

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO / PLAN 1985**

**LA DRAMATURGIA DEL CLOWN, UN ACERCAMIENTO TEÓRICO AL ARTE
DEL CLOWN A PARTIR DE SUS ASPECTOS DRAMÁTICOS.**

**TRABAJO DE TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIADO EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

PRESENTA

JORGE ALBERTO CABALLERO VEGA

ASESOR

LIC. HERBERT JOSÉ RONALDO VALES MONREAL

SINODALES

LIC. MARÍA DE JESÚS NAVARRETE ANDRADE

MTRA. ESPERANZA YOALLI MALPICA LÓPEZ

LIC. MARÍA ELISA MASS ZÚÑIGA

LIC. DANIELA PATRICIA ESQUIVEL ORTEGA

Cd. Universitaria, D. F. 2015



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.

Y quiero que mi traje,
el traje de mis versos,
sea cortado
del mismo paño recio,
del mismo
paño eterno,
que el manto de Manrique
-como el de Hamlet, negro-
amoldado
a la usanza de este tiempo
y, además,
con un gesto
mío
nuevo.

Quiero ganar mi verso
este verso;
y quiero
que vaya quedo,
raudo y sereno
como un dardo certero,
al corazón del pueblo
de todos los pueblos...
al corazón del universo.

León Felipe

AGRADECIMIENTOS.

Este trabajo quiero dedicarlo...

A mis Padres Jorge Caballero Huerta y Lydia Vega Villicaña; les agradezco infinitamente sus esfuerzos, su cariño y el amor que me han brindado desde que vine al mundo, sin ustedes todo esto que estoy viviendo no sería posible.

A mi hermana Lorena B. Caballero Vega; también quiero agradecer su amor, su cariño y su generosidad. Gracias a ella, se pudo realizar la última parte de este trabajo. Carnala, por el momento, sólo me resta decirte: ¡gracias infinitas!

A mi asesor de tesis Ronaldo Vales Monreal que hizo llegar a buen puerto este trabajo; también le agradezco haber sido el primero en llevarme por los caminos de teatro.

A mis sinodales: María Navarrete, Yoalli Malpica, Daniela Esquivel y Elisa Mass que generosamente revisaron este trabajo.

A todos los maestros de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro; a todos ellos les agradezco que me hayan compartido sus conocimientos.

A mis maestros Jesús Díaz, Fernando Martínez Monroy y Alicia Martínez que me enseñaron a apreciar de una manera especial al teatro y al clown; aquí, en este trabajo, dejo más o menos plasmadas sus enseñanzas... gulp... espero haberlas asimilado bien... Gracias al maestro Jesús Díaz, descubrí al clown que había en mi ser. Fernando Martínez Monroy me enseñó a ver el teatro de una manera vital y conmovedora y al mismo tiempo me hizo ver los misterios de la vida que hay en cada obra de teatro; por otra parte le agradezco haber sido primer motor de este trabajo. Alicia Martínez me reveló el maravilloso arte de la máscara; además del rigor y la precisión que se requieren para hacer teatro.

A Birgit Gubo, Lesly N. Nizagui Mejía Arrieta (gracias por haber sido cómplice y testigo del origen de este trabajo, por tu infinito amor, tus sonrisas y tus bellas palabras, siempre te llevo en mi corazón), Isabel Romero (Te agradezco tanto el cariño, el amor y el apoyo que me has brindado; ah, y también las locuras y el clown) Griselda Ashari Martínez (te agradezco tanto tu cariño, tu amor y por haberme empujado a las artes musicales), Mayra Lazcano (te agradezco tanto tu cariño, amor y amistad y todas las veces que me has escuchado y tus opiniones sobre mi trabajo), Sergio Morales Olea, Alejandra Torres Juárez, María Josefina Santillán, Ápeiron Teatro: Pilar Villanueva, Rafael Rivera, Esteban Montes, Enrique Martínez, Jonás Gómez, David Amador, Ulises Tovar, Guillermo González y Viridiana Monteagudo (gracias por sus enseñanzas, la amistad y el tiempo que me dedicaron), Ana Estévez, Adriana Sánchez, Alejandra García, Óscar Flores, Liliana Flores, Saremi Moreno, Las Enhumoradas: Ix-chel Muñoz, Vero Albarrán, Vicky y Lupe, Ethel Alarid, Paulina Chávez, la Sensacional Orquesta Lavadero y Eduardo Warnholtz.

En este punto quiero agradecer a todas las personas que estuvieron cerca de mí durante este 2015 (año en que terminé de realizar este trabajo), sin su presencia, este año hubiera sido atroz para mí; además quiero agradecerles haber estado pendientes de este trabajo y su conclusión: Los integrantes de Aquí entre dos... somos tres: Isabel Romero, Gerardina Martínez, Mayra Lazcano, Cecilia Losada, Miguel Jiménez, Úrsula Santana y Marco Liramark; Al Encuentro de Clown organizado por el Centro Cultural Helénico, a sus organizadoras: Graciela Cázares y Adriana Sánchez (su invitación para formar parte en la segunda edición del encuentro fue vital para mí); Alejandra García (te agradezco tanto la oportunidad de darle vida al proyecto ¡Qué cosas más extrañas!), Ana Estévez, Griselda Ashari Martínez, Jorge de Iturbe Matsya ("el tocayo"), Miguel Ángel Vega (mi primo), Iram Gallardo (agradezco tanto tus clases de acordeón, durante este año han sido un bálsamo para mi espíritu), a Bárbara Sánchez de la Concha (agradezco tanto que me hayas invitado a escribirles una obra a tu grupo de la EIA que egresó en junio de este año) y al elenco de "Las pasiones no documentadas del tango": Irving, Joaquín, Cinthya, Eduardo, Maggie y Lulo y desde luego al maestro Fernando Carrasco; Elizabeth Pérez; al equipo de "Luciérnagas": Eduardo Castañeda, Charles Oppenheim, Valerio Vázquez, Sandra Galeano y Edgar Uscanga. A Julieta Ortiz, al Gimnasio Armonía en movimiento, Al maestro Anatoli L, Iker Vicente, Mauricio Durán, Miguel Estrada, Mónica Patricia, Denise Anzures, Jimena Delgadillo, Gisela Martínez, Joselyn Castañeda, Pietro Giovanna, Modesto Garrido, Ana Luna, Mónica Ibarra, Sandra Nicolini, Chaplin Ortega, Erandi Muñoz, Humberto Galicia, Nadezhda Bojalil, Fernando Ayala, Eduardo Celaya y a la Escuela Rusa de Cine y Actuación... creo que son todos...

Ah y para concluir, agradezco a la Biblioteca Vasconcelos en Buenavista por todas las horas que pasé ahí escribiendo este trabajo.

PRESENTACIÓN.

Actualmente, el clown goza de una gran aceptación dentro del medio artístico de nuestro país. Esto se ve reflejado en la enorme cantidad de espectadores y artistas escénicos que gustan de este tipo de espectáculos. Particularmente, me fascina contemplar el universo del clown. Resulta asombrosa la manera franca y provocativa con que se dirige al público; así como también su enorme capacidad para meterse en problemas y poner al mundo de cabeza. No importa si este personaje entra al escenario alegre, enojado o triste, siempre encontrará un modo de llegar al corazón del público. Desde que me dedico al clown, me ha llamado la atención la manera extraña con que ve los hechos; y a menudo me pregunto por qué reacciona de modo igualmente extraño. Esta curiosidad me ha llevado a estudiarlo con cierto ahínco; intento comprender los motivos que lo llevan a mirar el mundo de esa manera. Entonces, me surgen algunas preguntas como por ejemplo: ¿cómo hace el clown para construir un mundo que, a la vista de los demás, parece extraño? ¿Acaso posee características muy especiales? ¿Cabría la posibilidad de considerarlo una manifestación artística? Si así fuera, ¿qué es lo que la daría cualidad de obra de arte? ¿Tendrá que ver con las escenas que representa? ¿Por qué hace reír? ¿Cuáles son los medios que emplea para lograrlo? ¿Cabría la posibilidad de que llegara a provocar en los espectadores otras emociones como la tristeza y el llanto? ¿El clown es un estilo, un género teatral o un conjunto de técnicas? ¿Por qué este tipo de personaje ha fascinado a la gente desde épocas muy antiguas? Demasiadas preguntas que, irremediablemente, conducen a la pregunta que todos los involucrados en el mundo del clown nos hemos formulado alguna vez: ¿qué es el clown? Pregunta muy difícil de contestar... ¿Acaso existe una respuesta certera que defina con totalidad al clown? En el caso de que la hubiera, ¿cómo podríamos abordarla? ¿Cuál sería el método de estudio adecuado? Curiosamente, a pesar de la enorme fascinación que este personaje ha causado desde épocas remotas, no se le ha estudiado con el rigor que requiere. Cuando uno se lanza a la aventura de estudiarlo teóricamente, se topa con un par de dificultades de mucha consideración.

La primera de ellas tiene que ver con la escasa bibliografía sobre el tema; y la segunda, con los prejuicios que se formulan alrededor de él. En general, la mayoría de los estudios abordan al clown desde el punto de vista particular e histórico.

Esta tesis tiene como objetivo realizar una aproximación teórica a los elementos dramáticos que están presentes en las escenas de índole clown. Para ello, es necesario comprender que el clown es un género del arte escénico estrechamente ligado con el teatro; es importante hacer esta distinción debido a que dentro de varios círculos se piensa que el clown nada tiene que ver con el teatro; sin embargo, la historia del clown señala claramente que ha estado muy presente dentro del ámbito teatral. En este sentido, el presente trabajo se estructura de la siguiente manera:

En el primer capítulo se comenzará por alcanzar una definición del término clown que pueda ser utilizable para la realización de este estudio. Dejaré en claro a lo que me estaré refiriendo cada vez que utilice el término clown. A su vez, se expondrán los problemas que existen al momento de estudiar al clown desde el punto de vista teórico.

El segundo capítulo tendrá como eje central el planteamiento de las bases teóricas del análisis dramático. Considerando que el presente trabajo tiene como epicentro el estudio de los aspectos dramáticos del clown, será necesario elegir una teoría del drama que permita definir y analizar con claridad los elementos constitutivos de un sketch de clown. Para ello se expondrán cinco teorías dramáticas; al final se elegirá una que se adecúe a los propósitos de este trabajo. La intención de elegir una teoría dramática implica conocer la concepción del mundo de clown, sus formas, sus estructuras, sus significados y la técnica dramática que emplea para generar efectos emotivos en el espectador.

En el tercer capítulo se presentarán los fundamentos de la teoría dramática que hayamos elegido. Uno de los objetivos será distinguir cuál o cuáles de todos los géneros dramáticos existentes se manifiestan en los números de clown con una concepción dramática. Se tratará de saber qué relación mantiene este tipo de drama con otras obras de la literatura dramática. Una vez que se haya visto lo anterior, se expondrán las características teatrales del clown, las cuales estarán sustentadas en algunos aspectos históricos. Y a su vez, se abordará la forma dramática del clown: el sketch.

El capítulo cuarto, tendrá como propósito estudiar el efecto emotivo que producen los números de clown, es decir, la risa. Se estudiarán los aspectos que generan la risa desde dos puntos de vista: el físico – fisiológico y el psicológico – intelectual. Una vez efectuado esto, será posible sacar conclusiones sobre lo cómico, lo grotesco y lo gracioso, elementos que están presentes en muchos números de clown.

Finalmente, en el capítulo quinto, se expondrán las características de los géneros dramáticos que con más frecuencia aparecen en los sketches de clown; entre ellos encontramos a la comedia realista, la comedia no realista o de final feliz y la farsa. Al final se hará un análisis dramático de nueve sketches de clown.

Cabe decir que este trabajo resulta atractivo, puesto que no hay estudios que aborden al clown desde el punto de vista dramático. Se busca que el planteamiento de este estudio, aumente su interés. No es usual que el estudio del clown se proponga a partir de una teoría dramática sólida y consistente.

ÍNDICE.

PRESENTACIÓN

	Página
I LAS IMPLICACIONES DEL TÉRMINO CLOWN	1
1.1 La palabra “clown” en el idioma inglés	1
1.2 La palabra payaso y clown en el idioma español	4
1.2.1 Palabras relacionadas con los términos <i>payaso</i> y <i>clown</i>	6
1.3 Sobre el estudio del clown	10
II UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DEL CLOWN	13
2.1 La teoría de los géneros	13
2.1.1 La teoría dramática de Norma Román Calvo	13
2.1.2 La teoría dramática de Claudia Cecilia Alatorre	17
2.1.3 La teoría dramática de Juan Tovar	21
2.1.4 La teoría dramática de Eric Bentley	23
2.1.4.1 Trama	23
2.1.4.2 Personaje	24
2.1.4.3 Diálogo	25
2.1.4.4 Idea	26
2.1.4.5 Interpretación	27
2.1.5 La teoría dramática de Luisa Josefina Hernández	28
2.1.6 Comentarios sobre las teorías dramáticas	30
2.2 Concepción del mundo	38
2.3.1 Estilo	40
2.3.1.1 Estilo personal o individual	42
2.3.1.2 Estilo particular o histórico	42
2.3.1.3 Estilo general o universal	43
2.3.1.3.1 Los estilos generales o universales	44
2.3.1.3.1.1 Estilo realista	44

2.3.1.3.1.2 Estilo idealista	44
2.3.1.3.1.3 Estilo grotesco	45
2.4 El género como elemento organizador del drama	45
2.4.1 La clasificación de los géneros	46
2.5 Conclusión de la metodología	47
III LAS FORMAS DRAMÁTICAS DEL CLOWN	48
3.1 Lo teatral en el clown	48
3.2 Breves antecedentes históricos del clown	51
3.3 Los antecedentes históricos de lo que actualmente se conoce como clown	52
3.3.1 Commedia dell'arte	52
3.3.2 Pantomima inglesa	55
3.3.3 Joseph Grimaldi	58
3.3.4 El circo	59
3.4 Algunas dificultades para el estudio del sketch de clown	63
3.5 ¿Qué es un sketch en términos generales?	63
3.5.1 Las partes dramáticas de un sketch	65
3.5.1.1 Exposición	65
3.5.1.2 Exposición del conflicto	65
3.5.1.3 Desarrollo del conflicto	66
3.5.1.4 Clímax	66
3.5.1.5 Conclusión	66
3.5.1.6 Punto	66
3.5.2 ¿Cómo es la construcción de un sketch?	66
3.6 El sketch de circo	68
3.6.1 Función del sketch de circo	70
3.6.2 Personajes del sketch de circo	72
3.6.3 Otras formas dramáticas emparentadas con el sketch de circo	72
3.6.4 Algunas consideraciones teóricas sobre el lazzi	74
3.6.5 Aspectos comunes entre las diversas formas de teatro cómico breve	75

