¹³⁰ que atrapa nuestra atención y la "carga como un resorte listo para disparar".¹³¹
- La resolución inesperada y sorpresiva de la situación inicial sustituida por un recurso nuevo, ya que lo nuevo según Marcos Victoria es "algo desprovisto de significación y una nada relativa que hace reír por la negación simultánea de la necesidad a su existencia".¹³²
- La comprensión del espectador acerca de las relaciones que crearon un nuevo orden que cobra otro sentido y rompe con la tensión generada sea sentimental o simplemente la que requería de atención. En realidad lo que ocurre es un distanciamiento, es decir el rompimiento con su situación inicial. Más adelante explicaremos este concepto en relación con la obra de Brecht, por lo pronto daremos dos ejemplos de rutinas, una de acciones físicas y otra verbal:

¹²⁹ *Ibid.*, p. 120 y 134.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹³¹ *Ibid.*, p.31.

¹³² *Ibid.*, p.95.

La presentación consiste en la iluminación sobre un micrófono colocado en el centro de la pista, en donde hace la aparición el sujeto que dará un discurso con movimientos que revelan confianza en si mismo, tranquilidad y emoción. Su primera acción son unas cuantas palabras, pero no se oye nada; apenas da unos pasos para pedir ayuda, el micrófono emite un sonido agudo que espanta al sujeto, que después de recobrar la postura dirige otras palabras. Sin embargo del micrófono no sale sonido alguno, da unos pasos, y suena el agudo. Molesto, se acerca de nuevo, da unas palabras y por tercera ocasión queda todo en silencio. Ya enojado da un golpe al micrófono, que sigue sin funcionar; da otro y al tercero pierde la compostura del principio y lo tira al piso, pero el micrófono "cobra venganza" y rebota propiciándole un gran golpe en la cabeza; él adolorido, abraza desconsolado al micrófono, y de manera sorprendente se escucha el latido rápido de su corazón. Emocionado prueba con un espectador cuyo sonido es diferente, lo hace con varios hasta que encuentra uno cuyo sonido es muy gracioso; saca papel y pluma, le escribe una receta y sale de la pista como un sabio doctor. El efecto cómico radica en el cambio inesperado de rol: de un orador a un doctor, a través de un cambio de función y uso del objeto: de un micrófono a un estetoscopio.

Los datos dados al principio son diferentes al obtenido al final de la rutina. Por ejemplo, si se quiere buscar el efecto de que un concertista nunca pudo tocar su instrumento entonces se preparan las circunstancias para ocultar el final: de carácter engreído, pulcro, seguro de sí mismo, el payaso sale a la pista; todas sus acciones se hacen con el fin de asegurar que va a dar un excelente concierto, incluso se alarga en la parte inicial, limpia su instrumento, lo prueba, se acomoda. Al iniciar su concierto se le cae una parte de su instrumento, el acto se desarrolla por regla de tres con todos los conflictos imaginables que pueda tener, mostrando una gran habilidad, "sin querer", con lo que el público se sorprende y ríe debido a la reacción de frustración que muestra. Finalmente en el instrumento las partes no concuerdan unas con otras y acaban por emitir un solo sonido con lo que da fin a su concierto que tuvo tantos preparativos.

Si se quiere un efecto donde al final revele su virtuosismo al interpretar una pieza musical, al inicio se ejecutarán acciones torpes con el atril y la partitura, haciendo pensar al público que así como maneja los objetos y así tocará el instrumento; después de resolver el problema, de manera sorpresiva, comienza a interpretarlo con un virtuosismo nunca antes escuchado, lo que causará sorpresa y regocijo entre el público.

El discurso verbal en una rutina tiene la estructura del chiste con la diferencia que es dialogado, por ejemplo en la rutina titulada "¡Qué relajo!" de 1931:

Augusto.- Tengo problemas familiares ¡Que ya no sé quién soy yo!... [mi esposa]... antes que se quedara viuda [y antes de casarse conmigo] había tenido una hija... Cuando su marido murió, ella se quedó viuda y yo me casé con ella, su hija se volvió mi hijastra.

Payaso.- Es una consecuencia de ello.

Augusto.- O sea, que me volví padrastro de la hija de mi esposa.

Payaso.- Así es.

Augusto.- ¿Conoces a mi padre? Pues bien, es viudo. ¿Sabes que se enamoró de la hija de mi esposa?

Payaso.- Son cosas que suceden.

Augusto.- Y que se casó.

Payaso.- ¿Y entonces?

Augusto.- ¿Entonces? Entonces quiere decir que mi padre se ha vuelto mi hijastro. Lo cual quiere decir que soy padrastro de mi padre.

Payaso.- Qué curioso, verdad.

Augusto.- Y lo curioso es que ya tuvieron un hijo.

Payaso.- Ya.

Augusto.- Pues sí, pero a estas alturas yo me he vuelto abuelo del hijo de mi padre y hermano de mi nieto. Qué relajo, ¿verdad?...¹³³

¹³³ Edgar Ceballos, op.cit. p.212-215.

En conclusión, las rutinas se estructuran a partir del efecto cómico que se quiera lograr y podemos mencionar:

- Las que se basan en las reacciones y en el comportamiento del payaso, es decir, que las reacciones resultan más importantes que los demás elementos y, por lo tanto, las partes se estructuran de tal manera que las situaciones en las que actúe el personaje generen reacciones cómicas.

- Las de *gags* en las que la estructura gira en función de la exposición de un truco ingenioso o un acto acrobático, el virtuoso manejo de un objeto, o el discurso verbal.

- Las de situación en las que el desarrollo ingenioso de las mismas es lo más importante como los ejemplos anteriores basados en el cambio de roles.

Según Fernando M. Peña el término comedia abarca dos ramas. Una de ellas es la comedia de situación en la que se desarrolla una historia basada en un argumento con un tema determinado en la que se desenvuelven personajes creíbles y atrapados en problemas cotidianos de consecuencias no tan graves como en la tragedia. Otras son las comedias en donde la historia se desarrolla a partir de la hilación sucesiva de *gags* como las películas de Keyston Cops en las que resultan importantes los efectos que la historia pueda dar y no en la historia en sí.¹³⁴

En la rutina cada acción es consecuencia de una anterior, se van hilando lógicamente, aunque sea dentro de lo ilógico, hasta llegar a un final sorprendente y explosivo (*blow-off*) en una estructura lineal o circular.