3.6.6 El sostén del ritmo del espectáculo	75
3.6.7 La improvisación	77
3.6.8 Progresión rítmica	77
3.6.9 El desdén por parte de la crítica teatral	78
3.6.10 Conductas excéntricas	80
3.6.11 Relaciones entre personajes	80
3.7 La clasificación de sketches de clown	81
IV EL EFECTO EMOTIVO DEL SKETCH DE CLOWN: LA RISA	87
4.1 Sobre la necesidad de estudiar la risa	87
4.2 La risa a nivel físico - fisiológico	94
4.3 La risa contagiosa	96
4.4 Las risas como movimiento físico	97
4.5 La risa a nivel psicológico - intelectual	102
4.5.1 Las motivaciones para reír	102
4.6 La risa como una manifestación de un estado de ánimo	107
4.6.1 La risa que ataca	107
4.6.2 Reír por un sentimiento de gozo	108
4.5.3 Risa por un sentimiento de alegría	109
4.6.4 Risa para defenderse	110
4.7 La risa asociada a lo cómico, lo grotesco y lo gracioso	112
V LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS EN LOS SKETCHES DE CLOWN	119
5.1 La comedia realista	119
5.1.1 Introducción	119
5.1.2 El vicio	121
5.1.3 El vicio social e individual	125
5.1.4 El ridículo	128
5.1.5 El efecto cómico	134
5.1.6 La moraleja	136
5.1.7 Núcleo de virtudes	138

5.1.8 Identificación en tercera persona	139
5.1.9 El esquema general de la comedia	143
5.2 La comedia no realista	143
5.2.1 Introducción	143
5.2.2 ¿Qué es la comedia no realista o de final feliz?	144
5.2.3 Estructura de la comedia de final feliz	146
5.2.4 Personajes tipo	150
5.2.5 Efecto en el espectador	152
5.3 La farsa	156
5.3.1 Antecedentes	156
5.3.2 Visión del mundo	158
5.3.3 Lo grotesco	160
5.3.4 Catarsis	164
5.3.5 Símbolo	168
5.3.6 Estructura de las farsas – subgéneros dramáticos	173
5.3.7 Los personajes fársicos	174
5.4 Diferencia entre comedia y farsa	177
5.4.1 La risa	178
5.4.2 Personajes	179
5.4.3 Vigencia temporal y geográfica	179
5.4.4 Concepción de la comedia realista	179
5.4.5 Concepción de la comedia no realista	180
5.4.6 Concepción de la farsa	180
5.5 Conclusión	181
5.6 Análisis dramático de nueve sketches de clown	182
5.6.1 Sketches con estructura de comedia realista	182
5.6.1.1 Sketch “El suicida”	182
5.6.1.2 Sketch “El huevo”	183
5.6.2 Sketches con estructura de comedia no realista	185
5.6.2.1 Sketch “El violín”	185
5.6.2.2 Sketch “Guillermo Tell”	190

5.6.2.3 Sketch “El plato roto”	192
5.6.2.4 Sketch del farol de 20 m. de altura	193
5.6.3 Sketches con estructura fársica	193
5.6.3.1 El sketch de los Rastelli	193
5.6.3.2 El sketch del perro que ladra en la tribuna	196
5.6.3.3 El sketch del soldado nazi	196
Conclusión	198
Fuentes	201

CAPÍTULO I

LAS IMPLICACIONES DEL TÉRMINO CLOWN.

1.1 La palabra *Clown* en el idioma inglés.

John Townsen (1976) sostiene que la palabra *clown* comenzó a utilizarse a partir del siglo XVI, en Inglaterra; hacía alusión a un personaje cómico que figuraba en las obras de teatro de aquella época:

“The English clown was by definition stupid, but since he himself was unaware of this, he never hesitated to embark on foolhardy schemes that seemed guaranteed to backfire. He could be a cowardly braggart, a dishonest thief, a lazy glutton, and a ridiculous lover, as well as a gentle primitive”¹ (p. 56).

En este párrafo se destacan dos aspectos de este personaje: primero, su carácter estúpido y segundo los problemas con que se topa al realizar acciones, los cuales denotan sus conductas viciosas como por ejemplo: la fanfarronería, la cobardía, la glotonería y el hurto. Según Townsen la etimología de la palabra clown deriva de la palabra latina *colonus* y *clod*:

“It’s etymology has been traced back to colonus and clod, meaning a farmer or a rustic, and therefore a clown was originally a country yokel. But a clod or a clown also came to mean a lout or a boor – at least in the vocabulary of the more sophisticated urbanite”² (1976, p. 373).

Otra teoría sobre el origen del vocablo clown, la proporcionan Rupert Croft – Cooke y Peter Cotes (1977): “The word ‘clown’ seems to derive from the Old Norse klunni, meaning loutish”³ (p.142).

¹ “El payaso Inglés, fue por definición, estúpido, pero desde que él mismo fue consciente de ello, no dudó en embarcarse en planes temerario, tendientes al fracaso. Él podía ser un fanfarrón cobarde, ladrón deshonesto, un glotón perezoso, y un amante ridículo, así como gente primitiva” (traducción de Jorge A. Caballero Vega).

² “La etimología se remonta al colono y al aldeano, se refiere a un agricultor o un rústico; por lo tanto el clown es alguien que se encuentra fuera de su contexto. Originalmente era considerado un patán. Sin embargo, un aldeano o un clown también llegaron a significar grosero y patán, por lo menos, dentro del vocabulario de una urbanidad sofisticada” (traducción de Jorge A. Caballero Vega).

³“La palabra 'Clown' parece derivar del vocablo nórdico, *klunni* que significa grosero” (traducción de Jorge A. Caballero Vega).

En el *Dictionary of Theatrical Terms* de Eric Partridge se dice que el término clown es un cognado de la palabra danesa *kluntet*, que significa torpe, falta de habilidad para hacer las cosas. (Partridge, s/f, citado por Croft- Cooke y Cotes, 1977, p. 142).

En el libro *“El maravilloso mundo del circo”* (Anónimo, s/f) también se habla sobre la raíz del término clown: “Se supone proviene del vocablo *clod*, que significa aldeano (...) los primeros payasos de circo utilizaban grotescas vestiduras de la usanza campesina (...) y que provocaban parodias, por medios simples, con el fin de arrancar el regocijo evidente de los espectadores” (p.29).

En general se observa que la etimología del término clown remite a un personaje proveniente del campo que, al adentrarse en un contexto “civilizado”, se volvía ridículo. Sus modales contrastaban, notablemente, con el estilo de vida refinado de las grandes ciudades; es por esto que era considerado como un patán por sus modales toscos, torpes y groseros.

En lengua inglesa, una de las acepciones del término clown alude a un actor cómico con características muy particulares. Así lo deja entrever el diccionario Oxford (2015), la palabra *clown* significa: “A comic entertainer, especially one in a circus, wearing a traditional costume and exaggerated make up (...) a comic, silly, playful person (...) a foolish or incompetent person archaic and unsophisticated country person, a rustic”⁴.

Para John Townsen (1976) el término clown implica lo siguiente: “A clown is a comic performer who engages in eccentric or stupid behaviour, in particular one who specializes in physical comedy”⁵ (p. 374).

⁴ “Un actor cómico perteneciente al circo. Viste un traje tradicional y maquillaje exagerado (...) es un cómico, una persona tonta, juguetona (...) una persona tonta o incompetente, arcaica, rústica y poco sofisticada” (traducción de Jorge A. Caballero Vega)

⁵ “Un clown, es un actor cómico que se involucra en comportamientos excéntricos o estúpidos; su especialidad es la comedia física” (Traducción de Jorge A. Caballero Vega).

La Enciclopedia Británica (2003) también nos proporciona una definición sobre el clown en este sentido:

“Clown, familiar comic character of pantomime and circus, known by his distinctive make up and costume, ludicrous antics, and buffonery, whose purpose is to induce hearty laughter. The clown, unlike the traditional fool or court jester, usually performs a set routine characterized by broad, graphic humor, absurd situations, and vigorous physical action”⁶ (p. 402).

Estas definiciones plantean que el clown es un actor que interpreta a un personaje cómico, cuyo comportamiento se destaca por su torpeza, su estupidez, su rusticidad y su excentricidad; esto lo lleva a apartarse de lo socialmente establecido.

Jesús Díaz (*Cada clown un carácter, 2005*), sostiene que la palabra clown era el título profesional que ostentaban los actores especializados en encarnar a los personajes cómicos, ya fueran estos jester, bufoon, fool o clown en las obras dramáticas (comedias y tragedias) y en otros divertimentos y festejos (p. 58). Peacock (2009), acorde con Jesús Díaz, sugiere que:

“The term clown is primarily taken to refer to the consistent clown character that may be established and developed by a performer and which is theirs for life. It can also refer to a range of characters or personas created by a performer who defines himself as a clown rather than as an actor”⁷ (p.13).

⁶ “Clown, es personaje cómico característico de la pantomima y el circo, es conocido por sus distintivos: maquillaje, vestuario, juegos lúdicos y su bufonería; su propósito es inducir a la carcajada. El payaso, a diferencia de los tradicionales tonto o bufón de la corte, por lo general, lleva a cabo una rutina fija que se caracteriza por un amplio humor gráfico, situaciones absurdas, y la acción física vigorosa” (Traducción de Jorge A. Caballero Vega).

⁷ “El término clown, principalmente, hace referencia a un carácter coherente, desarrollado por un intérprete para toda la vida. También el término “clown” puede referirse a una serie de caracteres o personajes creados por un artista que se define a sí mismo como un payaso y no como actor” (Traducción de Jorge A. Caballero Vega).

En lengua inglesa el término clown también funciona como verbo. En el diccionario Oxford (www.oxforddictionaries.com, 2015), se dice lo siguiente: “Behave in a comical way; act playfully”⁸.

Clown, entonces, significa también, comportarse en un sentido cómico y actuar juguetonamente. Hay que hacer notar que esta acepción no existe en el idioma español; lo más cercano a ella son las expresiones: “hacerse el gracioso”, “hacerse el chistoso” y “hacerse el payaso”. En ambos casos significa que una persona determinada se comporta de manera jocosa y alegre; pero en un sentido peyorativo. Un gracioso, es alguien consciente de su comicidad, juega con ella y hace bromas a los demás.

1.2 La palabra payaso y clown en el idioma español.

El término inglés *clown* forma parte del idioma español. El *Diccionario de la Real Academia Española* (2001) dice lo siguiente: “Clown (voz inglesa) (...) Payaso de circo, y especialmente el que, con aires de afectación y seriedad, forma pareja con el augusto” (t.l, p. 571).

Esta definición proporcionada por el *Diccionario de la Real Academia Española*, hace referencia a uno de los personajes del circo clásico denominado “El Carablanca”. En el libro *El maravilloso mundo del circo* ((Anónimo, s/f) se plantea que el Clown es el personaje que se pinta la cara de blanco y el Augusto, su contraparte:

“Y nace la epopeya, la gesta de los clowns, término éste de origen inglés, que define al payaso de cara blanca, al personaje enharinado que se opone al augusto – el payaso bobo de la nariz roja – que es el artista que acaba frustrado por el ingenio, también un tanto estólido, de su compañero en pista” (p.28).

⁸ “Comportarse de manera cómica, actuar juguetonamente” (Traducción de Jorge A. Caballero Vega).

En la introducción del libro *Pobre Payaso* de Charlie Rivel (1973), escrita por Sebastián Gasch, también se menciona algo parecido a lo anterior: “Lo cierto es que hay una diferencia básica entre el Clown y el Augusto. El Clown es el hablador clásico, de cara enharinada, autoritario y distinguido, y vestido con un rutilante traje de lentejuelas, y el Augusto, vestido de una manera extravagante” (p.18).

Sin embargo, otros consideran que el término clown se refiere al personaje Augusto. Así lo constata Jesús Jara (2000): “Augusto es, en mi opinión, el verdadero payaso o clown, tanto por su compleja personalidad como por su actitud y comportamiento” (p.12).

Si tomáramos un diccionario inglés / español y buscáramos la palabra *clown*, encontraríamos que la palabra *payaso* es la traducción de *clown* al español. Y si, en seguida, buscáramos la palabra *payaso*, descubriríamos que su traducción al inglés es *clown*. Por lo tanto, a priori, puede deducirse que ambos términos tienen una cierta equivalencia.

El *Diccionario de la Real Academia española* (t.II, p.1706) dice lo siguiente sobre la palabra *payaso*:

“Payaso (Del it. *Pagliaccio*)

- 1) Adj. Dicho de una persona: de poca seriedad, propensa a hacer reír con sus dichos o hechos.
- 2) Artista de circo que hace de gracioso, con traje, ademanes, dichos y gestos apropiados”.

Podemos apreciar que los significados de las palabras *payaso* y *clown* coinciden en el sentido de que se refieren a un intérprete cómico que busca hacer reír con sus acciones graciosas; su lugar de trabajo es el circo y la indumentaria y gestualidad que emplea son característicos de ese ámbito.

En México la palabra *payaso* tiene otras acepciones enfocadas hacia lo peyorativo; por ejemplo, existe la expresión “no seas payaso” que significa hacerse el remolón. Otra forma de emplear la palabra “payaso” es a la manera de un insulto, se usa sobre todo para referirse a los políticos o a gente famosa, cuya presencia ante los ojos de la sociedad resulta antipática. Finalmente, se les dice “payasos” a los artistas que hacen espectáculos carentes de creatividad y que se basan sobre todo en el desarrollo de una comicidad elemental y vulgar.

No se sabe con exactitud el momento en que comenzó a emplearse la palabra *payaso* en México, pero se tienen noticias de que probablemente haya sucedido hacia el siglo XVII, cuando varias compañías europeas estuvieron de gira por el territorio mexicano.

1.2.1 Palabras relacionadas con los términos *payaso* y *clown*.

Con frecuencia, suelen vincularse a las palabras *clown* y *payaso* términos como: idiota, rústico, estúpido, patán y tonto. Veamos lo que significan cada uno de ellos.

Idiota:

- “1) Tonto, corto de entendimiento.
- 2) Que carece de toda instrucción” (t. II, p.1246).

Estúpido significa:

- “1) Necio, falta de inteligencia” (t.I, p.1008).

Tonto quiere decir:

- “1) Falto o escaso de entendimiento o razón.
- 2) Absurdo (contrario y opuesto a la razón)” (t.II, p.2193).

Rústico:

- “1) Perteneciente o relativo al campo.
- 2) Tosco (grosero)

3) Hombre del campo” (t.II, p.1998).

Patán:

“1) Aldeano o rústico.

2) Hombre zafio y tosco” (t.II, p.1699).

Todos estos términos aluden al comportamiento rústico y excéntrico del clown, quien actúa con gestos torpes, pues su vestimenta y su forma de andar nada tienen que ver con lo que es considerado “normal”. En el idioma inglés también hay palabras relacionadas con esto. Un ejemplo lo encontramos en el término *fool*: “Fool is usually taken to mean someone lacking common sense, if not totally devoid of reason – and encompasses a broad range of characters, including both the village idiot and the harmless eccentric”⁹ (Towsen, 1976, p.5). La palabra *fool* alude a la lógica distinta con la que el clown lleva a cabo sus acciones y que se aparta de lo que es considerado “normal”.

En los estudios que se han realizado en torno al clown, comúnmente se le asocia con términos que hacen referencia a personajes específicos de la historia del clown; entre ellos encontramos al Bufón, al Jester, al Mimo, al Trovador, al Minstrel, al Zany, al Bobo y al Gracioso. Veamos, someramente, lo que implica cada uno.

Bufón: Alude a los cómicos, cuyo humor grotesco, irreverente e ingenioso servía de diversión en las cortes de los reyes¹⁰ (Towsen, 1976, p.372).

Jester: Era un cómico contratado por los nobles ingleses. Recitaba sucesos amorosos y hazañas de guerreros valientes¹¹ (p.377).

⁹ “El Loco (o *fool*) se refiere a alguien que carece de sentido común, no totalmente desprovisto de razón – el loco (o *fool*) abarca una amplia gama de personajes, incluyendo, tanto al tonto del pueblo como al excéntrico inofensivo” (Traducción de Jorge A. Caballero Vega).

¹⁰ Traducción de Jorge A. Caballero Vega

¹¹ Traducción de Jorge A. Caballero Vega

Mimo: Actor que se caracterizaba por interpretar escenas silenciosas¹² (p.378).

Trovador: Poeta medieval, cantante y músico. Componían piezas galantes, románticas y sobre acontecimientos de actualidad. Actuaban para la nobleza y el pueblo¹³ (p.381).

Minstrel: Término medieval para designar al artista cómico ambulante; cantaba, tocaba instrumentos musicales, hacía malabares, contaba historias, ejecutaba rutinas acrobáticas. Al igual que los trovadores, a veces actuaba para la nobleza y en otras ocasiones lo hacía para el pueblo¹⁴ (p.378).

Zany: Personaje de la *commedia dell'arte* que jugaba el rol de sirviente¹⁵(p.381).

Bobo: Personaje característico de algunas obras del siglo de oro español con carácter de clown. Era un personaje tonto, pero ingenioso; jugaba el rol de sirviente o de rústico patán; de carácter simple. Se cuenta que Lope de Rueda interpretaba a este personaje¹⁶ (p.372).

Gracioso: También era un personaje que jugaba el rol de sirviente dentro de las obras del siglo de oro español; fue popularizado por Lope de Vega. El gracioso podía ser ignorante o listo, pero, en general, era menos simple que el bobo. El gracioso reaccionaba a las situaciones según su particular sabiduría y su sentido del humor. A menudo es más inteligente que sus amos¹⁷(p. 376).

Todas estas palabras, en apariencia, parecen tener significados muy distintos; sin embargo, podemos notar que entre ellas hay rasgos similares; ésa es la razón por la cual John Townsen considera que todas ellas son sinónimos del término clown. (p. 56).

¹² Traducción de Jorge A. Caballero Vega

¹³ Traducción de Jorge A. Caballero Vega

¹⁴ Traducción de Jorge A. Caballero Vega

¹⁵ Traducción de Jorge A. Caballero Vega

¹⁶ Traducción de Jorge A. Caballero Vega

¹⁷ Traducción de Jorge A. Caballero Vega.

Me parece acertada esta observación, ya que, a pesar de sus rasgos particulares, comparten características generales como hacer reír al público, actuar extrañamente y comportarse excéntricamente.

Todas las definiciones expuestas indican que el término clown, en general, hace referencia a dos ámbitos: uno que considera al clown como personaje y el otro como actor cómico.

El clown como personaje destaca por su simpatía y su propensión a lo gracioso; su carácter está compuesto de vicios como la glotonería, el hurto, la fanfarronería, la cobardía, la excentricidad, etc. Se vuelve motivo de risa, porque su comportamiento lo lleva a apartarse de las normas que la sociedad establece.

En cuanto al clown como actor cómico podemos notar que su carácter es el de un jugueteón y un rústico; es alguien que, también, tiene usos y costumbres excéntricos; la indumentaria con que viste a su personaje y su forma de actuar son exageradas; el personaje clown que construye un actor es para toda la vida; difícilmente, podría ser sustituido, debido a que está basado en su propio carácter.

A partir de todo lo que se ha expuesto, es posible reconocer algunos aspectos particulares y generales del clown. Dentro de lo general podemos decir que denota un carácter vicioso, puesto que se comporta excéntricamente; además provoca risas y su actuación se basa en el lenguaje corporal. Y en lo particular, encontramos que el clown pertenece al ámbito del circo; además de que su vestimenta y su maquillaje son estrafalarios. Podemos entrever que estos rasgos particulares están relacionados con la idea popular que se tiene sobre el clown.

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos llegar a la conclusión de que el término clown tiene alcances universales; esto quiere decir que, sin importar el lugar del mundo en el que uno se encuentre, la palabra *clown* alude al actor o ejecutante que interpreta a un personaje simpático y vicioso, que a su vez realiza

rutinas cómicas¹⁸. En este trabajo, cada vez que se utilice la palabra *clown* se estará haciendo referencia a estas características.

Ahora bien, si se llegara a emplear otra palabra como *payaso* o *tonto* o *zany* o *jester* o *bufón* en vez de *clown*, no sería grave, debido a que, en esencia, significan lo mismo. Sin embargo, debemos tener conciencia de que su uso podría generar confusiones; para evitarlo, considero adecuado el empleo del término *clown*.

1.3 Sobre el estudio del clown.

Cuando uno se lanza a la aventura de estudiar al clown, se encuentra con un gran problema: varios autores que han escrito sobre él, proponen lo que les gustaría que el clown fuera y, para nada, se detienen a observar lo que realmente es. Esto salta a la vista, porque nunca se argumenta con hechos concretos la razón y el origen de sus teorías que, frecuentemente, suelen plantearse como si fueran los aspectos esenciales y definitivos del clown.

En el medio del clown, se tiene la creencia de que no es posible estudiarlo teóricamente. Yo considero que es no es verdad; por supuesto que sí es posible; para lograrlo, lo más conveniente sería emplear los métodos de estudio con que se valora al arte dramático, pues sin duda, el arte del clown es una manifestación teatral.

Sin embargo, a esta propuesta, se le opone una opinión que afirma que el arte del clown es un género escénico totalmente distinto al teatro. Este prejuicio se basa en dos aspectos: el primero, tiene que ver con el tipo de espectáculo que implica el clown: se considera que, aparentemente, en nada se asemeja a una representación teatral “tradicional”, debido a que los espectáculos de clown están conformados por más disciplinas que los de teatro y por el contacto directo que se establece con el público.

¹⁸ Veremos que algunos sketches son de género farsico; en ellos, efectivamente hay una careta cómica; más adelante, en el capítulo de la farsa, veremos en qué consiste.

El segundo aspecto se fundamenta en las diferencias que puede haber entre un actor “convencional” y un clown. Se supone que ambos realizan distintos entrenamientos; cada uno aborda de distinta manera su técnica de actuación y la creación de sus personajes. Por ejemplo, un actor trabaja con obras que poseen una estructura y una temática fija planteada por un dramaturgo. Un clown, en cambio, trabaja con cierto tipo de escenas creadas por él mismo, las cuales tienen la virtud de proporcionarle cierto rango de libertad para improvisar a partir de lo que suceda en el momento de la representación.

Considerando todo esto, podría decirse que hasta cierto punto los espectáculos de clown terminan de completarse cuando se presentan ante el público. El éxito de ellos depende de la habilidad del clown para establecer contacto directo con el público y de su capacidad de juego que consiste en reaccionar, oportunamente, a los estímulos externos que ocurren en el momento de su actuación; eso es lo que llevaría a considerar al clown como un arte “práctico” y no teórico. Si asumiéramos este argumento como verdadero, efectivamente, de nada serviría la teoría para comprender los mecanismos que hacen funcionar al clown.

Si se observan los estudios que se han hecho en torno al clown, notaremos que suele asociársele con el teatro. Esa asociación, resulta pertinente; sin embargo, desafortunadamente, no se ha ahondado en las cualidades dramáticas que posee el clown, ni siquiera se explica por qué podría ser susceptible de considerarse un hecho teatral.

Por ejemplo, siempre que se aborda al clown desde el estudio de los géneros de la comedia y la farsa, ocurre una confusión, pues no se hace una distinción entre un género y otro y mucho menos se explican sus mecanismos de concepción. Por otra parte, nadie, hasta el momento, ha considerado asociar al clown con el género de la comedia de final feliz o de enredos. Esta omisión resulta sorprendente, porque en este género teatral destacan los personajes pícaros y el clown, por excelencia, es un personaje pícaro.

Para estudiar al clown con más precisión, tendremos que asumirlo como una manifestación teatral por el simple hecho de que desarrolla acciones y conflictos que denotan un carácter. Luego entonces, será indispensable estudiar tanto sus características dramáticas como actorales. Mi experiencia como clown me ha llevado a observar que, para comprender la esencia de este noble arte, es necesario estudiarlo desde su ámbito dramático y actoral.

Considero que esa es la manera más eficaz de entender su naturaleza; sólo de este modo quedará libre de los prejuicios históricos; así, podrán observarse los rasgos generales que se encuentran en todos los clowns sin importar el espacio y el tiempo en el que se encuentren. Desafortunadamente, por falta de espacio, este trabajo se enfocará, exclusivamente, en los aspectos dramáticos.

Estudiar el aspecto dramático del clown, implica observar lo que hacen estos personajes en las rutinas o sketches; a partir de entonces, podremos apreciar sus aspectos dramáticos, el espectáculo teatral, sus mecanismos tonales y el imaginario que inventan. Posteriormente, cuando todos estos aspectos hayan sido revisados, quedará la posibilidad de comprender el tipo de actuación que el personaje clown requiere.

Ahora bien, para lograr el estudio de la dramaturgia del clown, será necesario emplear una teoría del drama que le sea adecuada. El método que vaya a utilizarse, deberá tener por objeto el estudio de las obras desde su concepción, es decir, que hará notar las intenciones y los motivos que un artista determinado persigue al momento de concebir su obra. La intención de emplear un método de esta naturaleza, es evitar la imposición de juicios ajenos al clown o la realización de definiciones que tengan connotaciones filosóficas, antropológicas, culturales, etc.

CAPÍTULO II

UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DEL CLOWN.

2.1 La teoría de los géneros.

El análisis dramático es una de las formas de la crítica; estudia al arte escénico considerando tanto los aspectos generales como individuales de las obras con el fin de valorarlas y comprenderlas en toda su dimensión. Tomando en cuenta que el presente trabajo tiene como epicentro el estudio de los aspectos dramaturgicos del clown, tendrá que fundarse, necesariamente, en una teoría del drama que permita definir con claridad los elementos constitutivos de un sketch y la relación entre ellos. A continuación expondré cinco teorías dramáticas: la de Norma Román Calvo, Claudia Cecilia Alatorre, Juan Tovar, Eric Bentley y Luisa Josefina Hernández. Al final de esta revisión se elegirá una teoría que sea adecuada para los fines de este trabajo.

2.1.1 La teoría dramática de Norma Román Calvo.

La teoría dramática de la maestra Norma Román Calvo (2001), se basa principalmente en los postulados de Anne Ubersfeld. Desde este punto de vista, el teatro es visto como un acto de comunicación.

Ubersfeld (*Semiótica teatral*, 1989, p.p.42-44, citado por Román, 2001, p.p.7-8) propone echar mano de las seis funciones de la comunicación para leer tanto los signos del texto dramático, como para los signos de representación:

“a) La función emotiva, que remite al emisor, es fundamental en teatro; donde el comediante la impone con todos sus medios físicos y vocales; mientras el director y el escenógrafo aprovechan “dramáticamente” los elementos escénicos.

b) La función conativa, que remite al destinatario; obliga al doble destinatario de todo mensaje teatral - al destinatario - actor (personaje y al destinatario - público - a tomar una decisión, a dar una respuesta, aunque sea provisional y subjetiva.

- c) La función referencial, que permite que el espectador nunca olvide el contexto (histórico, social, político y hasta psíquico) de la comunicación; y nos remite a un contexto “real”.
- d) La función fática, que recuerda en todo momento al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral; interrumpe o reanuda el contacto entre el emisor y el receptor (mientras que en el interior del diálogo asegura el contacto entre personajes)
- e) La función metalingüística rara vez presente en el interior del diálogo – que reflexiona poco sobre sus condiciones de producción – funciona de lleno en todos aquellos casos donde hay teatralización, fijación de teatro o teatro en el teatro, es decir, en cualquier caso en que la escena nos advierta que estamos en el teatro; es como si dijera: “mi código es el código teatral”.
- f) Lejos de ser un modo de análisis del discurso teatral (y particularmente del texto dialogado), el conjunto del proceso de comunicación puede aclarar la representación como práctica concreta: en la función poética, la que remite al mensaje propiamente dicho, puede aclarar las relaciones entre las redes sémicas textuales y las de la representación. El funcionamiento teatral es más que nada de naturaleza poética”.

En resumen, Ubersfeld considera que tanto el actor como el director y el escenógrafo son emisores que realizan la función emotiva; que un doble destinatario: actor – público, cumple con la función conativa; que se realiza la función referencial al existir un contexto; que hay una doble función fática, al efectuarse un contacto entre actor – público y entre actor – actor; y finalmente dice que el funcionamiento teatral es de naturaleza poética.

Más adelante, Román Calvo, sostiene que tanto la acción dramática como los personajes son partes esenciales del teatro; esta dualidad de elementos ha dado lugar a dos concepciones: la existencialista y la esencialista. Veamos en qué consisten. La concepción existencialista considera que lo principal es la acción y que ella determina a los personajes.

Indica que Aristóteles fue el iniciador de esta manera de concebir la acción, en la que los personajes no actúan siguiendo su carácter, sino que tienen un carácter

en función de sus acciones. Por su parte, la concepción esencialista tiende a juzgar al hombre por su esencia y no por sus acciones y su situación. Comienza por analizar profundamente los caracteres y considera que la acción es una consecuencia del carácter de los personajes. Los dramaturgos del realismo y del naturalismo como Ibsen, Strindberg, Chejov dan preeminencia a los personajes.

Después de esta exposición, Román Calvo llega a la conclusión de que no es posible concebir al teatro a partir de estos dos enfoques; sin embargo, ella propone un tercero al que designa con el nombre de enfoque funcionalista. En él se fusionan las concepciones: existencialista y esencialista, de tal modo que la acción y el personaje de una obra se convierten en una unidad. Cabe decir que éste último enfoque está basado en los estudios que Vladimir Propp hizo sobre la morfología de los cuentos.