Es importante que las acciones sean lógicas con respecto no sólo al planteamiento original, sino también al carácter que las lleva a cabo, así quedarán justificadas las acciones y el carácter lo que contribuirá a hacerla verosímil. Leonid Enguibárov comenta que "cuando el contenido del número o intermedio no cuadra

¹³⁴ F. M. Peña, op.cit. p.17.

con el carácter de la imagen psicológica del *clown*, el público queda indiferente la mayor parte de las veces".¹³⁵

4.5.1 El ritmo

La vida se rige por el principio del mínimo esfuerzo, de la economía de energía utilizada en el ciclo natural de los seres vivos y no vivos. El ritmo es el reflejo de la articulación y ordenamiento de manera objetiva de determinados contenidos que tienen un funcionamiento y una utilidad precisos.¹³⁶ Es por esto que el ritmo implica economía, y viceversa, economía implica ritmo. El hombre gran observador de la naturaleza, "toma conciencia de ritmos de carácter fisiológico y los utiliza estéticamente (respiración, pulso) y los pone al servicio del refinamiento, (a través) de la elaboración de ritmos ya producidos [...] con un fin de evocación emocional"¹³⁷ En el arte el ritmo cumple con una función unificadora y homogeneizadora de contenidos heterogéneos [...] y contribuye en este sentido a la eliminación del detalle accesorio, porque acentúa lo esencial.¹³⁸

En el teatro, "la representación de las pasiones humanas, de estados de ánimo, cualquier experiencia tiene su propio tempo-ritmo (incluso cada intención). Todas las imágenes bien definidas internas o externas (suceden) dentro de un marco de tempo-ritmo".¹³⁹

En una rutina cada máscara tiene su propio ritmo que se refleja en los movimientos, la combinación de los ritmos individuales articulados con el propio ritmo de la rutina contribuye a una economía espacio- temporal y además a la precisión tanto del movimiento corporal como de la situación, incluso las desviaciones del ritmo se vuelven significantes en determinados momentos como veremos a continuación en una rutina de circo de Leonid Enguibárov quien comenta que:

¹³⁵ L. Enguibárov, op.cit. p.108.

¹³⁶ Georg Luckács, *Estética*, tomo 1, tr. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, p.294.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibid.*, p.291.

¹³⁹ Stanislavsky, *La creación de un personaje*, México, Diana, p.249.

El cambio de ritmo está en la base de muchos de mis números. Esto se deja ver más brillantemente en mi intermedio con las sombrillas. En general, los ejercicios con ellas los hago a ritmo medio. Pero un día todos nosotros 'apresurábamos' un poco la representación (para llegar a tiempo al tren), y al lanzar las sombrillas con los pies más aprisa que de ordinario, observé que el público acogía mucho mejor mi actuación. Esto me inclinó a modificar toda la combinación. Poco antes de terminar el número empecé a acelerar el ritmo. Cambié también el final. Después del ritmo muy rápido, pasé a uno muy lento. Luego al recoger en el aire las sombrillas fui poniéndolas tranquilamente en el suelo, y con calma, contoneándome como un chico, salí de la pista. Gustó al público. Calmado volví a la pista, me acerqué a las sombrillas tristemente sobre la alfombra y pronuncié este monólogo interior: 'Mis pequeñas amigas, no penséis que os he abandonado, no os ofendáis, no me he olvidado de vosotras, fieles ayudantes mías...' Recogí las sombrillas y apretándolas contra mi pecho como a niños dormidos me retiré de puntillas.¹⁴⁰

El ritmo de las rutinas de payasos suele tener un tempo rápido debido a que se basa en el principio de acción reacción, en el que cada estímulo tiene una respuesta inmediata y específica.

4.6 El público

El público es una agrupación de individuos que son partícipes del sistema de comunicación que surge en el fenómeno artístico, desempeña un papel fundamental: es el receptor de la expresión producida por el emisor, es decir, el artista. Como tal se convierte en copartícipe de la producción de sentido, debido a que, como afirma Juan Plazaola en su libro *Introducción a la estética* "la contemplación artística no es un simple mirar, implica una actitud no solo activa sino en cierto modo productiva si no es que creadora o co-creadora"¹⁴¹.

Al público le corresponde la tarea de interpretar el sentido a partir de la comprensión del contenido y de la articulación de las partes que conforman la obra.

La comunicación que se da en el arte escénico es diferente a las demás artes porque implica una respuesta emocional-intelectual directa con el emisor, en este sentido el mecanismo cómico utilizado por los payasos implica un juego que incide directamente en el público y requiere de una respuesta específica e inmediata al chiste: la risa.

¹⁴⁰ L.Enguibárov, op.cit. p.115.

Henri Bergson señala que la risa es producto de cierta complicidad colectiva, la cual, según nosotros, está ligada a un sentimiento de superioridad que nos asegura un estatus frente a los demás.

Tanto la imagen, como el comportamiento, los efectos cómicos, y la estructura de la rutina tienen validez en tanto que se realizan en la respuesta del espectador. El payaso se relaciona de manera abierta, al igual que el juglar o el bufón, con el espectador. Digamos que el concepto de la "cuarta pared", noción aplicada en el teatro vivencial, deja de existir por completo en el trabajo del payaso. Su tarea fundamental es romper la barrera entre él y el público, ya sea que lo haga participe en el escenario o que la burla consciente de sus propios defectos o talentos lo acerquen a él.

Debido a todo lo anteriormente explicado, podemos comprender por qué el payaso no es un actor en el sentido que dice Luigi Allegri "de hacer uso de un mecanismo de inversión simbólica que lleva al hombre a representar otro de sí mismo, que lleva al actor a representar al personaje",¹⁴² simplemente porque provoca situaciones para causar un efecto determinado, a través, como señala Marcos Victoria, de "una libre decisión para hacer lo que le plazca"¹⁴³. En otras palabras, el payaso dirige sus acciones hacia un efecto específico: el cómico. El siguiente ejemplo señalará la importancia de la relación con el público en las rutinas del payaso:

El ejemplo es el de un espectáculo presentado en el Lincoln Center en Nueva York con Avner "el excéntrico", quien interrumpió los aplausos del público y para demostrar el truco de su sombrero para amonestar a la gente que había llegado tarde. Hizo broma de ellos, señal de que sus acciones habían sido observadas desde el escenario. Es más, presentó una cámara fotográfica que sacó de su bolsillo, como si hubiera tomado fotografías de ellos en el preciso instante de su entrada cuando el

¹⁴¹ Juan Plazaola, *op.cit.* p.542.

¹⁴² Luigi Allegri, *op.cit.* p.127.

¹⁴³ Marcos Victoria, *op.cit.* p. 106.

espectáculo había comenzado. El público reía de la vigilancia a la que habían estado sometidos sin percatarse de ello.¹⁴⁴

Antes de este momento, el público había permanecido en el anonimato, pero la broma de Avner hizo despertar los sentidos del público y a cambiar su percepción y observación, la cual iba encaminada en un solo sentido al principio

del espectáculo, a uno doble de alerta a partir de este momento. Avner llama a voluntarios para participar en el escenario en rutinas en las que el espectador, es sometido a situaciones en las que la más confortable selección que pueden hacer es la que él quiere que hagan.

La interpretación del payaso se dirige directamente al espectador. A través de este ejemplo vimos en qué consiste este vínculo, sin embargo quedan muchas preguntas por responder: ¿Qué tiene de especial la actuación del payaso que influyó en teorías de actuación posteriores a las fórmulas realistas y naturalistas? Estas y otras preguntas las resolveremos en el capítulo siguiente que sin duda aclarará dudas con respecto de la "actuación" del payaso.

¹⁴⁴ Ron Jenkins, *op.cit.*, p.95.