Román Calvo, en su afán por comprender el funcionamiento de la acción de las obras dramáticas, se sirve del modelo actancial de Anne Ubersfeld (*Semiótica teatral*, 1989, citado por Román, 2001, p.p.41-67). En este modelo, los actantes pueden ser:

- 1) Abstracciones como el amor, Dios, el odio, la libertad, etc.
- 2) Personajes colectivos: el ejército, un grupo de obreros, la ciudad.
- 3) Un conjunto de personajes: la pareja, la familia.

Estos actantes se sintetizan en seis fuerzas que se distribuyen en parejas:

- 1) Destinador – destinatario.
- 2) Objeto – sujeto.
- 3) Ayudante – oponente.

La autora realiza una aportación personal al modelo actancial; propone que las parejas destinador– destinatario, objeto – sujeto y ayudante– oponente, funcionan de este modo:

La pareja sujeto – objeto es la básica de todo relato. El sujeto se relaciona con el objeto de su deseo, lo busca. La determinación del sujeto sólo puede hacerse en relación con la acción y en correlación con el objeto.

En la pareja destinador – destinatario, el destinador tiene la función de motivador y propulsor de la acción orientada al sujeto. En el destinador está contenida la significación ideológica de un texto dramático. El destinatario tiene la función de receptor o detentador de la acción del sujeto. La pareja ayudante – oponente: esta pareja es oposicional. El ayudante puede actuar sobre el sujeto o sobre el objeto. Una vez consideradas estas fuerzas, es posible:

“Dar inicio al trabajo de análisis mediante el acercamiento al personaje. Para realizar esta tarea desde una perspectiva funcionalista, se debe considerar que esta teoría es “objetiva”, así que tal caracterización debe derivarse a partir de los elementos provistos por la propia obra, atendiendo a:

- a) Lo que el personaje “hace” o “deja de hacer”. Este aspecto nos permitirá establecer su relación con las acciones de la obra.
- b) Lo que él dice y lo que otros personajes dicen de él. Lo anterior establece su relación con los demás personajes.
- c) Lo que el autor dice de él a través de las acotaciones.
- d) Su relación con los demás elementos del hecho teatral” (gesto, movimiento, luz, etcétera (Calvo, 2001, p.79-80).

Sobre el género dramático, dice Román Calvo que “Dentro del estudio de la dramaturgia, es una justificación que se aplica especialmente a las obras dramáticas” (p.101). Ella afirma que sólo existen dos géneros principales: la tragedia y la comedia; ambos surgieron en la época clásica, pero al correr de los siglos, aparecieron otros a los que podría considerárseles fundamentales, éstos son: el drama, el melodrama y la farsa. Román Calvo, agrega que hay siete elementos fundamentales y permanentes en el drama, a saber: la intención del autor, el tema, la manera de relatar del autor, el desarrollo del conflicto o acción, el personaje, la resolución del personaje, el lenguaje.

2.1.2 La teoría dramática de Claudia Cecilia Alatorre.

La teoría dramática de Claudia Cecilia Alatorre (1999) comienza con el desarrollo del tema de la acción. Basada en la opinión de Hegel, en cuanto a que el teatro es “movimiento total”, Alatorre aborda esto como una elaboración total del proceso vital, que queda concentrado en un núcleo principal llamado drama. Según ella, Aristóteles le dio al drama el significado de acción, mientras que Hegel, ampliando la visión del estagirita, lo definió como una “colisión de fuerzas que representan los afanes humanos, por un lado y las circunstancias histórico – sociales por el otro” (p.14). De este modo, concluye que el drama es un fenómeno complejo que incide tanto en lo individual como en lo social.

Alatorre, menciona que las creaciones artísticas están en la imposibilidad de abarcar la totalidad de la vida real; sólo podrían apreciar la vida de manera relativa, porque “si la realidad objetiva ofrece un material cuantitativa y cualitativamente infinito, inabarcable, el pensamiento humano cuenta con dos posibilidades lógicas: generalizar y particulariza” (p.17). Y agrega que, de lo que se seleccione de la realidad, ya sea para generalizar o particularizar, se obtendrá una sólida base para la unidad de acción que necesita el drama. Lo general y lo particular en la acción funcionan así: “sólo cuando el hombre y su circunstancia son vistos con amplitud en sus manifestaciones vitales, estamos ante una generalización; en cambio, particularizar supone aumentar el acento sobre la circunstancia, simplificando el carácter, pudiéndose lograr un análisis más detallado de la colectividad como generadora de la circunstancia histórica – social” (p.17).

Posteriormente, habla de materiales contenidos en la obra; de ellos depende que la obra particularice o generalice. Estos materiales son probables o posibles. “Probable significa algo que sucede continuamente “o sucede así siempre” o se refiere a características y actitudes humanas que han sido así a través del tiempo” (p.18). Sobre el material posible dice lo siguiente:

“Podría ser definido como aquello que pudiera ocurrir alguna vez pero que no ocurre continuamente. Así, la historia por ejemplo, es uno de los terrenos más frecuentados por el material posible. ¿Por qué la historia?, ¿no es acaso el material histórico algo que, como ya ha ocurrido es absolutamente probable? Depende del enfoque que se le dé” (p.p.18-19).

A partir de esto puede definirse si la obra es realista o no realista. En un esquema indica que las obras adscritas al realismo hacen una generalización y en ellas se pueden localizar los siguientes géneros: tragedia, pieza y comedia. En cambio, las obras no realistas particularizan y los géneros dentro de esta modalidad son: género didáctico, melodrama y tragicomedia. La farsa, tiene un especial tratamiento que nada tiene que ver con el realismo y no realismo. En otro apartado, ella expone un esquema para tratar de explicar los materiales probables y posibles que se hallan en las obras (p.p.28-29):

	-anécdota que implica a múltiples fuerzas.	
DRAMA		
CON MATERIAL		tragedia – tono trágico
PROBABLE	-carácter complejo. -lenguaje realista.	Pieza – tono neutro Comedia – tono cómico
DRAMA	-anécdota muy compleja	género didáctico – tono
CON MATERIAL	-carácter simple	melodramático
POSIBLE	-lenguaje naturalista	melodrama – tono melodramático tragicomedia – tono serio – cómico

En este esquema aparecen varios términos como tono trágico, tono neutro, tono cómico, tono serio, lenguajes realistas y naturalistas. El lenguaje realista, implica la representación de lo universal, es decir, lo constante, lo probable; los dramas realistas usan un lenguaje económico. El lenguaje naturalista por su parte, denota aquello que quiere parecer verosímil sin serlo.

La diferencia entre ambos lenguajes está en que “mientras lo realista tiene un nexo más inmediato y amplio con la realidad objetiva, lo naturalista, en cambio, sólo alude; pero no consigue captarla, porque lo que está representado es sólo una de las posibilidades del ser que es enfrentado a la multiplicidad de las circunstancias” (p.30).

Ella propone que los elementos estructurales del drama son: la anécdota, el carácter y el lenguaje. Señala que la definición de Aristóteles del término *anécdota*, es “la ordenación de sucesos de una acción completa” (*Arte poética*, citado por Alatorre, 1999, p.22). Alatorre habla de la acción en estos términos: “una acción completa es aquella que muestra las causas de la colisión del choque en sí y las consecuencias o solución que tenga. (p. 22).

Para comprender el manejo de los caracteres y la anécdota dentro de una obra habrá que atender al material probable o posible contenido en la obra. “la anécdota y los caracteres representan un binomio inseparable, siendo la anécdota en sí, la dialéctica interna de la colisión que se produce entre los caracteres y sus circunstancias histórico – sociales, presentadas en su momento decisivo” (p. 23).

Concluye con que los caracteres y la anécdota están formados por material probable cuando observamos que se presentan múltiples y generalizados al máximo. En cambio, tendrán material posible, cuando incidan sobre lo particular, es decir, lo circunstancial; por lo tanto, se hace necesaria una simplificación del carácter, el cual será inalterable. Finalmente, Alatorre habla del lenguaje que funciona para conocer al personaje en cuanto a su pensamiento, afecto, emociones y voluntades. Por medio del lenguaje es posible conocer a los personajes en sus matices más delicados. Para ella, la utilidad de la teoría dramática consiste en que permite discriminar las características propias de cada género dramático. Cada uno de ellos, dice, conforma una fenomenología particular donde pueden observarse, en términos generales, similares cualidades aún en dramas de períodos históricos diferentes.

Considera que el género “no es únicamente decir que se trata de una unidad formada por los caracteres, la anécdota y el lenguaje, que va a producir un efecto determinado en el espectador; es también la posibilidad de analizar el nivel moral, ético, ideológico y filosófico que están sintetizados en el texto dramático” (p. 26).

Ante esto, Alatorre, recomienda que, mientras más profundo sea el análisis de género al momento de realizar una puesta en escena, será mejor y más hondo el efecto producido en el espectador. A este efecto se le llama tono. El tono es un efecto resultante de la dialéctica de los tres elementos que componen al drama: carácter, anécdota y lenguaje.

2.1.3 La teoría dramática de Juan Tovar.

Juan Tovar (Los siete géneros, en *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, 2011), quien fuera uno de los alumnos más destacados de la maestra Luisa Josefina Hernández, expone su teoría dramática por medio de este cuadro (p.p.70-71):

GÉNERO	ENFOQUE	CONCEPCIÓN	FUNCIÓN	DINÁMICA
Tragedia	Realista	Temática	Catarsis: identificación – compasión – purificación. Contemplación del orden cósmico.	Movimiento externo (cambio de fortuna) e interno (toma de conciencia). Héroe: cualidades + defectos + circunstancia Ciclos: orden – desorden – orden
Pieza	Realista	Formal	Catarsis: identificación – compasión – purificación.	Movimiento (toma de conciencia) y estatismo externo. Personajes: cualidades y defectos en igual proporción.
Comedia	Realista	Anecdótica	Enseñanza moral relativa a las relaciones sociales: “no hagas esto”.	Personaje: cualidades + vicio cómico = castigo, que por lo común es el ridículo y puede conducir a la reforma.
Melodrama	Simbólico	Anecdótica	Ejercicio de los sentimientos	Lucha del bien y el mal representada en personajes puramente positivos y puramente negativos.

Tragicomedia	Simbólico	Anecdótica	Captar la vida humana en un nivel ético	Personaje (serio / cómico) en pos de una meta (+/-), enfrentando obstáculos (-/+): estructura episódica.
Obra didáctica	Simbólico	Lógica	Enseñanza que debe inducir a una acción concreta	Armazón silogística y trasfondo anecdótico. Personajes melodramáticos. Uso de ornamentación (música, etc.)
Farsa	Simbólico	Según el género de trasfondo	Catarsis: choque emocional sin sentido evidente	Sustitución de caracterización, diálogo, anécdota.

2.1.4 La teoría dramática de Eric Bentley.

En general, las observaciones que Eric Bentley hace sobre el funcionamiento del arte teatral y sus diferentes tipos de obra, están basadas en la lectura de diversas obras, las cuales agrupa y distingue. De este modo se dedica a estudiar los aspectos que aparecen en todas las obras teatrales, a saber: la trama, el personaje, el diálogo, la idea y la interpretación. Después, de haber revisado esos temas, estudia las diferentes clases de obras como: el melodrama, la farsa, la tragedia, la comedia y la tragicomedia. Veamos, a continuación cada uno de los aspectos que él aborda en su libro *La vida del drama* (1985).

2.1.4.1 Trama.

Bentley (1985) comienza este apartado diciendo que el material con que están elaboradas las tramas, proviene de la vida; por lo tanto, el teatro, en tanto que es un hecho humano, imita a la vida. “El arte refleja la vida. La palabra empleada por Aristóteles es mimesis” (p.21). Para complementar su afirmación, cede la palabra a Aristóteles:

“El instinto de imitación es ínsito al hombre desde su niñez (...); una de las diferencias entre él y los demás animales reside en que es el más imitador de los seres vivientes... objetos que contemplamos en sí mismos con pena nos causan placer cuando los vemos reproducidos con escrupulosa fidelidad... así, la razón por la cual los hombres sienten gozo en apreciar una semejanza es... que se encuentran a sí mismos... diciendo... sí, es él” (Aristóteles citado por Bentley, 1985, p.21).

En otras palabras, una cruda tajada de vida puede ser ofrecida como arte. El acto de imitación basta para transformar la pena en deleite. Puesto que el teatro imita las acciones de los hombres, refleja la violencia inherente a ellos. El arte dramático se halla firmemente arraigado en la naturaleza humana y ser humano significa solazarse con desventuras y desastres. “Una de las principales razones por las que vamos al teatro (...) será siempre el deseo de experimentar emociones que sean coherentes y constantes tanto como intensas” (p.48).

La trama es una resultante de la intervención del intelecto del artista que consigue hacer un cosmos con los hechos que la naturaleza presenta en forma caótica. Bentley agrega que la trama no puede ser considerada como una imitación de la vida, más bien sería una alteración de la vida, un perfeccionamiento de ésta.

Convendría tomar en cuenta lo que Aristóteles escribió textualmente en su Poética: “La trama es una imitación de la acción”. Esta frase genera un problema: la definición clara de lo que significa la acción. “Para un autor dramático, por consiguiente, imitar una acción significa hallar equivalencias objetivas de una experiencia subjetiva” (Aristóteles citado por Bentley, 1985, p.26).

Pareciera que Bentley quiere decirnos que la acción dentro de una obra es el reflejo de la experiencia de mundo de un autor. Considera que en las tramas planteadas por los grandes autores, ningún detalle es demasiado insignificante como para no tenerlo en cuenta en un análisis. Las grandes tramas no se logran sumando una unidad a otra y luego a otra, sino mediante la aplicación de determinados principios integradores. Concluye este apartado, afirmando que la materia prima de la trama son los acontecimientos, especialmente los violentos.

2.1.4.2 Personaje.

Al respecto, Bentley (1985) comenta que “si la materia prima de la trama son los acontecimientos, y en especial los hechos violentos, la materia prima de los personajes es la gente, y en particular lo que consideramos sus impulsos más elementales” (p.44).

Estos materiales no aparecen en bruto, de alguna manera han sido elaborados; el arte de la fantasía los ha transformado. La fantasía, según Bentley, funciona de este modo: el artista, a partir de lo que ve en la vida, selecciona, desde su visión del mundo, elementos que conformen el carácter de un personaje determinado. Posteriormente, Bentley hace una diferenciación entre personajes típicos y arquetípicos. Critica a los estudiosos del drama que suelen encomiar a los

grandes personajes, contraponiéndolos a los personajes denominados “tipos” que, a lo largo de la historia del teatro, han sido considerados como cosa ruin.

Él propone que los personajes “mayores”, en manos de grandes autores dramáticos, tienden a convertirse en arquetipos; “Si los caracteres fijos tradicionales tipifican cosas minúsculas –grupos con sus debilidades y excentricidades-, los personajes arquetípicos tipifican aspectos y características más amplias que exceden una idiosincrasia” (p.56).

Pone de ejemplo a personajes como Hamlet, Peer Gynt y Fausto. Bentley, señala que lo más importante en un personaje no son sus rasgos del carácter, sino en la energía humana e inhumana que lo mueve. Y eso tiene que ver con las acciones que ejecutan: “En un principio, el teatro presenta formas de relaciones humanas, cosas que unos hombres hacen a algunos otros y nada más que eso” (p.68).

2.1.4.3 Diálogo.

En este punto, Bentley (1985) habla sobre la manera en que funciona la palabra escrita y dicha en el teatro. Afirma que un dramaturgo, debe escribir elocuentemente, para ello ha de alcanzar un nivel de lenguaje que esté por encima del habla cotidiana:

“El diálogo no se halla sujeto a ningún territorio en particular: no es un ensayo ni un tratado. Solo lo obligan las exigencias del drama. Por ello un personaje de una obra teatral no ha de hablar únicamente para demostrar quién es, ni está autorizado a hacerlo cuando se le ocurra. Se halla limitado en sus intervenciones verbales a lo que se relaciona con la obra como un todo, a lo que contribuye a mantenerla en movimiento, a hacerla avanzar lo que es estrictamente necesario, y a la velocidad debida” (p.85).

Posteriormente, Bentley, hace un repaso sobre el lenguaje del naturalismo, la prosa retórica, el verso retórico, la poesía, la anti poesía y las anti piezas.

2.1.4.4 Idea.

En el teatro, indiscutiblemente, la idea siempre va ligada al sentimiento. Los personajes y sus acciones generan emociones en el espectador porque persiguen un interés: “todo interés implica una emoción, y todo gran interés es decididamente apasionado” (Bentley, 1985, p.105). La idea podría ser considerada como el tema y Bentley asegura que ésta nunca se separa del sentimiento: “todas las artes participan del intelecto y de los sentimientos, lo que presupone que ambos operan, no en sentidos contrarios, sino en armonía” (p.107).

Para Bentley, las obras dramáticas que logran la más elevada intensidad de sentimiento poseen siempre, sin excepción, una considerable participación de la inteligencia. “En una pieza de teatro debe haber intensidad; pero ésta no puede ser el resultado de una simple acumulación de una gran porción de lo mismo. La más grande intensidad puede ser el efecto de una combinación de sentimientos que en sí son menos intensos” (p.108).

En una obra de teatro no es posible infligir un sentimiento de dolor al espectador, si ese sentimiento no forma parte de un plan inteligente e inteligible que le otorga un sentido. Y agrega lo siguiente: “las ideas en el arte, sirven para intensificar los sentimientos, en lugar de constreñirlos” (p.111).

El significado de una pieza teatral revela una verdad y ése es su sentido. Una obra cuando tiene sentido es importante.

“El arte a modo de salvavidas, sirve para que seamos rescatados del océano de lo insignificante, de lo carente de sentido, extraordinario servicio en todo tiempo y más aún en nuestros días en que la religión y la filosofía resultan cada vez más inoperantes para cumplir ese cometido. Ser rescatados significa redescubrir nuestra dignidad personal, única forma de llegar a descubrir la dignidad de los otros, la dignidad de la vida humana” (p.143).

2.1.4.5 Interpretación.

Para Bentley (1985), el teatro no sólo es literatura, también es representación: “Para cualquiera que sea capaz de disfrutar el teatro – y esto incluye a más gente de lo que se piensa – aun cuando el texto escrito posea su propia integridad, no hay placer que pueda sobrepasar al que se obtiene viendo una gran obra dramática magistralmente realizada” (p. 146).

Más adelante, Bentley, afirma que la expresión teatral puede reducirse de este modo: A personifica a B, mientras C lo mira. Y esto implica un juego que crea un mundo con sus propias leyes. La personificación y el acto de observar son partes fundamentales de este esquema mínimo. Con estos dos aspectos, es posible llevar a cabo el acto teatral.

El teatro ofrece a sus espectadores el objeto supremo de las impresiones sensuales, es decir, el cuerpo humano

“Por ello no disfrutamos solo del personaje sino también del actor. Y éste, a su vez, no hace solo exhibición de su papel: está exhibiendo además su proeza; se exhibe a sí mismo. Y la autoexhibición no se limita a la destreza con que personifica a alguien que definimos como tan distinto del actor mismo” (p.150).

Para comprender el papel de los espectadores dentro de una representación teatral, Bentley trae a cuento unas palabras de *Hamlet*: “He oído decir que criaturas culpables que presenciaban una obra de teatro se sintieron tan impresionados hasta el alma por el sólo hechizo de la escena que en el acto hicieron confesión de sus fechorías” (Shakespeare, *Hamlet*, citado por Bentley, 1985, p.151) En el teatro, las emociones y situaciones que interpretan los actores han de ser vibrantes, de tal modo que sean capaces de sacudir al espectador. Y, a pesar de ello, no hay que olvidar que todo lo que sucede en el escenario es ficción:

“Tal es la paradoja del dolor en el teatro: sufrimos sin sufrir. Estamos sufriendo, pero al mismo tiempo disfrutamos con ello. Cuando miramos, no lo hacemos como se miran los hechos reales ni tampoco con espíritu de “objetividad científica”, sino siempre con cierto grado de participación emocional. Quiero dar a entender que esta participación no es inocente. (...) El placer de mirar (...) incluye goces como el de sentir que hemos cometido un crimen y podremos, no obstante, escapar al castigo, porque al final descenderá el telón y descubriremos que todo ha sido un sueño” (p.152).

Para llevar a cabo una representación teatral, es necesario que haya vida. Los actores al interpretar sus papeles han de generar vida. “Vivir en escena significa algo más que vivir fuera de ella: significa manifestar la vida, hacerla audible y visible, es transformarla en un proyectil que es arrojado sobre los espectadores y llega hasta la última fila de la platea” (p.163). Después de hacer esta revisión de los elementos que están dentro de las obras de teatro, Bentley habla de los diferentes tipos de obras: el melodrama, la farsa, la tragedia, la comedia y la tragicomedia.

2.1.5 La teoría dramática de Luisa Josefina Hernández.

La teoría dramática de Luisa Josefina Hernández tuvo influencias de Rodolfo Usigli, Aristóteles, Eric Bentley y H. D. F. Kitto. Muchas de las ideas que cada uno postuló en torno al teatro, fueron ampliadas por ella. Sus alumnos y demás personas que la conocieron atestiguan que ella fue capaz de profundizar en la reflexión teórica del drama y de elaborar un sistema de géneros completo y original. Ella misma habla sobre su teoría dramática que desarrolló a lo largo de su carrera como maestra:

“Tal como la estuve enseñando era un instrumento para analizar obras de teatro. Me resultó necesario rescatar ideas aristotélicas y de otros críticos. No me parece haber inventado nada nuevo, sino organizado una manera didáctica de leer el teatro. No se trata de un recetario, sino de la compilación de algunos términos para hablar inteligentemente de un texto dramático” (Hernández, citada por Reyes en *Algunas aportaciones de Luisa Josefina*

Hernández a la teoría dramática, 2002, p. 107-113, citado por Alcocer, 2007, p.p. 24-25).

Felipe Reyes Palacios (2011) comenta que su sistema de géneros dramáticos “se instala, pues, en el terreno de la poética Aristotélica que entiende al drama como una *techné* (...) sistema que estimula la reflexión teórica, tal como lo hemos considerado; *techné* del oficio, mas no preceptiva” (p.10) Sin embargo,

“Uno de sus postulados de carácter general, que contribuye a precisar la naturaleza de los géneros dramáticos, es la idea de que a cada uno de ellos corresponde una orientación específica que determina su gestación, su alumbramiento y su realización. Al valerse en cada ocasión de los mismos elementos literarios del drama – los cuales desde Aristóteles han sido identificados como trama, caracteres, ideas y lenguaje – el dramaturgo les da un tratamiento cada vez distinto que depende del criterio que gobierna su creación. Unas veces prevalece el interés anecdótico, otras la profundidad temática; en unos casos se impone una construcción formal heredada por la tradición, en otros el rigor lógico de una demostración acerca de asuntos de interés colectivo. A esto le denomina ella, en su propia terminología concepción, porque efectivamente se trata del sentido que va adquiriendo cada obra desde su concepción misma” (p.p.60-61)

Otra gran aportación de Luisa Josefina Hernández es haber ampliado y matizado el sistema de clasificaciones por género, permitiéndose las innovaciones que eran necesarias respecto de quienes la antecedieron; esto fue posible gracias a que el siglo XX trajo obras nunca antes vistas. Particularmente ella ahondó en el estudio de la farsa,

“Género que replantea por entero llevando a sus últimas consecuencias las observaciones de Eric Bentley sobre la farsa cómica. Si éste se limita a ejemplificar su hipótesis con las películas de Charles Chaplin y con las farsas francesas de adulterio, la maestra Hernández incluye en la designación de farsas las impactantes obras de Samuel Beckett, que en su terminología vendrían a ser farsas trágicas” (p.63).

La propuesta teórica sobre la farsa se basa fundamentalmente en el mecanismo de sustitución:

Se sustituye una circunstancia (o una trama que deja de ser verosímil) por otra segunda circunstancia que la expresa con exactitud, y un carácter verosímil por una conducta significativa de ese mismo carácter. El resultado es que “la realidad se ha transformado gravemente aunque quede intacta como punto de referencia (p.65).

El investigador Felipe Reyes Palacios afirma que esta propuesta teórica es absolutamente original en la historia de la teoría dramática; también nos dice que es enteramente original su postulado de que bajo el tratamiento fársico se encuentra siempre otro género subyacente, es por eso que a *Esperando a Godot* se le denomina farsa trágica. De todo esto se hablará ampliamente, cuando abordemos el tema de la farsa.

2.1.6 Comentarios sobre las teorías dramáticas.

El método de análisis propuesto por Norma Román Calvo, resulta sumamente esquemático y al momento de querer aplicarlo, uno siente que está forzando las cosas, pues de un modo u otro las acciones de una obra deben encajar dentro de un esquema actancial. Esta circunstancia, desafortunadamente provoca que los esquemas se conviertan en una especie de recetario, no permiten experimentar un equilibrio entre el material racional y el material emotivo contenido dentro de una obra.

El resultado que se consigue con todo esto es un análisis demasiado frío y cerebral. Y, por ende, la comprensión de los textos se vuelve inorgánica. Además tengo la sensación de que los análisis de algunas obras que hace Román Calvo son superficiales, puesto que hace mucho hincapié en la revisión de lo anecdótico y no en lo emotivo y lo temático.

En general, la teoría que propone Román Calvo se sirve de otras disciplinas para abordar al teatro y esto, a la larga, vuelve confusa la comprensión del hecho teatral. ¿Por qué no mejor se estudia al teatro desde el mismo teatro?

Por otra parte, la visión que ella tiene sobre el teatro es relativa, cualquier obra puede tener múltiples interpretaciones:

“Podemos concluir que es imposible realizar una traducción fiel entre el mensaje o discurso expuesto en el texto y el discurso de la representación, lo que da lugar a que se produzcan inagotables interpretaciones de la obra dramática. Pero el hecho de que no se logre una exacta reproducción del mensaje propuesto por el dramaturgo, no resulta infructuoso, pues, frecuentemente, las interpretaciones que se muestran a través de puestas en escena de diferentes directores e intérpretes producirán una riqueza teatral” (Román, 2001, p.128).

Por mi parte, difiero totalmente de la idea de que una obra de teatro sea susceptible de ser interpretada de distintas formas. Bastaría con echar un vistazo a las grandes obras para darse cuenta de que las emociones y las temáticas que plantean para nada son relativas; al contrario, los buenos autores siempre manifiestan una intención clara y precisa; cuando la obra está bien lograda, difícilmente cabría la posibilidad de sobre interpretarla.

En este sentido, las obras, por lo general, resultan ser unilaterales. La labor tanto del teórico como del lector de teatro, consiste en saber adentrarse en la dinámica que las obras manifiestan con la finalidad de comprenderlas; es ahí donde el teatro se vuelve una experiencia y no un cúmulo de información. Luego entonces, el teatro, difícilmente, podría ser estudiado desde la semiótica. Todos los que lo abordan desde esta perspectiva, como Román Calvo, afirman que en el teatro está implicado el fenómeno de la comunicación. Desde mi punto de vista y por la experiencia que he tenido sobre la escena, puedo decir que éste no comunica, más bien revela.

Para comprender esto, conviene tomar en cuenta que el acto de comunicar se reduce a hacer saber algo a alguien; así lo afirma Umberto Eco: “es el momento en que yo dirijo a alguien una palabra, un gesto, un signo, un sonido (para que conozca algo que yo he conocido antes y deseo que él conozca también), me baso en una serie de reglas hasta cierto punto estipuladas que hacen comprensible el signo” (Eco, *La estructura ausente, introducción a la semiótica*, 1989, p.33, citado por Román, 2001, p.1).

En cambio, revelar tiene que ver con una experiencia de verdad. Generalmente este momento se percibe, primero, en el nivel de lo emotivo; lo intelectual viene después. Esta percepción emotiva ocurre debido a que se ha reconocido algo en la acción que se contempla. Tras esta experiencia el espíritu se sacude. Cuando algo se revela, por lo general nunca queda espacio para la interpretación; en ese momento, se siente que algo se instala en el cuerpo y en el alma, entonces la experiencia, se vuelve conocimiento.

La teoría dramática que Claudia Cecilia Alatorre elaboró, está parcialmente basada en los postulados de Eric Bentley y Luisa Josefina Hernández; sin embargo, Alatorre, hace mucho énfasis en los aspectos sociales implicados en el teatro; ella está convencida de que en las obras teatrales lo más destacado es el choque entre el individuo y la sociedad: “la forma dramática representa al movimiento y al cambio, ya que el drama tiene como eje central la colisión de fuerzas sociales en su punto más extremo y agudo” (Alatorre, 1999, p.15).

Más adelante, afirma que el teatro “es un acto social donde se implica al individuo, la colectividad y la dinámica histórico–social presente en el movimiento de la creación” (p.20). Para comprobar esto bastaría ver el análisis breve que hace de *Antígona* de Sófocles:

“El dictamen de este drama da el triunfo al bando que representa al progreso humano. Antígona representa el apego a las costumbres del pasado y por eso Ismene es un personaje tan importante, gracias a ella el heroísmo de Antígona

no se ve como una reacción normal en las circunstancias en las que transcurre el drama, aunque fuera natural en la moral desaparecida. Ismene condena a Creonte, pero también desaprueba a su hermana argumentándole que, por su debilidad, debería someterse” (p.21).