Capítulo IV. La influencia de la técnica en el teatro

El presente capítulo trata acerca de la teoría de dos creadores teatrales del siglo XX, Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1940) y Bertolt Brecht (1898- 1956), con respecto a la expresión escénica, en la que la significación del movimiento corporal y la propuesta interpretativa cobran una importancia fundamental en la puesta en escena. La figura del payaso es una de las claves para la comprensión de la base sobre la cual se asientan tales propuestas. Finalmente concluiremos con un análisis general acerca del vínculo del llamado Teatro de Vanguardia y la técnica del payaso.

La técnica del payaso ha trascendido y cobrado importancia en el campo teatral debido a la influencia que tiene en las propuestas de actuación y puesta en escena del siglo XX. Para comprender el surgimiento de estas nuevas tendencias es necesario exponer de manera breve la corriente a la cual se oponen principalmente: el naturalismo, cuyo objetivo es reducir el límite que existe, dentro de la convención teatral, entre la realidad y la ficción. La puesta en escena se convierte en representación-reproducción de la realidad, y, tanto los elementos escenográficos (que al igual que los objetos utilizados en escena cobran una función decorativa), como la actuación (basada en la internalización de la emoción y en una gestualidad mimética minuciosa de actitudes de la vida cotidiana que dio como resultado la producción de empatía y la identificación del actor con el personaje y un lazo emotivo con el público) giraban en función del texto dramático y del discurso verbal.

5.1 La influencia de la técnica del payaso en las propuestas teatrales del s. XX

5.1.1 Vsevolod E. Meyerhold

Meyerhold propuso un método en el que la base de la significación del espectáculo se concentraba en la acción y en la expresión corporal de los actores, la lectura literaria había que convertirla en lectura escénica.

Como parte de esta propuesta surge el concepto de *biomecánica* por medio de la cual se pretendía expresar la emoción en escena (no vivirla como en el

naturalismo) por medio de acciones físicas que implicaban una gran habilidad en el manejo de la expresión corporal la cual se basaba "en el conocimiento de la naturaleza racional y natural del movimiento, que implicaba la economía y el ritmo preciso, el conocimiento de las leyes de la utilización del espacio escénico y la coordinación con los demás actores".¹⁴⁵

De esta manera podemos decir que la expresión de determinadas emociones, sentimientos, situaciones, partía de la forma; acerca de ello, Meyerhold dice "si la forma es justa, el fondo, las entonaciones y las emociones serán también puesto que están determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, movimiento y palabras".¹⁴⁶

Meyerhold al igual que Brecht, se basa en la tradición del teatro popular, en los espectáculos de cabaret y *Music-Hall*, y en el circo en los que la acción prescinde de la motivación psicológica, ella es, mejor dicho, expresada a través del estímulo-respuesta, acción-reacción física y por lo tanto visual lo que da una lectura escénica en la que las palabras "no son más que dibujos en el boceto de los movimientos"¹⁴⁷ lo cual, como hemos visto, es una de las bases de la técnica del payaso.

Meyerhold incluye todo tipo de capacidades histriónicas en la práctica del actor: el uso de máscara, para lo cual se requiere de una gran habilidad en la expresión corporal, la improvisación, la acrobacia, el *clowning* (efectos cómicos visuales), el baile, el canto. Ron Jenkins dice al respecto: "en el año 1912 escribié [Meyerhold]: el malabarista revela la total autosuficiencia de la habilidad del actor con la expresividad de sus gestos y el lenguaje de sus movimientos".¹⁴⁸ Esto abre las posibilidades de comunicación con el público en tanto que la utilización del

¹⁴⁵ V.E. Meyerhold, *Teoría teatral*, trad. Agustín Barreno, 5ª ed., Madrid, Ed. Fundamentos, 1986, p.199.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 198.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 173.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. XII-XIII.

movimiento corporal y escénico "informa al espectador sobre sus pensamientos e impulsos".¹⁴⁹

En este sentido se rompe con el concepto de cuarta pared que se comenzó a utilizar en las representaciones desde el siglo XVI, muy recurrido en el naturalismo y en el realismo, que se refiere a la manera de interpretación basada en la omisión de la referencia hacia el público, por la "impresión de no ser visto ni entendido mas que por los personajes con los que dialoga en el mundo representado".¹⁵⁰ Concepto inexistente en la técnica del payaso.

5.1.2 Bertolt Brecht

Las representaciones del teatro griego y de la *Commedia dell' Arte* en las que se utilizaba la máscara, el teatro oriental, incluso el isabelino, al contrario del teatro naturalista, se caracterizaban por la no identificación con el carácter representado, y por la supresión de la empatía "el teatro mostraba a la gente que estaban viendo un evento artificial, conscientemente exhibiendo tal artificio".¹⁵¹

La relación con el público es fundamental en la propuesta de Brecht, se basa en la producción de una comunicación encaminada hacia

una intervención cognoscitiva y crítica [que le permita al público] la libre opción de una síntesis suya [y como consecuencia la conciencia plena de su función dentro del espectáculo como] productor de un sentido... a través de un decurso de conocimiento y no por acumulación".¹⁵²

Tanto la estructura dramática como el discurso verbal y la actuación contribuyen a la realización de tal objetivo.

Enfocaremos nuestra atención en el tipo de actuación, pues es justamente el lazo entre la "actuación" del payaso y la del actor brechtiano.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 73.

¹⁵⁰ Roman Ingarden, *op.cit.* p.163.

¹⁵¹ Martin Essyl, "Some reflections on Brecht and acting", *Reinterpreting Brecht: his influence in contemporary drama and film*, Cambridge, Ed. Pia Keher y Colin Viser, 1990, p. 140.

¹⁵² Bettetini, *op.cit.* p.92.

En el circo, los payasos y demás participantes exhiben, muestran, presentan destrezas y habilidades sin pretender, en el caso de los payasos, "ser caracteres en el sentido ordinario",¹⁵³ hemos dicho que el juglar al igual que el payaso no interpreta como lo hace el actor en el sentido de "representar otro de sí mismo". Ahora bien, la relación con el público, por tanto, se fundamenta en la exhibición de sí mismo y de la habilidad, y en la admiración de las mismas.

La obvedad y la conciencia de los payasos (acróbatas y equilibristas) con la que presentan el espectáculo a partir del énfasis en la actitud, en la elegancia y aplomo con que han elaborado, ideado, ensayado y dominado magistralmente el producto final,¹⁵⁴ es lo que Brecht rescata en la interpretación del actor. En este sentido, el gran cómico Karl Valentine representó una fuerte influencia para su propuesta. Martin Essyl dice: "el juego de Charles Chaplin con su bastón, sus gestos de satisfacción cuando ha evadido al policía son movimientos como los del malabarista o del acróbata con los que hace alarde de su acto y recibe el aplauso del público como diciendo: ¡Mírame, esto es lo que te estoy presentando y estoy exhibiendo para ti, ¿te gusta?".¹⁵⁵

Lo mismo sucede con los Hermanos Karamasov, cuatro malabaristas que residen en Estados Unidos, "incluyen en su espectáculo bromas hacia ellos mismos, al público y a la sociedad, castigos, *gags* cómicos visuales, y la participación del público basado en un ritmo parecido al jazz en el que se dan cambios de ritmo, variaciones y la improvisación".¹⁵⁶ En su espectáculo mantienen una relación directa con el público llamando la atención hacia sus propios errores, invitando a voluntarios al escenario y explicando las técnicas acerca de lo que a continuación van a presenciar, y cuando están en desacuerdo sobre lo que constituye la esencia de su trabajo dejan que el público participe con argumentos.