Si se lee con cuidado *Antígona*, notaremos que lo social funciona sólo como un telón de fondo; efectivamente existe, pero dentro de la obra, el peso, el acento capital se concentra en el carácter necio y cerrado de todos los personajes. No hay algo que dé la sensación de un progreso humano, al contrario, se ve un retroceso de dimensiones colosales, en cuanto al carácter humano y la comprensión del prójimo.

Y aún hay más sobre esta visión social del teatro:

“Resaltemos el valor del teatro, no como el que viene a aportar las soluciones a la conflictiva social, sino como el que refleja las contradicciones sociales e históricas y que propondrá al espectador (...) los diversos enfoques y jerarquizaciones que constituyen una visión crítica de la realidad objetiva” (p.21).

Ese choque entre individuo y sociedad que menciona Alatorre, se encuentra en todas las obras, sólo que hay algunas en las que se destaca más. En todo caso esta visión, sólo podría aplicarse a las obras de género didáctico; pero Alatorre insiste que ese choque se produce como efecto general del teatro: “el telón se cierra, el espectador queda ensimismado, reflexionando” (p.20).

Esto no es verdad, porque ese efecto lo consiguen las obras didácticas, las comedias y los melodramas; en una tragedia o en una farsa sería difícil lograr esto. Entonces, la manera en que Alatorre concibe al teatro, provoca que se separe notablemente de los postulados de Bentley y de Hernández. En general su teoría no profundiza, más bien da la impresión de ser un apunte y, desafortunadamente, su énfasis en lo social limita mucho su visión del teatro, porque en vez de apreciar generalidades, se enfoca en particularidades.

Finalmente, en un apartado, ella afirma que la teoría dramática: “comprende desde el análisis del material, los caracteres, la concepción general del drama, hasta el tipo de efectos que se producirán en el espectador” (p.25). En eso estoy totalmente de acuerdo y eso es justamente lo que se busca estudiar en este trabajo.

Por otra parte, la manera en que Juan Tovar expone su teoría dramática, resulta demasiado esquemática y lo mismo que en la de Norma Román Calvo, resulta extremadamente rígida. Ahora bien, resulta curioso que, una vez expuesta su teoría, Juan Tovar manifieste cierta desconfianza en ella:

“Hoy día sigo divulgando el esquema, pero no sin antes dictaminar: Los siete géneros son tres: tragicomedia. He llegado a pensar que siete géneros son demasiados... o demasiado pocos. Todo cabe en la tragicomedia sabiéndolo acomodar, o bien, si se la subdivide en aras de la precisión, nada impide que haya tantos géneros como obras. Pero bueno, para no quemar al santo ni dejarlo sin alumbrar, conviene tener algún sistema de clasificación, y la teoría de los siete géneros es el más amplio, el más divulgado y el mejor razonado de cuantos andan por ahí” (Tovar, Los siete géneros, *en* Reyes y Negrín, *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, 2011, p.72).

Pese a todo, procede a explicar, de manera muy sucinta (cinco páginas), cada uno de los siete géneros: tragedia, comedia, pieza, melodrama, obra didáctica, tragicomedia y farsa. Su apreciación sobre la reducción de los géneros a la tragicomedia resulta altamente debatible.

Mucho se ha hablado, especulado y rumorado acerca de la teoría dramática de Luisa Josefina Hernández; lo cierto es que no existe un libro en el que estén contenidos todos sus fundamentos teóricos del drama, sólo están disponibles algunos textos teóricos de mayor o mediana extensión escritos por ella.¹⁹

¹⁹ Consultar bibliografía de la autora

Se sabe que la maestra Hernández ha evitado escribir un libro en el que esté contenida toda su teoría, porque no desea que haya razonamientos fijos y definitivos que se conviertan al cabo en un sistema inamovible. Ella misma lo expresó de este modo:

“Lo que yo quiero decir y que me tiene muy preocupada hasta cierto punto es: por qué las personas que están cerca de mí, como alumnos y ex alumnos y amigos, dicen que por qué yo no hago un libro de teoría. Y yo me hago la disimulada y no lo hago y no les digo por qué; pero ahora, para que vean, se los voy a decir a ustedes, por qué [y agrega lo siguiente:] yo no quise escribir un libro de teoría y verán que fue por el método de dar clases. O sea, todo el mundo leyendo (...) todo el mundo llegaba con una obra leída y empezábamos a hablar sobre esa obra hasta que aquello que decían se podía escribir en el pizarrón con letras y palabras; esto es un tema, esto es esto, y así hacíamos, y cada vez más y llegaba un momento en que sabía, con gran claridad, que eran momentos de grandes emociones (...) era el trabajo de todos y eso me trae a mí una idea muy clara al respecto. En primer lugar, no me puedo yo aprovechar del trabajo de todos; pero en segundo, eso me demuestra que la teoría va creciendo y la teoría es algo que con la discusión, con el enfrentamiento de dos posiciones, la teoría crece con la diferencia, con el tiempo y a mí no me hubiera gustado poner un punto final, ni que fuera bueno o que no lo sea; un punto final no. Yo quiero que para siempre la teoría viva así, luminosa, en la mente de quienes quieren pensar y eso es todo (...)” (Hernández, citada por Reyes, *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández*, 2015, p.364).

No cabe duda de que su herencia crítica y didáctica ha sido oral, sus clases se basaban en el diálogo con sus alumnos, muy parecido a la manera de Sócrates. La mayoría coincide en que su método ha demostrado su eficacia didáctica y, cabe anotar aquí, que fue configurándose a lo largo de cincuenta años y todavía en la actualidad da pautas para continuar su desarrollo. Fernando Martínez Monroy, uno de los alumnos de la maestra Luisa Josefina Hernández, ha sido el único que se ha encargado de profundizar y complementar esta teoría.

Martínez Monroy, heredó la clase de teorías dramáticas que impartía Luisa Josefina Hernández en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Felipe Reyes Palacios dice lo siguiente sobre la teoría de Martínez Monroy: “la aportación personal que Fernando Martínez Monroy ha hecho a la teoría dramática ha venido consistiendo en relacionar cada uno de los géneros del sistema con el estilo que le es propio, deslindando en éste su condición permanente de sus apariciones históricas” (p.14).

Además, Martínez Monroy, destaca por sus estudios precisos y puntuales sobre la comedia de carácter, la comedia de enredos y la tragedia de carácter. Muchas de las observaciones que él hace al respecto, serán de gran utilidad para comprender al clown.

Considero que, para los fines de este trabajo, es conveniente emplear la teoría desarrollada por Luisa Josefina Hernández y ampliada por Fernando Martínez Monroy. La teoría dramática elaborada por ambos maestros analiza las obras con el propósito de explicarlas coherentemente de tal modo que, uno como lector o espectador, sea capaz de observar el funcionamiento de ellas desde sus propios recursos. Esta teoría tiene la virtud de adecuarse al objeto que pretende estudiar, no sucede al revés: en que el objeto debe amoldarse al método. “La obra nunca es un objeto para probar la eficacia o elegancia de un método” (Villegas, 1971, p.12).

La teoría propuesta por ambos maestros estudia a las obras desde las obras mismas, sin el respaldo de una teoría ajena al drama. De ese modo es posible valorar y apreciar no sólo su eficacia, sino también sus aspectos estéticos y las intenciones del autor.

“El análisis y la interpretación (de una obra cualquiera) corresponde necesariamente a un acto creador y revelador que amplíe o facilite la relación lector – obra, ponga de manifiesto la estructura y técnicas de la obra y, finalmente, haga evidente la visión del mundo que la sustenta, sin destruir el cristal de la vivencia estética” (p.11).

Si estudiáramos al clown desde el punto de vista de otras teorías como la filosófica, la histórica, la sociológica, la psicológica, etc., desvirtuaríamos el conocimiento de su esencia. Martínez Monroy sostiene que, en el caso de que se llevara a cabo un análisis desde perspectivas ajenas al drama, sólo serviría como complemento.²⁰

En suma, el método propuesto por Hernández y Martínez Monroy establece las normas necesarias para que los diversos elementos de análisis tengan su justa y adecuada proporción para no deformar o desvirtuar el significado de cualquier obra teatral.

“Un análisis dramático no tiene solamente la finalidad de hacer evidente la estructura interna del drama, los elementos que emplea para provocar tensión y distensión, los matices o direcciones de la acción, la funcionalidad dramática. La descripción e interpretación de la obra es imprescindible para comprender ideológicamente hablando la obra analizada. Así se puede conocer la visión del mundo que subyace en el drama” (Villegas, 1971, p.66).

Me propongo analizar dramáticamente al clown con la intención de conocer su concepción del mundo, sus formas, sus estructuras, sus significados y la técnica dramática que emplea para generar efectos emotivos en el espectador. De esa manera será posible valorarlo con mayor precisión y distinguir el momento en el que ocurre el fenómeno del clown y si está bien hecho o no. Para analizarlo será útil y necesario conocer algunos mecanismos generales que operan dentro de la estructura del drama: el estilo y el género. Al tomar conciencia del funcionamiento de estos mecanismos, se nos revelará la manera en que los clowns aprehenden la realidad y cómo la visión que de ella tienen, repercute en el universo que inventan.

²⁰ Apuntes del Seminario *El drama griego*, impartido por Fernando Martínez Monroy, en marzo de 2013

2.2 Concepción del mundo.

La experiencia de verdad en el teatro, se logra, cuando hay una armonía entre la forma y el contenido de una obra. Ahora bien, ¿cómo sería posible lograr esta experiencia? ¿Cuándo se contempla la verdad y cuándo no? ¿Acaso nuestra manera de contemplar al mundo interfiere en la experiencia de verdad? ¿Tomamos por falso lo verdadero y lo verdadero por falso? Según el filósofo Descartes, el pensamiento humano tiene dos maneras de discernir: una es por medio del pensamiento claro y confuso y la otra es por medio del pensamiento claro y distinto. Ambos niveles de pensamiento son métodos de estudio con los que puede abordarse una obra.

El pensamiento claro y confuso aborda lo que no está dentro del orden de la realidad; todo aquello que es inventado por medio de ideas, preceptos, conjeturas; es decir, todos los pensamientos que se instalan en el nivel del prejuicio, por ejemplo, en la introducción lo vimos en los ejemplos de ideas y prejuicios en torno al clown. En cambio, el pensamiento claro y distinto, distingue las semejanzas y diferencias que tienen las cosas; busca adentrarse en sus aspectos esenciales con la intención de conocerlos más a fondo. Eso es justo lo que se busca en este trabajo, tratar de encontrar los aspectos esenciales del clown, por lo tanto es necesario observarlo tal como es para conocer su significado.

Esta manera de observar, nos obliga a realizar el ejercicio de la compasión, que no es otra cosa más que la comprensión y el conocimiento profundo del objeto que se contempla. La compasión nos coloca en el lugar del objeto que queremos conocer y nos lleva a entender las razones que le dieron origen y la manera en que fue elaborado. Por tal motivo, será indispensable dejar de lado los juicios basados en la escala de lo bueno y lo malo, los criterios formulados en el gusto personal y la imposición de ideas ajenas a su naturaleza. De este modo quedará libre el camino para llegar a conocer la concepción del mundo que le da vida al fenómeno del clown.

“Ordinariamente, la obra de arte está creada por el libre movimiento de la vida interior que organiza las ideas y las imágenes en una forma armoniosa cuyos elementos tienen correspondencia todos entre ellos y con la idea–madre que los coordina” (Pirandello, 1959, p.p.1056-1057). Esta “idea madre” a la que se refiere Pirandello es originada por la concepción del mundo.

La concepción del mundo es un mecanismo de síntesis y estructuración de la realidad que conforman la experiencia de mundo de una persona. La concepción del mundo no es un acervo de conocimientos, sino una actitud ante la realidad proveniente de la experiencia que se tiene de ella. No hay que perder de vista que las creaciones de un artista escénico tienen origen en la realidad. Martínez Monroy, sostiene que la realidad es todo cuanto existe en el universo, lo cercano y lo lejano, lo visible y lo invisible, lo conocido y no conocido. Por lo tanto, es inabarcable, inconcebible e inconmensurable.

Dada la proporción diminuta del hombre frente a la inmensidad del universo, jamás tendrá la posibilidad de comprender a la realidad en toda su dimensión; ésta estará siempre sujeta a su percepción. Ante la imposibilidad de abarcarla toda; un artista escénico, al momento de estructurar sus creaciones, sólo elige los aspectos de la realidad que más llaman su atención. “El hombre (...) sólo ve del mundo que le circunda lo que le interesa; desde su niñez y sin sospecharlo siquiera, hace una elección de elementos, más tarde, bajo la acción del sentimiento, se agitarán para mezclarse de las maneras más variadas”” (Pirandello, 1959, p.933).

Las acciones que un artista plasma dentro de una obra adquieren valor y significado cuando están emparentadas con experiencias de la vida real. Cuando esto ocurre, el artista ha sido capaz de percibir ciertos elementos en conflicto, asocia unos hechos con otros; con lo cual queda demostrada su postura ante un hecho.

Puede hacer reír o llorar; esto depende de la valoración que hace de los aspectos de la realidad a nivel emotivo e intelectual. A nosotros debe importarnos el punto en el que el artista hace énfasis y la actitud que manifiesta ante él. Para ello, habría que preguntarnos lo siguiente: ¿por qué elige un tema determinado? ¿Por qué adopta una postura específica ante él? ¿Cuáles son los recursos que emplea para plasmarla y por qué?

Si asociamos el material planteado con la realidad, encontraremos las respuestas a estas interrogantes. De esa manera será posible descubrir lo que el artista seleccionó de la realidad y las razones que tenía para hacerlo. Conocer la concepción del mundo de un autor, se vuelve una buena guía para la interpretación de las obras.

“Todas las obras, en mayor o menor medida, exhiben el artificio de su construcción. Cualquier tipo de construcción mediante su forma permite reconstruir la voluntad y las razones, así como el acto mental que le dio origen” (Martínez, *Los elementos estructurales del drama*, 1997, p.151)

2.3.1 Estilo.

De la concepción del mundo surge el deseo o la necesidad de expresar algo. La creación artística suele ocurrir en dos niveles: uno consciente y el otro inconsciente. A veces, el autor tiene claridad en cuanto a lo que desea obtener con su obra, otras veces no. Y sin embargo, siempre selecciona y emplea recursos y herramientas que sean adecuadas para su fin. A esta selección de herramientas por parte de un autor se le llama técnica. La técnica obedece a un objetivo muy concreto: el autor se pregunta: ¿qué es lo que quiero y cómo lo hago? La técnica permite estructurar el contenido de una obra; materializa los detalles que han de tomarse en cuenta para conjuntar todos los elementos que configuren una unidad dramática. A esta parte del proceso creativo se le denomina estilo.