Los payasos no sólo son conscientes de la demostración que ejecutan tanto de sus acciones como de su habilidad, son conscientes de ser observados. Decía

¹⁵³ Martin Essyl, op.cit.,pp. 137 y 138.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 138 y 139.

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ Ron Jenkins, op.cit. p. 59.

Brecht: " el espectador puede aprender a comportarse en su vida cotidiana como alguien que es observado. Con respecto a lo anterior el actor es un modelo para ser imitado, el individuo deriva varias ventajas al ser observado".¹⁵⁷

Brecht dio una terminología específica a estos conceptos en el campo de la actuación: el *Gestus des Zeines* se refiere a la actitud consciente de mostrar algo al público, lo que daba como resultado un efecto de distanciamiento o, mejor dicho, de extrañamiento llamado *Verfremdungseffek* que se refiere a la no identificación emocional del espectador con las acciones representadas, la no empatía, para contribuir precisamente a que el espectador mantuviera una conciencia crítica sobre las acciones y el discurso verbal de los personajes, que iba en contra con el efecto de alienación o *Entfremdung* o pérdida de conciencia a través de la emoción. En la representación cada acción ha sido mostrada para contener sus propias contradicciones, [como en las del payaso aunque éstas con un efecto cómico] y a partir de una visión crítica del actor con respecto al carácter que interpreta.¹⁵⁸ De por sí, afirma Martin Essyl, los efectos cómicos producen un efecto de distanciamiento¹⁵⁹ debido a sus características estructurales, como en el caso de las rutinas de payaso o en los *sketches* del *Music-Hall*, que consiste en el juego del "engaño" a través de la presentación de una supuesta realidad y del descubrimiento sorpresivo de una realidad opuesta o diferente a la del principio, lo cual transporta al público a un estado de conciencia, al igual que cuando se hacen bromas respecto de él o cuando participa de manera activa en el escenario.

¿Cómo influye la connotación de la figura del payaso en el teatro de Brecht? Debido a la connotación del absurdo humano que crea la figura del payaso como vimos en un principio, la puesta en escena de muchas de las obras de Brecht se hace con la técnica del payaso, pues la contradicción de los gestos y del tono con que se hacen y dicen los argumentos enfatiza la crueldad y precisamente el absurdo humano. Un ejemplo de ello es la puesta en escena de *Un hombre es un hombre* en

¹⁵⁷ Martin Essyl, op.cit. p. 139.

¹⁵⁸ *Ibid.* p.142.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 141.

la que Bill Irwin un distinguido *clown*-mimo norteamericano quien interpretaba el personaje de Galy Gay, en la escena en la que éste confronta el hecho a partir de la presentación de un saco en el que, según le han dicho, contiene el cuerpo de él mismo, y le obligan a decir que es cierto y que tome el nombre del soldado al que sustituye llamado Jerahia Jip, Irwin expresa el dilema a través de una rutina de payaso, a la vez que trata de resistir el impulso magnético que le atrae hacia el costal, dice el siguiente texto:

Yo no podría, sin morir en seguida,/ mirar en un cajón la cara vacía/ de un hombre cuya imagen vi un día/ reflejada en el espejo de agua de la fuente./ De alguien que, ahora lo sé, murió./ Por eso no puedo abrir este cajón./ El miedo se apodera de mis dos yo, pues tal vez/ yo soy los dos, el nuevo ser que acaba de formarse sobre la cambiante faz de la tierra.¹⁶⁰

5.2 La influencia de la técnica del payaso en los *happenings*, *events* y *performances*.

La presencia de una doble amenaza que trata de la identidad del protagonista liga el texto de Brecht a los temas recurrentes de las rutinas de Irwin, quien actúa su rol a la vez que lo comenta.

¿Cómo influye la técnica del payaso en el Teatro de Vanguardia? En el siglo XX encontramos nuevas propuestas teatrales, cuyo objetivo se centra en una revolución social a través de una protesta política en contra de instancias represivas y métodos que no producen el cambio como el teatro burgués, que incluía un tipo de obras teatrales que satisfacían el consumismo de dicha clase. La aparición en Europa de expresiones como el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo, en obras de teatro como "Ubu Rey" de Alfred Jarry, rompe con la convención de cuarta pared mediante de la provocación hacia el espectador para despertarlo del letargo en relación con la búsqueda de sentido y el cambio, a través también del didactismo para crear conciencia mediante temas actuales en el presente. El teatro de Brecht es un claro ejemplo.

¹⁶⁰ Bertolt Brecht, *Un hombre es un hombre*, tr. Nicolás Costa, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1976, p.71.

En Estados Unidos se gestó un movimiento teatral intenso fuera de los cánones tradicionales del teatro realista y naturalista y comercial como el de Broadway, y se inició una búsqueda hacia un teatro de agitación para promover un cambio social a través de la conscientización de la "masa".

En un principio el *agit-prop* (1906) creado en Rusia se adaptó a la protesta social en Estados Unidos en la época de huelgas y revuelta en contra de la explotación obrera. Las escenas callejeras constituyeron la manera más eficiente de "educar" e "informar" al pueblo sobre los acontecimientos que formaban parte de los problemas sociales de la época. En ellas se gestaron los términos de *performance*, *events* y *happenings*, escenas breves (sucesos, hechos) que tenían como objetivo provocar y buscar la participación del público. Requerían la espectacularidad visual tanto del movimiento corporal como de la puesta en escena para llamar la atención de la gente.

En los años 60 se crean muchas compañías como el *Bread and Puppet Theater*, el Teatro Campesino, el *San Francisco Mime Troupe* que utilizan elementos circenses, marionetas gigantes, máscaras de la *Commedia dell'Arte* contextualizadas en tipos que pertenecen a su sociedad, y demás elementos multimedia como los *light shows* y la música electrónica.

¿Qué tiene que ver todo esto con el payaso? "¡UN ARRESTO!"

Rony G. Davis, director de *San Francisco Mime Troup*, provocó un arresto en El parque *Lafayette* en San Francisco debido a que la última representación había sido censurada por parte de las autoridades. Davis sabía que si persistían en la representación de más escenas de carácter satírico hacia el sistema, podrían arrestarlo. Y fue precisamente lo que ocurrió: vestido al estilo de *clown* de la *Commedia dell'Arte*, apenas comenzaba, vio que se acercaban los policías y gritó: "¡Damas y caballeros *Il truopo di Mimo de San Francisco* presenta para su entretenimiento esta tarde... UN ARRESTO".

De esta manera Davis incorporó policías reales en el papel de adversarios opresivos del pobre *clown*, y creó una corretiza en la que eludía a los policías, esquivándolos, y al mismo tiempo puntualizando con sátiras las burlas hacia el sistema. La respuesta del público fue de un apoyo estupendo.¹⁶¹

Es así como la figura del payaso se incorpora en las escenas del nuevo teatro, que hace de la realidad cotidiana un evento único y que enfoca a través de todos los medios posibles la visión hacia las cosas que pasan desapercibidas.