El estilo, según Martínez Monroy, es la selección (se escoge una temática determinada y material derivado de la realidad que aparecerá dentro de la obra), síntesis (el significado que se da por la unión, condensación y compendio de las partes de la obra) y estructuración (la organización que tienen todos los elementos dentro de la obra y su relación con ellos) que transforman las ideas en un objeto concreto y real: la obra.²¹ El estilo se compone de dos elementos: 1) Concepción del mundo y 2) Técnica. La concepción del mundo es la opinión e intención del autor; la técnica es la aplicación y la forma en que es expresada la concepción del mundo. En otras palabras, el estilo, es la concepción del mundo plasmada en una forma específica por medio de algunas herramientas y recursos. Martínez Monroy, agrega que, el estilo indica la relación que la obra tiene con la realidad.

Si se considera que el drama es imitación de acciones humanas, en consecuencia, el elemento capital para definir los estilos en el drama, será la acción misma. En un análisis dramático, será de vital importancia observar los tipos de acción que ejecutan los personajes, sus características y las implicaciones que tiene su realización.

Recordemos que la acción es la parte medular de cualquier hecho dramático. Si las acciones están planteadas verosímilmente, la verdad contenida en ellas, será contundente. La acción, en pocas palabras, es un movimiento físico, emotivo e intelectual que denota carácter. Este movimiento genera juicios de valoración en dos niveles: 1) emotivo (tono) y 2) intelectual (tema). Dentro de una obra de teatro, siempre veremos lo que un personaje hace para resolver el conflicto. Las acciones y los hechos plasmados dentro de una obra tienen un propósito muy específico y son seleccionados de acuerdo a la temática que se plantea. Todo esto, en conjunto, le dará un sentido complejo a la obra:

Dentro de la obra teatral se aglutinan una serie de rasgos seleccionados que se hallan unos contenidos en los otros en tensión mediante una organización

²¹ Apuntes del Seminario *El drama griego*, impartido por Fernando Martínez Monroy, en marzo de 2013

concreta. El primer objetivo a plantearse es, precisamente, la definición de la unidad aglutinante, criterio estructural o concepción de que partió el autor y cuya exposición es la propia obra en toda su complejidad (Martínez, *Los elementos estructurales del drama*, 1997, p.151).

A este aglutinamiento de los aspectos de una obra, Martínez Monroy lo llama unidad de acción. La unidad de acción equilibra todos los elementos puestos en juego y se vuelve un punto de referencia para que el espectador pueda captar y comprender lo que el autor quiere revelar. El punto de partida para la creación de un autor y el estudioso del drama, es, sin duda, la acción.

Estilísticamente hablando existen tres formas para apreciar una obra: la dimensión de lo general o universal; la dimensión de lo personal e individual y la dimensión de lo particular o histórico; estas tres dimensiones siempre están contenidas dentro de las obras y denotan los diversos sistemas que se manifiestan dentro de ellas. Al analizar una obra dramática, es necesario saber discernir entre estos tres estilos, ya que de lo contrario, habrá confusiones y no podrán observarse con precisión los elementos de la obra puestos en juego.

2.3.1.1 Estilo personal o individual.

En este nivel se contemplan los rasgos individuales y peculiares de una obra. Si el presente estudio estuviera orientado hacia esta perspectiva, podría estudiarse con detalle las particularidades de un personaje clown determinado. Se analizaría, exclusivamente, el tipo de sketches que realiza, su indumentaria, su carácter, etc. A partir de ahí, podría deducirse la visión particular de ese personaje.

2.3.1.2 Estilo particular o histórico.

Alude a lo que se conoce como corriente histórica, es decir, el modo en que son empleados los recursos del drama a partir de un grupo de corrientes artísticas de determinada época y cultura. En otras palabras, se refiere a todo aquello que se pone de moda. Un análisis realizado desde la perspectiva particular o histórica

observaría con detalle los elementos que conforman a una obra como tomando en cuenta sus aspectos temporales, geográficos y culturales, por ejemplo: el tipo de diálogos, los personajes, las modas, etc. Un análisis desde este nivel nos llevaría a estudiar, por ejemplo, el tipo de clowns que ha habido a lo largo de la historia: jester, zany, bufón, augusto, carablanca, etc. A partir de ahí podríamos observar el tipo de números que se presentaban, según la época y las modas.

2.3.1.3 Estilo general o universal.

Este nivel de apreciación nos permite contemplar los aspectos esenciales del objeto que ha de estudiarse, los cuales denotan la concepción del mundo con que fue estructurado y la manera en que los artistas hacen referencia y utilizan los aspectos de la realidad. De este modo pueden contemplarse los elementos, tópicos y estructuras en los que hacen mayor énfasis.

Al estudiar una obra desde la perspectiva del estilo general o universal es posible apreciar los elementos constituyentes de una obra como parte de un todo: el tipo de personaje, los tópicos y el sistema tono – efecto. Cabe aclarar que estos elementos se distinguen por su carácter fijo, es decir que siempre están presentes en todas las obras, son permanentes. Por medio de ellos, es posible apreciar los aspectos esenciales y los significados de una obra más allá de los aspectos temporales y geográficos. De esta dimensión de lo general o universal se desprenden tres estilos: realismo, idealismo y grotesco.

A partir de las acciones que realizan los clowns en sus escenas, podremos reconocer los aspectos esenciales que todos comparten sin importar las distancias temporales y locales. No importa que las escenas pertenezcan a la época medieval o a la época actual; si se representan en un circo o en un teatro o en la calle, encontraremos que, pese a estas diferencias, comparten rasgos similares.

2.3.1.3.1 Los estilos generales o universales.

A partir de la lectura de múltiples obras dramáticas es posible deducir que existen tres estilos generales o universales: realismo, idealismo y grotesco. La lógica de esta clasificación en tres estilos universales o generales, radica en la actitud que un autor tiene ante la realidad y el material que se forma de ella. El reconocimiento de cada uno sirve como punto de partida para comprender el estilo particular y específico de una obra. Estos tres estilos implican tres formas de ver la vida. Para identificar cada uno de ellos, es necesario tomar en cuenta la actitud y el punto en el que el autor hace énfasis. Para ello es imprescindible observar el funcionamiento de la acción, el conflicto, el tono y el tema dentro de una obra determinada. Notaremos que algunas obras tienen similitudes tonales y temáticas por el tipo de conflictos que plantean y la manera en que los elementos dramáticos se organizan dentro de ellas.

2.3.1.3.1.1 Estilo realista.

Este estilo está comprendido en el orden de lo probable, es decir, que el artista maneja una relación de equivalencia con la realidad. Las acciones, dentro de este estilo, se desarrollan mediante un mecanismo de causa – efecto, en el que los personajes actúan y reciben las consecuencias de sus acciones. El estilo realista busca dar una explicación a las acciones que ejecutan los personajes. Uno como lector o espectador se pregunta: ¿por qué suceden las cosas? Dentro de este estilo el carácter de los personajes predomina sobre otros elementos dramáticos, ya que, por medio de éste, es posible reflexionar sobre la responsabilidad de las acciones del individuo; esto implica la construcción de retratos psicológicos complejos.

2.3.1.3.1.2 Estilo idealista.

En el idealismo ocurre lo contrario al realismo, el artista observa los aspectos particulares que hacen de un suceso un caso peculiar y único. No hay generalidades como en el realismo, por lo tanto, la relación que se establece entre

el autor y la realidad es de apariencia. La intención de las creaciones idealistas consiste en resaltar una idea y no los aspectos de la realidad.

Las obras de estilo idealista hacen énfasis en la estructura anecdótica; lo anecdótico compensa la falta de generalidad. Es por eso que en este tipo de obras, los autores buscan justificar verosímilmente un mundo que no existe dentro del orden de la realidad. Las acciones, dentro del estilo idealista, se desarrollan mediante un mecanismo de casualidad. La acción ocurre por intervención de elementos ajenos al carácter como el destino, factores biológicos, sociales, etc. Se muestra un mundo probable del cual desconocemos las causas que le dan movimiento. Este estilo habla de determinismo, no de responsabilidad.

2.3.1.3.1.3 Estilo grotesco.

El estilo grotesco implica una sustitución de la realidad. El estilo idealista parte de la realidad, pero le hace modificaciones; en cambio, en el estilo grotesco se sustituye a la realidad por medio de imágenes; se le conoce como símbolo. En este tipo de obras importan más los significados que las acciones y los personajes. El estilo grotesco funciona de manera parecida al mecanismo con el que se construyen los chistes.

2.4 El género como elemento organizador del drama.

A partir de los tres estilos generales o universales es posible distinguir estructuras determinadas y, por la manera en que conciben la realidad, se les denomina género. El género, es la parte más específica de una obra; manifiesta una estructura, un efecto emotivo determinado y la concepción del mundo de un autor. Los dos elementos que configuran un género son: 1) El tema, que es el contenido intelectual de una obra. 2) El tono, es decir, el tipo de estímulos que el artista emplea para elaborar efectos emotivos en el espectador. Cuando la obra mantiene un equilibrio entre la forma y el contenido, se vuelve emocionante y clara; decimos entonces que la obra resulta eficaz.

La eficacia de una obra se apoya en la fuerza emotiva e intelectual directamente relacionada con la naturaleza tanto del dramaturgo como del espectador. Cada género dramático denota sus elementos particulares: la temática, cierto tipo de anécdota, el tono, los tipos de personajes, convenciones escénicas y el tipo de relación que establece con el espectador. Estos elementos también son producto de una visión determinada de la realidad. Es importante tomar en cuenta que el género dramático no funciona como modelo de creación, debido a que éste surge como método de análisis y no de creación.

2.4.1 La clasificación de los géneros.

El afán por realizar una clasificación de géneros, obedece a la necesidad de comprender el significado de las obras independientemente de sus aspectos históricos y culturales. “La clasificación de las obras por géneros no es una labor ociosa. Su objetivo es contribuir a una mejor comprensión de la obra estudiada” (Alcocer, 2007, p.18).

Las clasificaciones, dentro de la teoría de Hernández y Martínez Monroy, se elaboran con base en los diversos significados que puede tener una obra, sus medios de expresión (estilo) y el modelo general de esa visión (género). En cuanto se observan las características de una obra: tono, estructura general, personajes, etc., es posible determinar su género.

Conviene aclarar que estas clasificaciones genéricas, teóricamente hablando, se relacionan con los rasgos generales de las obras y no con sus aspectos históricos, culturales o sociales. La clasificación de los géneros dramáticos se basa en una visión generalizada del mundo que se desprende de los estilos. Los géneros quedan clasificados de esta manera: las obras dentro del estilo realista son: tragedia, comedia de carácter y pieza. En estilo idealista se encuentran las obras: melodrama, tragicomedia, comedia de final feliz y obra didáctica. Finalmente dentro del estilo grotesco entra la farsa. Esta clasificación debe entenderse como herramienta de análisis que surge a partir de la forma y contenido de las obras.

2.5 Conclusión de la metodología.

La metodología propuesta para realizar el análisis de las escenas y los números de naturaleza clown, se concentra, sobre todo, en el estudio de la relación entre estos cuatro elementos: el estilo, la concepción del mundo, el sistema tono – efecto y el carácter de los personajes que puede conocerse por la trayectoria de sus acciones. Al conocer los géneros dramáticos y los estilos en que se desenvuelven los clowns, obtendremos información general sobre sus mecanismos de creación, los cuales servirán como punto de partida para analizar cualquier tipo de escena clown.

CAPÍTULO III

LAS FORMAS DRAMÁTICAS DEL CLOWN.

3.1 Lo teatral en el clown.

Las obras de arte, por lo general, buscan revelar al espectador la verdad sobre un hecho. El teatro, particularmente, lo hace en torno al hombre y su condición. Aristóteles en *La poética* sostiene que los artistas buscan reproducir hombres en acción; luego entonces, la tragedia y la comedia son artes que se distinguen de otras porque su propósito consiste en reproducir, por imitación, el comportamiento de los hombres (2000, p.3). “Y por este motivo se llama a tales obras dramas, porque en ellas se imita a hombres en acción” (p.4). Un creador teatral (incluido el clown) por lo general, siempre busca mostrar las acciones de los hombres, lo que consiguen por medio de ellas, sus propósitos y sus conflictos.

Hemos visto que la esencia del drama es la acción. Sin eso no puede haber un suceso teatral. Recordemos que la acción es un movimiento que genera atención y reacción en tres niveles: físico, emotivo e intelectual. Este movimiento depende, en gran medida, de las intenciones que persigue aquel que lo ejecuta. La acción denota carácter; por medio de ella, es posible conocer a los personajes. Podría decirse, en otras palabras que, la acción es la descripción dinámica del carácter. En el teatro no es importante lo que los personajes dicen o piensan, sino lo que hacen y la manera en que lo llevan a cabo. Todo lo que se hace en el teatro se muestra, no se narra.

Cuando el espectador contempla el desarrollo de las acciones de los personajes, formula una serie de juicios o valoraciones en torno a la acción. Esta valoración ocurre en dos niveles. La primera está asociada con lo irracional o emotivo y la segunda con lo racional e intelectual. Al juicio irracional o emotivo se le denomina tono; Martínez Monroy sostiene que el tono es un mecanismo de selección, síntesis y estructuración de los elementos de la realidad que el autor hace para lograr un efecto emotivo en su espectador.

La valoración racional e intelectual está relacionada con el tema que implica la síntesis del contenido intelectual de una obra, es decir, la idea que un autor quiere expresar. Tono y tema están íntimamente ligados, nunca se manifiestan por separado. Si el tono funciona, se comprende el tema. Para que este sistema funcione, es necesario que la acción se desarrolle mediante una estructura dialéctica, es decir, que una acción cualquiera debe ser capaz de generar otra sucesivamente.²²

La acción, siempre obedece a la realización de una necesidad que se pone en movimiento; por eso la acción resulta un hecho dialéctico, existe en la medida en que se construye o se va haciendo y tiende siempre hacia un término. “Cada situación es consecuencia necesaria de la anterior y, a la vez, antecedente necesario de la siguiente” (Villegas, 1971, p.73).

Un personaje clown siempre quiere algo, tiene una meta, un propósito, una intención, hará hasta lo imposible para lograrlo. Sin embargo, sobre la marcha, se topará con algo que le impide llevar a cabo sus intenciones, es decir, un obstáculo. Esta confrontación entre el deseo del personaje clown y el obstáculo genera el conflicto dramático, que no es otra cosa más que el problema planteado dentro de un sketch o escena.

“La acción dramática – en cuanto eje organizador del mundo del drama – es un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva. Se representa como una línea que se desplaza desde un punto inicial a un término, después de experimentar diversas tensiones y distensiones” (p.36).