¹⁶¹ Ron Jenkins, *op.cit.* p. XV.

Capítulo V. La significación social en México

6.1 México país de fiesta y algarabía

México es un país abundante y diverso, tiene todo tipo de paisajes y climas, de frutas y sabores, de riquezas naturales y de tradiciones, de nombres de ciudades y pueblos en los que se conjuntan las lenguas indígenas y la hispánica, pues México no está tan sólo en las ciudades sino también en el campo. Es también un país en el que se gestan contrastes enormes, en el que puede haber tanto algarabía como solemnidad, tanto calidez como distancia entre la gente. No en vano el poeta chileno Pablo Neruda lo describe como un país florido y espinudo, seco y huracanado, así como un país lleno de sortilegio y sorpresa. Porque en México todo puede pasar, todo lo inesperado sucede. Las realidades de repente son tan distantes que no se reconcilian más que en un aspecto, a la vista de Breton, surrealista.

México es un país festivo en el que las danzas, los juegos pirotécnicos y la comida son los elementos que dan color y calidez a la celebración. San Juan Atzingo es un pequeño pueblo tlahuica de milpas y magueyes situado en el Estado de México con casas de madera y fogones de piedra, con grandes comales para hacer tortillas y yuntas para arar la tierra. Este pequeño pueblo en el que radicamos un grupo de personas para realizar trabajo comunitario, realiza cada mes seis o siete festividades. Su gente siempre tiene un motivo para celebrar, ya sea la mayordomía, algún santo, o el fin de curso de la escuela primaria.

Quizá es a través de las fiestas donde desahoga gran parte de la opresión social y económica pues siempre hacemos frente a los problemas, incluso a la muerte a través de la fiesta, los chistes y la algarabía.

Aunque los carnavales como el de Mazatlán o el de Veracruz han degenerado en el anuncio de productos comerciales y turísticos más que en el colorido tradicional de los pueblos de México, forman parte de una función liberadora y festiva. También la celebración en el Ángel de la Independencia con motivo del triunfo futbolero es un indicio de la necesidad de participación jubilosa en la fiesta.

En México, el payaso tiene que ver con este aspecto festivo, de entretenimiento y dispersión y se desenvuelve en tres tipos de espacios populares que son: el circo, las fiestas de los niños y la calle, aunque también aparece en los desfiles debido al colorido y fantasía de su vestuario.

6.2 El payaso de circo en México

Resulta imposible eludir el tema relacionado con el payaso en nuestro país pues tiene una connotación muy diferente a la de otros países debido, en parte a su origen, ya que no es una tradición autóctona. Aunque no se descarta la idea de que pudieron haber existido personajes cómicos antes de la llegada de los españoles. Sin embargo no hay información suficiente al respecto, y en cambio la influencia de Europa en la tradición del payaso es decisiva en la conformación del payaso en México, cuyo origen se remonta a la época de la Colonia.

El "gracioso" nombre con el que se le llamaba al payaso de los circos, antiguamente conocidos como *Maromas*, *Carpas* o *Volatines* (lugar donde los cirqueros y volatines presentaban sus destrezas), tenía una función muy particular: era el que encabezaba el convite y presentaba a los integrantes de la comparsa.¹⁶²

García Cubas en *El libro de mis recuerdos* dice que "el payaso mexicano dirigía sus puyas en verso a las viejas y a las suegras, y piropos a las muchachas bonitas; criticaba vicios sociales, y por eso hablaba, ora de las casas de vecindad, ora de la mujer mal casada, de los borrachos y los jugadores".¹⁶³

El gracioso lanzaba versos como éste:

Señores, muy buenas tardes,/ la función va á comenzar;/ y yo con unas coplitas/
que les voy á dedicar./ Déle al bombo, maestro al *cémbalo* / porque ya quiero
bailar. [Y seguía] Las Mariquitas son finas,/ las Juanitas muy hermosas,/ las
Catarinas garbosas,/ y lindas las Agustinas;/ las Tomasas muy catrinas,/ las
Pepas, cielo estrellado; (Al concluir este verso, poníase a bailar y cantaba con
cierta bellaquería, acompañado del bombo, los últimos versos de la octava:
aunque sea con una de éstas/ yo quisiera estar casado.¹⁶⁴

¹⁶² Julián Gascón Mercado, *El payaso mexicano*, México, Ed. Diana, 1975, p. 19.

¹⁶³ García Cubas, op.cit. p. 255.

¹⁶⁴ *Ibid.* p.256.

Como podemos ver, el gracioso era un personaje que cantaba, bailaba, imitaba, versificaba e inventaba chistes y burlas, por lo que inferimos que se basaba en el aspecto verbal en un principio.

Este personaje vestía de la siguiente manera:

vestido ajustado al cuerpo, la cara enharinada, y con un cucurucho de fieltro en la cabeza, larga cabellera rizada según la moda de la época, peinado que era conocido con el nombre de romántica, ceñida la frente con una cinta de terciopelo bordada de oro y enaguilla de puntas con cascabeles, y otras veces gorra con pluma, cara limpia y acicalado el bigote¹⁶⁵ y "cuello goyesco, zapatillas de manta o zapatos de punta."¹⁶⁶

Con la influencia del circo europeo, el *Chiarini*, que llegó a México en el año 1867, el payaso o gracioso comenzó a utilizar un patíño o personaje que contestaba y sobre el cual recaían algunas burlas verbales y también visuales, cuya función era dar pie a los chistes del gracioso. También se modificó el vestuario, y comenzó a usarse el "huácaro" que era un traje de una sola pieza, alargado y un tanto holgado, peluca en lugar de picorete.¹⁶⁷

Con el tiempo se diversificaron los tipos de payasos y se introdujeron tanto el augusto como el de carácter,¹⁶⁸ con los que aparecieron las rutinas clásicas de circo que eran y son tomadas del extranjero, aunque pocas son las que se han creado.

¡YA ES TIEMPO DE QUE EN MÉXICO SE LE DÉ AL CIRCO EL LUGAR QUE MERECE! Así comienza el encabezado de la sección de cultura del periódico *Uno más uno* en el que se incluye una entrevista a Alejandro Atayde acerca del espectáculo del circo Atayde en julio del año 2000, quien comenta:

La gente de estos espectáculos como no son cantantes, ni futbolistas, ni boxeadores no se les reconoce aquí, contrario de lo que ocurre en Europa y Estados Unidos, [agrega] que el Circo en México se considera para niños] y no es para niños exactamente, sino para la familia. Nosotros hemos llegado a

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ Gascón, op.cit.p.22.

¹⁶⁷ *Ibid.* p.20.

¹⁶⁸ *Ibidem.*

establecer un equilibrio entre la seriedad del circo europeo y la alegría del circo estadounidense".¹⁶⁹

En 1988, el gobierno capitalino, a través de Promocul, representado por Cuauhtémoc Cárdenas, Jefe de Gobierno del sexenio pasado y por María Rojo, en calidad de presidenta de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, hizo un reconocimiento a los promotores y artistas que participaron en el espectáculo con la entrega de una placa con motivo de los 110 años de vida del circo Atayde.

Esto es un gran paso. Sin embargo no es suficiente porque hay muy pocos payasos mexicanos que se presentan en las arenas de nuestro país.

En la actualidad se presentan rutinas clásicas de payasos como Bellini en el Atayde. Otros son extranjeros como el payaso de origen peruano conocido como *Boroto* en el Circo Hermanos Vázquez, o los payasos chilenos en el Atayde como el trío *Harry Piolín, Harry Lin y Harry King*. En general es difícil encontrar rutinas nuevas, más bien son adaptaciones o rutinas clásicas que se contextualizan según las condiciones sociales del país donde se presentan, por ejemplo la rutina que presentó el trío fue la rutina clásica del box, la diferencia radicó en el vestuario que se utilizó para dos fines: llamar la atención de la gente y hacerlos cómplices, como el vestuario con colores de la bandera mexicana que llevaba el payaso que aparentemente iba a perder y con el que el público se identificó totalmente, y el vestuario con colores de la bandera estadounidense que llevaba puesto el payaso que era el más fuerte, al que el público abucheó.

Resulta preocupante la disminución de la asistencia del público al circo. Nos preguntamos si se ha reducido la calidad de los espectáculos, la difusión o el presupuesto de los espectadores. En una entrevista con *Boroto*, decía que en Perú el día en que se festeja la independencia de la nación, la capital se llena de circos, a los que asisten los ciudadanos gozosos de poder contemplar las maravillas que sólo este tipo de espectáculo puede ofrecer.

¹⁶⁹ Verónica Vega, *Uno más Uno*, sección cultura, 18 julio 2000, p.23.

6.3 "El payasito de fiesta"

En México hay una intensa actividad en este rubro, incluso se organiza cada año un Congreso de Payasos en el que se ofrecen talleres, concursos y presentaciones al que asisten los "payasitos de fiesta" con el objeto de aprender y superarse.

Para comprender y valorar el desempeño en esta actividad, es necesario explicar en qué consiste, para lo cual se realizaron entrevistas con el fin de clarificar algunos conceptos.

Los espectáculos generalmente se basan en la animación que contiene una carga de chistes, algunos de ellos relacionados con programas de caricaturas; en la organización de juegos y competencias; en la demostración de alguna destreza como magia, malabares con diferentes objetos, la confección de figuras con globos; la utilización de instrumentos musicales para invitar a bailar o a cantar a los niños; la narración de cuentos al mismo tiempo que se representan; y también, en menor grado, la presentación de rutinas.

Algunos espectáculos son de carácter didáctico y están relacionados con la educación escolar, y con moralejas que encaminan hacia un buen comportamiento.

Es interesante conocer la respuesta de los niños con respecto al trabajo de las mujeres que se dedican a esta actividad pues la imagen difiere a la de los payasos y crea otro tipo de trato basado en la ternura, la comprensión, la afectividad maternal, con las que el niño, según la payasita *Borlita* "se identifica totalmente".

La conclusión a la que llegaron muchos de ellos fue que el payaso es un ser transparente que deja ver la personalidad del individuo, el payaso *Zucaritas* decía: "no se puede dar lo que no se tiene".

El vestuario es colorido y llamativo en todos los aspectos. Por lo general se explota la imagen del augusto, hay algunos que visten como augustos aunque su comportamiento corresponda al del carablanca, es decir, que hay gran libertad en cuanto al significado de cada vestuario. Algunos vestuarios tienen efectos especiales

como un hilo para levantar la peluca (en caso de susto), o una flor en la solapa que salpica agua, o unos lentes enormes o muy pequeños.

Muchos trabajan en otros espacios como los parques, los camiones, los restaurantes. El espacio influye en el tipo de espectáculo por ejemplo el callejero que implica la participación del público con bromas y burlas más picantes. Pocos son los que trabajan en teatros y unos cuantos en la televisión.

6.4 El problema

México tiene una historia llena de “grandes aciertos”, así como de “errores gigantescos” como apuntaba Neruda, uno de ellos es la distribución de la riqueza. Nos preguntamos cómo es posible que siendo un país rico y abundante haya tanta gente con bajos recursos. Uno de los mayores contrastes que podemos encontrar es la inmensa riqueza de unos pocos y la pobreza de muchos.

Este mismo problema es el que afecta a la actividad artística, que es poco redituable en comparación con la actividad industrial o turística, por lo que el presupuesto es bajo y se destina para una élite determinada.

Lo anterior afecta en dos sentidos: nos preocupa el hecho de que en México, país rico en ingenio, no haya escuelas de circo o de payasos como en otros países, por lo que tal tradición de las rutinas clásicas se transmite de manera oral y es resguardada, porque el tener tal conocimiento asegura un trabajo y un puesto dentro del ambiente tanto del circo como del teatro. Por otra parte la única manera de enseñanza de tal actividad se da a partir de cursos que imparten los estudiantes que han viajado al extranjero y que se dedican a enseñar disciplinas como la de la pantomima y la del payaso a través de cursos, que funciona además como una fuente de trabajo y por lo tanto de ingreso.

La falta de escuelas y del conocimiento de tal actividad, provoca la piratería de rutinas, incluso de circos que se anuncian con el nombre de los que tienen prestigio, como es el caso del circo Atayde.

6.5 Los actores cómicos de México

Paillo, Mantequilla, Cantinflas fueron grandes cómicos del teatro de Carpa que incluso tuvieron una gran participación en las películas del cine mexicano, inclusive se les reconoce como innovadores de un estilo muy particular. Su trabajo se basaba en el aspecto verbal, el cual se sustentaba en la creación de los caracteres a partir tanto del vestuario como del manejo corporal en el que se reflejaba la idiosincracia de sus personajes, y en la calidad de reacción ante las situaciones más comprometidas.

La aparición de parejas cómicas como Manolín y Chilinsky, o Viruta y Capulina, quizás no sean ejemplos de payasos. Sin embargo utilizaban recursos en la creación de determinadas situaciones que implicaban la guerra de pasteles o comedia física a partir de caracteres contrarios: uno era el "listo" que veía frustradas sus expectativas y desesperaba por la conducta del "tonto", que era el que finalmente recibía la paliza o el regaño, es decir la relación se basaba en un juego de autoridad.

"Chespirito" es un programa de la televisión mexicana que utiliza la técnica del payaso para la creación de determinadas situaciones. Ahí podemos ver *gags* y comedia física que se insertan en los chistes, y podemos ver caracteres que se manejan a partir de los contrarios.

La estructura de las películas de la india María, interpretada por María Elena Velasco, se compone a partir de la consecución de *gags* que tocan temas que hacen referencia a nuestra sociedad como en la película "Se equivocó la cigüeña" como en la escena en la que ella monta un toro en el jaripeo. Se utiliza la regla de tres en determinadas situaciones como cuando, en una persecución, tiran a un señor al pozo dos veces, a la tercera, es el mismo señor el que se tira al pozo cuando ve venir a la "tropa". Además encontramos comedia física en la escena de la corretiza en la que los secuestradores de niños persiguen a la india María, y se sorpresivamente se ven acorralados por unos toros de Lidia, entonces los que persiguen se convierten en los perseguidos, lo cual nos remite al viejo mecanismo de la inversión de roles. Los personajes como podemos ver, representan la opresión para el inocente, que en este

caso es la india María. En este juego interviene además la autoridad máxima representada por los policías.

7. Conclusión

A lo largo del la presente se ha dado un recorrido histórico, se han definido los elementos que consideramos conforman la técnica del payaso, su influencia en el teatro y su significación en nuestro país.

A manera de conclusión y como parte medular de la tesis, creemos necesario exponer una definición final del payaso, para valorar su importancia dentro de las artes escénicas.

1. El payaso es la expresión cómica grotesca de un individuo que se manifiesta a través de la máscara, a la cual le corresponde un comportamiento ilógico que se manifiesta mediante acciones físicas y/o verbales, basadas en un mecanismo cómico específico: el *gag* y en el establecimiento de relaciones de autoridad con el medio que le rodea.

2. El payaso implica una creación individual en el sentido de ser autor no sólo de su comportamiento sino también de sus situaciones, al contrario del actor, quien crea su personaje a partir de un texto, es decir, de una circunstancia determinada. ¿Por qué el payaso es autor de sus situaciones? Porque es necesario crear situaciones que revelen la contradicción de ese comportamiento determinado, pues la contradicción es uno de los motores de lo cómico ya que revela realidades en apariencias, lo que da como resultado la frustración de aspiraciones. Por lo tanto la creación de las situaciones se subordina al comportamiento creado.

La creación de un comportamiento parte de las características individuales, el éxito dependerá de la calidad de reacción, de la sinceridad con que lleve a cabo sus acciones y del ingenio con que resuelva los conflictos en los que se mete.

3. El payaso, entonces, manipula las situaciones para provocar conflictos, a partir de acciones físicas o verbales, las cuales son resultado de una distorsión de la realidad. El *gag* es un claro ejemplo de la manipulación que se hace de una situación

para provocar un conflicto, y es a través de él que se muestra la ilógica y el absurdo del comportamiento creado.

4. El payaso es un ser paradójico, porque existe una doble figura que muestra con habilidad la torpeza. De esta manera, el payaso revela paradójicamente una concepción sabia del mundo y de las relaciones que mantenemos con el medio que nos rodea, a través de las tonterías que comete. Chuang-tsé decía: " Un hombre que se sabe tonto no es precisamente tan tonto".

5. El payaso es un ser lúdico por excelencia, pues incluye el juego en cada acción que realiza, juega a distorsionar las relaciones. De por sí lo cómico es también un juego que "engaña" para después sorprender. Por estas razones la relación que establece con el público es de complicidad que requiere de una viva participación sea en el escenario o afuera de él.

6. Finalmente, el payaso es la expresión cómica (grotesca) de un individuo, que da su versión de los hechos, que nos muestra su propia visión del mundo, cuya meta artística radica en que la risa que produce no sea el objetivo "sino un medio para llevar la idea al entendimiento".

Por éstas y otras razones la técnica del payaso se diferencia de la del actor y de la del mimo. Sin embargo existe una inter-influencia entre estas distintas actividades artísticas que nutren y enriquecen su campo de acción.

Si hemos alcanzado a valorar que el juego es un elemento fundamental en el ser humano tanto para niños como para adultos y ancianos, en primer lugar porque alienta la relación afectiva con otros seres humanos, necesidades que han sido relegadas a un segundo plano debido al consumismo fomentado por los medios masivos de comunicación sin opción de un pensamiento crítico y encaminados hacia la violencia, la cual, queramos o no, afecta las relaciones con los seres con los que convivimos y con nosotros mismos. Debemos agregar que el ritmo tan rápido con el que vivimos y la falta de dinero provocan angustia, falta de paciencia para escuchar a la gente, falta de comprensión, en pocas palabras, de amor. Si hemos llegado a

valorar esto, entonces ¿por qué el trabajo de los payasos en nuestro país se encuentra denigrado, siendo el desprecio, la lástima y la indiferencia, reacciones con respecto a esta noble profesión?

Una respuesta clave es la falta de educación. Resulta verdaderamente grave que el teatro sea tan mal enseñado en las escuelas preparatorias y bachilleratos, con excepción de honrosas y ocasionales excepciones, y que ni siquiera tal actividad se imparta en las primeras etapas del niño, tan importante para su desarrollo motriz y psicológico. Ahora bien, si la educación teatral, que es una actividad artística que se imparte a nivel profesional, es deficiente, la técnica del payaso que carece de escuelas que la impartan y que por tal motivo no se ha convertido en una actividad profesional en nuestro país, es, no digamos deficiente sino inexistente, salvo por algunos cursos impartidos por maestros extranjeros.

En Europa se presentan obras de teatro en las que la figura del payaso desempeña una función trascendental en la puesta en escena.

El entrenamiento con la técnica del payaso es fundamental para el actor. Es más en algunas universidades extranjeras el programa de estudios incluye una materia relacionada con la misma, ya que con ella se despierta la conciencia de la relación dramática con los demás compañeros, del ritmo, del espacio, del manejo del objeto con fines cómicos y de la relación con el público, además de habilidades como la agilidad corporal y mental gracias a la improvisación y creación de situaciones.

Mientras no se difunda el conocimiento para todo tipo de gente, actores, payasos de fiesta, público en general, no habrá exigencia y no habrá buenos espectáculos. Mientras no se dé apoyo económico para crear escuelas México no crecerá ni artística ni culturalmente.

Todos los seres humanos necesitamos de la risa para sobrellevar los problemas sociales que enfrentamos como país, y el payaso proporciona el placer, de reírnos de sus tonterías, finalmente de nosotros mismos a través de él, como si dijera "oye no tomes todo tan melodramático, mirate en mí y deja de llorar por cosas

que en realidad no son para tanto", descubriremos que los ridículos hemos sido nosotros.

Y ¿no es el aceptar la ridiculez, un acto de humildad? No me refiero a la humildad que lleva a la resignación y a la culpabilidad, sino una humildad sabia que nos lleva hacia la concepción de nosotros, seres humanos, como seres contradictorios, y a asumir errores y enfrentarlos.

Si la risa cura enfermedades, y los payasos incluso trabajan en los hospitales para curar a los enfermos... ¿No serán los payasos seres superiores de los cuales tenemos mucho que aprender?

8. El espectáculo va a comenzar

El maquillaje de carablanca con el cual comencé en un principio queda descartado. He depurado tanto mi imagen como el carácter de mi personaje que ha crecido junto conmigo hacia una figura más compleja. Tan solo me delíneo los ojos con pintura negra. Aún soy Madeleine cuyo reflejo en el espejo no ha cambiado mucho. Solo he dado profundidad a mis ojos.

Primera llamada

En seguida aplico el color rojo con una línea debajo de los pómulos que esparzo para crear una figura femenina y discreta y para exaltar esa parte tan característica en mí. Los labios obtendrán un tono discreto. Pienso: así soy yo, así me siento cómoda y así comunico a los demás cómo soy. Me pongo mi chamarra azul y mi sombrerito de paja para darle un aire popular despreocupado sencillo y gracioso.

Segunda llamada

Coloco sobre mi rostro la hermosa nariz roja, en seguida comienzo a hacer gestos de todo tipo, mis ojos voltean expectantes hacia todos los rincones del cuarto, traviesos buscan gente con la cual se puedan divertir. Me pongo mis grandes zapatos con los que he decidido andar por el camino de la magia, la risa y el juego. Doy pasos grandes y altos lo que me da un caminado como de balanceo de derecha a izquierda, de un lado a otro, de una pista a un teatro.

Tercera llamada

Mis manos sudan tanto que la escoba en ellas se siente insegura. Respiro profundo y sé que después de ese suspiro comienza mi reto, mi trabajo y mi profesión.

Bibliografía

- Allardye Nicoll, *El mundo de Arlequín*, Barcelona, Barral, 1984.
- Allegri Luigi, "Aproximación a una definición del actor medieval", *Cultura y representación en la Edad Media: actas del Seminario del II Festival de teatro: Música medieval d'Elx*, octubre-noviembre, 1992, Diputación de Alicante, Universidad de Parma, Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, 1994.
- Aristófanes, *Comedias: Las Arcanienses*, vol.I, trad. Esperanza Rodríguez Monescillo, Madrid, Colegio Superior de investigaciones científicas, 1985.
- Aubert Charles, *El arte mímico*, (París, 1901), trad. Pilar Ortiz Lobillo, col. Escenología, México, Escenología, 1997.
- Bajtín Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Breve Biblioteca de Reforma, España, Barral editores, 1974.
- Básmanov A., "Elena Amvrosieva y Georgui Shajnín", *El Circo Soviético*, trad. F. Pita, Moscú, Ed. Progreso, 1975.
- Baudelaire Charles, *Lo cómico y la caricatura*, trad. Carmen Santos, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1988.
- Beristáin Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.
- Bettetini Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, trad. Juan Díaz Atauri, Colección Punto y línea, Ed. Gustavo Gili, 1977.
- Bishop George, *The world of clowns*, Los Angeles, Book House publishers, 1976.
- Bouissac Paul, *Circus and Culture: a semiotic approach*, Bloomington and London, Indiana University press, 1976.
- Brecht Bertoldt, *Un hombre es un hombre*, tr. Nicolás Costa, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1976.
- Ceballos Edgar (comp), *El libro de oro de los payasos*, trad. Margherita Pavia, México, Escenología, 1999.
- Chaplin Charles, *Mi Autobiografía*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, Ed. Debate, 1989.
- Croft-Cooke and Peter Coles, *Circus: a world history*, London, Paul Elek Ltd, 1977.
- Disher M. Wilson, *Clowns and pantomimes*, first published 1925, Salem New Hampshire, Ayer Company publishers Inc., 1985.

- Domenella Rosa María, "Entre canivalismos y magnicidios", *De la ironía al grotesco*, México, UAM Iztapalapa, 1992.
- Duvignaud Jean, *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*, trad. Luis Arana, México, FCE, 1966.
- Enguibárov Leonid, "Reflexiones de un clown-mimo", *El Circo Soviético*, trad. F. Pita, Moscú, Ed. Progreso, 1975.
- Essyl Martin, *Reinterpreting Brecht: his influence in contemporary drama and film*, Cambridge, Ed. Pia Keher y Colin Viser, 1990.
- Fo Dario, *Misterio Bufo*, trad. Carla Matteini, España, Ediciones Siruela, 1998.
- Foix Juan Carlos, *Humorismo y Dios*, Buenos Aires, Emecé editores, 1963.
- Gascón Mercado, Julián, *El payaso mexicano*, México, Ed. Diana, 1975.
- Hayle Charles Henry, *The clown in greek literature after Aristofanes*, Princeton, 1913.
- Hodgart Matthew John Caldwell, *Sátira, historia y crítica*, trad. Ángel Guillén, Madrid, Biblioteca del hombre actual, Ed. Guadarrama, 1969.
- Hollander Twohig Anne, *Seeing through clothes*, USA, University of California Press, 1993.
- Hormigón Juan Antonio, "La práctica dialéctica brechtiana: desalienación, crítica y productividad", *Brecht y el realismo dialéctico*, trad. J. Ocina y Mariano Anós, selección, prólogo y bibliografía Juan Antonio Hormigón, Madrid, Talleres Gráficos Montaña Alberto Corazón editor, [s.f.]
- Ingarden Roman, "Las funciones del lenguaje", *Teoría del teatro*, comp. Ma. del Carmen Bobes Naves, Madrid, Serie Lecturas, Arco/Libros, 1997.
- Jenkins Ron, *Acrobats of the soul, comedy and virtuosity in contemporary american theatre*, NY, Theatre communications Group Inc., 1988.
- Kosintev G., "El arte popular de Charles Chaplin", *El arte de Charles Chaplin*, Buenos Aires, Ediciones nueva visión, 1973.
- Lever Maurice, "Historia de la mima", *Máscara*, México, Escenología, nos. 13-14, abril-julio 1993.
- Luckács Georg, *Estética: la peculiaridad de lo estético*, tomo I, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1966.
- Meyerhold V.E., "La biomecánica", *Teoría Teatral*, trad. Agustín Barreno, selección y notas Cristina Vizcaino, Madrid, Ed. Fundamentos 5ª. ed., 1986.

- Moya Rubio Víctor José, *Máscaras: la otra cara de México*, México, Coordinación de Humanidades 4ª. ed., UNAM, 1986.
- Navarrete María, *Los graciosos de Tirso*, Tesis Literatura Dramática y teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994.
- O'Brien Twohig, Sara, *Beckman Carnival*, London, The Tate Gallery, 1984.
- Ortega Ramírez, Gabriel Alfonso, *Tontos, bufones y guardianes del rey*, tesis Literatura dramática y teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996.
- Palacios Rebollar Jorge, *Humorismo y humanismo*, Tesis de maestría en Filosofía, México, 1965.
- Peña M. Fernando, *Gag: La comedia en el cine 1895-1930*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1991.
- Pirandello Luigi, *El humorismo*, trad. Enzo Alosi, Buenos Aires, Ed. El libro, 1946.
- Plazaola Juan, *Introducción a la estética: historia, teoría y textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1991.
- Popov Oleg, "Mi héroe", *El Circo Soviético*, trad. F. Pita, Moscú, Ed. Progreso, 1975.
- Rodríguez Arados, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia: origen griego del teatro*, Barcelona, Ed. Planeta, 1972.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Ed. Grijalbo, 1992.
- Shakespeare William, "El rey Lear", *Obras completas*, 15a. ed., trad. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1967.
- Squicciarino Nicola, *El vestido habla*, trad. José Luis Aja Sánchez, Madrid, Ed. Cátedra, Signo e Imagen, 1990.
- Stanislavsky Constantin, *La creación de un personaje*, México, Ed. Diana, 1992.
- Taibo Paco Ignacio, *Harry Langdon: el mejor de todos*, Cuadernos de cine 16, México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1966.
- Taibo Paco Ignacio, *La risa loca*, tomo I, México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1975.
- Tomo II, México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1975.
- Tomo III, México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1975.

Teatro, Circo y Music-Hall, prol. José Ma. Penán, Barcelona, Ed. Argos, 1967.

Trivas M., "El sabio arte de Karandash", *El Circo Soviético*, trad. F. Pita, Moscú, Ed. Progreso, 1975.