En cualquier sketch de clown siempre veremos a los personajes luchar por resolver sus conflictos. Juan Villegas dice que el conflicto es “una fuerza de voluntad que aspira a su realización y el surgimiento de una fuerza antagonista que, por supuesto, de un modo o de otro se opone a la energía generadora de la

²² Apuntes del Seminario *El drama griego*, impartido por Fernando Martínez Monroy, en marzo de 2013

primera” (p.36). En otras palabras, el conflicto son las fuerzas que están en pugna y buscan una resolución. El conflicto es la médula espinal de cualquier obra dramática; decía Bernard Shaw al respecto: “No hay drama sin conflicto”. Es posible afirmar categóricamente que la esencia del drama está en el conflicto. Juan Villegas dice algo más sobre el conflicto, que desde mi punto de vista es muy acertado:

“El conflicto queda del todo configurado una vez que el lector – espectador tiene conciencia de cuáles son las fuerzas en pugna y los objetivos que cada una persigue. La presentación, por supuesto, varía en intensidad y extensión de acuerdo con las características y la clase de obra de que se trata. La fórmula más tradicional consiste en una sucesión de fases y sub fases que proporcionan progresivamente los integrantes del conflicto” (p.p.46-47).

Al estudiar un buen número de obras teatrales con material cómico y sketches de clown, se observa que en ellos se representan acciones humanas en conflicto y que, dependiendo de la manera en que sean abordadas, producirán un determinado efecto emotivo en los espectadores; luego entonces el clown es una manifestación completamente teatral.

Todos los clowns están implicados en un espectáculo viviente que, para influir en los espectadores, requiere de una dramaturgia, una dirección y una técnica de actuación muy precisa. En un desfile militar, en un partido de futbol, en un acto de malabares o en una rutina de acrobacia no hay representación de nada, sólo se ofrece un espectáculo de habilidades y las cosas suceden realmente.

En cambio, los actores de teatro y los clowns ofrecen una ficción en la que se representan conflictos humanos.²³ Lo que un clown expone, mediante sus escenas, es el desarrollo de un alma; una trama viviente de sentimientos y acontecimientos.

²³ “La ficción es una construcción verosímil del sentido de la realidad con que el autor pretende estimular al espectador, para que éste experimente lo mismo que él sintió”, Martínez Monroy, Fernando, seminario *El drama griego*, impartido en marzo de 2013. Grabación personal.

Una escena de clown, al igual que una obra de teatro, es la representación de una acción realizada por actores que pone en conflicto a dos o más personajes; su evolución se da a partir de su propia lógica.

Ahora queremos plantear la siguiente cuestión: en tanto que el clown es un hecho teatral, debe manifestar algún género dramático; si así fuera, ¿cuál sería? A priori, podría decirse que muchos sketches de clown se desenvuelven dentro de los géneros de la comedia y la farsa. Para comprobar esta aseveración, será necesario revisar algunos antecedentes históricos para conocer la visión que ha llevado a los clowns a concebir sketches de género cómico y fársico.

3.2 Breves antecedentes históricos del clown.

El clown Jesús Díaz, en un artículo escrito por él, a propósito del clown, decía que "suele creerse que el ámbito originario y casi único del clown es el circo" (*Cada clown un carácter*, 2005, p.132). Esta apreciación resulta certera, pues la idea de que el origen del clown ocurrió dentro del ámbito del circo es ampliamente aceptada; sin embargo habría que tomarla con mucha cautela.

Jesús Díaz, más adelante, en ese mismo artículo, afirma que "pretender reducir este noble arte [el clown] a sólo su fase circense es un pecado de ignorancia, cuando no de soberbia" (p.58). El clown desde luego no se originó en el circo, la prueba de ello está en su amplio bagaje histórico. No se sabe con exactitud en qué momento surgieron manifestaciones de tipo clown; varios estudiosos tienen diversas hipótesis al respecto.

Darío Fo (2008), afirma que el clown existía desde épocas muy antiguas; según él, las farsas Atelanas, las farsas antiguas, los textos de los juglares y el surgimiento de la *commedia dell'arte* dan testimonio del origen remoto del clown (p.132). Tonatiuh Morales (2009), sostiene que la historia del clown inició en Europa a principios de la Edad Media, hacia el siglo V d.C (p.35).

En el libro *El maravilloso mundo del circo* se cuenta que el payaso nació en las representaciones de Pantomima que empezaban a conocerse en lo que ahora es el territorio de Italia hacia la Edad Media (Anónimo, p.23).

Otros autores sostienen que el clown se originó en épocas muy remotas al origen de la cultura occidental europea, tanto que no se tiene una memoria que lo atestigüe. Jesús Díaz (*Cada clown un carácter*, 2005), afirma que "distintos tipos de humor existían aún antes en los ritos y fiestas, cuando ni siquiera había aparecido un arte de comedia como oficio en culturas de todo el mundo" (p.58).

John Towsen (1976), asegura que hacia el año 2000 a.C en el antiguo imperio chino y egipcio, existían manifestaciones similares al clown. En aquel entonces los clowns eran unos personajes parecidos a los bufones que se dedicaban a divertir en las cortes. Sin embargo, Towsen tiene la teoría de que, desde épocas primitivas existían personajes de tipo clown. Para darnos una idea de cómo eran, él parte del ejemplo de los chamanes de algunas tribus nativas norteamericanas de la actualidad, como los Navajo y los Siux.²⁴

Si se observa con cuidado la historia del teatro universal, notaremos que los personajes y la dramaturgia de naturaleza clown han estado muy cerca de los grandes movimientos teatrales. Por lo general comienzan manifestándose mediante obras improvisadas que, posteriormente, adquieren formas dramáticas más complejas y elaboradas. Da la impresión de que estas improvisaciones fueron el nutrimento requerido para dar forma y vida a los movimientos teatrales que antecedieron.

Las farsas surgidas en la antigua Grecia, paulatinamente, se fueron transformando en lo que se conoce como dramas satíricos y el teatro de Aristófanes. Posteriormente, las farsas atelanas creadas, en la antigua Roma, de estilo similar

²⁴ El chamán, dentro de la escala social y religiosa a la que pertenece, ocupa un lugar sumamente privilegiado; se le considera poseedor de poderes mágicos para curar enfermedades del cuerpo y del alma. El chamán con características parecidas al clown, llevaba a cabo ceremonias en las que las bromas, las risas y las situaciones cómicas tenían como propósito curar algún malestar dentro de su colectividad.

a las griegas, fueron importantes en la conformación del teatro de Plauto y Terencio. Los juglares, bufones, saltimbanquis y una enorme cantidad de cómicos que deambularon por toda Europa durante la Edad Media, le dieron cuerpo a la *commedia dell'arte*, cuyos orígenes, también se remontan a las formas teatrales improvisadas de la antigua Grecia y Roma.

Por su parte, la *commedia dell'arte* insufló vida al teatro isabelino, al teatro del siglo de oro español y al teatro neoclásico francés. Algunos dramaturgos más representativos de estos periodos fueron Shakespeare, Ben Johnson, Lope de Rueda, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruíz de Alarcón y Molière. A su vez, todos estos movimientos teatrales repercutieron en el origen del circo, la pantomima inglesa y el *vaudeville* de finales del siglo XIX.

Este tipo de espectáculos, unos años más tarde, fueron pilares en la creación del cabaret, el teatro didáctico de Bertolt Brecht y el cine cómico, desarrollado a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Finalmente, el influjo del clown de circo, de vaudeville y del cine cómico, vino a recaer en el movimiento *Teatro del absurdo*, cuyos autores más destacados fueron Samuel Beckett y Eugène Ionesco.

Conviene hacer notar que, a su vez, las épocas teatrales más luminosas, tuvieron una gran influencia dentro de las manifestaciones clown importantes. Por ejemplo, los personajes y las situaciones cómicas que se suscitaron en el teatro Isabelino, en el teatro del siglo de oro español, la *commedia dell'arte* y el teatro neoclásico francés, propiciaron el surgimiento del clown de circo.

Este brevísimo panorama histórico nos da una idea clara de que el surgimiento del clown no ocurrió únicamente dentro del ámbito del circo. Sin embargo, a partir de lo que se ha visto, podemos afirmar, con toda seguridad, que lo que se conoce como clown en la actualidad tuvo su origen en el circo. Por tal motivo, se vuelve necesario estudiar la manera en que se conformó este recinto, surgido a finales del siglo XVIII. Dos factores fueron determinantes para su creación, uno de ellos

es la *commedia dell'arte* y la presencia del actor anglo – italiano Joseph Grimaldi. Posteriormente, el circo acogió a toda clase de personajes cómicos y, conforme fue desarrollándose, configuró un universo propio. Con el paso de los años, el clown se convirtió en la figura más emblemática del circo; fue ahí donde desarrolló conflictos dramáticos dentro de un estilo muy particular, pues encontró una manera especial de entablar contacto con el público y logró sintetizar una enorme cantidad de estructuras cómicas derivadas de la historia del teatro universal.

3.3 Los antecedentes históricos de lo que actualmente se conoce como clown.

3.3.1 *Commedia dell'arte*.

La *commedia dell'arte* significa comedia de actores profesionales; en su mayoría, eran itinerantes. Tres aspectos fundamentales caracterizan a este tipo de teatro: uno, la improvisación de acción y de palabra basada en un argumento. Dos, el uso de máscaras. Tres, una galería de personajes con características bien definidas.

En las obras de *commedia dell'arte* permeaba un tono festivo y alegre que se aderezaba con la conjunción de diversas disciplinas como la música, la danza, la acrobacia y la magia. Existe una creencia generalizada que afirma que el propósito de estas obras consistía en satirizar los defectos de la sociedad de la época del renacimiento; con ello se conseguía criticar toda clase de vicios sociales.

Al libreto o guion con que se regían estas obras, se le conocía como "canovaccio"; era una especie de escaleta en la que se plasmaba lo básico de la acción de una obra; los actores se encargaban de desarrollarla mediante el juego de la improvisación. La estructura de este "canovaccio" se componía de tres actos: "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 enamorados muy a pesar del marido engañado, el amante celoso o el padre de la joven (Allardyce, 1977, p.136).

Dramáticamente hablando, la *commedia dell'arte*, por lo general, hacía especial énfasis en las situaciones de enredo, sobre todo las que ocurrían a partir de un lío amoroso; para resolverlo, los criados tramaban toda clase de engaños que, en vez, de resolver los problemas de manera directa, generaban más caos y confusión entre todos los personajes. Y sin embargo, en el momento más crítico del caos, siempre ocurría algo inesperado que permitía encontrar una resolución feliz al conflicto. Al final, todas las partes involucradas quedaban en orden.

La *commedia dell'arte* tuvo, aproximadamente, 200 años de esplendor; hacia finales del siglo XVIII, las representaciones de la *commedia dell'arte*, paulatinamente, fueron transformándose en otro tipo de manifestaciones teatrales, por ejemplo, la más destacada de todas ellas fue la pantomima inglesa.

3.3.2 Pantomima inglesa.

La pantomima inglesa, en esencia, es muy parecida a la *commedia dell'arte*; era un tipo de espectáculo teatral de índole popular, carente de palabras, es decir que se representaba por medio de acciones físicas, acompañadas de música y danza.

El hecho de que toda la acción dramática se basara sólo en acciones físicas, tiene una razón de orden jurídico. Por aquel entonces, los teatros más importantes de Inglaterra monopolizaron sus creaciones, la ley les permitía llevar a escena obras dialogadas y del repertorio clásico. En cambio, a los teatros de menor prestigio se les imponía representar cualquier tipo de obra que no fuera clásica y que no tuviera diálogos verbalizados.

Por las descripciones que existen de las representaciones de las pantomimas, queda claro que esas obras de menor valía estaban basadas en las estructuras de la *commedia dell'arte*; inclusive, algunos personajes de ésta última continuaron apareciendo; tal es el caso de Arlequín, Colombina y Pantalone.

A todos ellos se agregó uno más, aparentemente de naturaleza distinta, su nombre era Clown. Es importante hacer notar que este personaje, a la postre, tuvo mucho que ver con el clown de circo.

Las pantomimas, por lo general, trataban sobre las maquinaciones de Arlequín y Colombina para consumir su amor. Pantalone, padre de Colombina, se oponía rotundamente a esta unión; para tratar de disolverla, se servía de las tretas y astucias de su sirviente, el Clown. Este sirviente para nada era leal con su amo y, de manera parecida al Arlequín de la *commedia dell'arte* tradicional, siempre andaba armando líos y enredos. Y sin embargo, al final de las obras, Arlequín y Colombina con gran regocijo y felicidad lograban consumir su amor.

Resulta interesante notar que la diferencia más representativa entre la *commedia dell'arte* y la pantomima inglesa se encuentra en la concepción de los personajes, a pesar de que sus estructuras dramáticas son, en esencia, las mismas. Ahora, en la pantomima inglesa, Arlequín, Colombina y Pantalone, jugaban otros roles, otras eran sus acciones y por consecuencia, otro era su carácter.

En la *commedia dell'arte* Arlequín y Colombina eran sirvientes; ahora en las pantomimas inglesas, eran los jóvenes enamorados o *inammoratti*²⁵. ¿Cómo aconteció que Arlequín se convirtiera en un enamorado? El Arlequín de la *commedia dell'arte*, originalmente, era un personaje pobre, no tenía nada para comer; pero eso sí era muy travieso y de aspecto demoniaco; las facciones de su máscara eran demasiado toscas, lo cual le confería un carácter grotesco; su vestimenta, en un principio, estaba hecha a base de remiendos, por lo que este personaje, literalmente, andaba en andrajos. Hacia la mitad del siglo XVII, los remiendos se convirtieron en triángulos y rombos de colores distribuidos regularmente por todo su traje; en ese tiempo su máscara adquirió rasgos más finos (Allardyce, 1977, p.p. 83-84).

²⁵ Estos personajes en la *commedia dell'arte* tradicional eran interpretados por actores que no llevaban máscara.

Ya para el siglo XVIII la figura de Arlequín se estilizó, entonces, se volvió más pulcro y refinado; había dejado de ser pobre y su comportamiento ya no era demoniaco y extravagante. Fue al rededor del año 1800, en Inglaterra, cuando Arlequín sufrió un cambio drástico. Por principio de cuentas, dejó de usar su típico traje de rombos y ahora su carácter se concentraba en consumir su amor hacia Colombina.

En las *Memorias de Joseph Grimaldi*, redactadas por el célebre escritor Charles Dickens, se cuenta que por aquel entonces se representó en el teatro Drury Lane una pantomima de nombre *Harlequin amulet or the magic of mona*, en ella el actor James Byrne interpretó el papel de Arlequín. Lo más notable de aquella representación era el hecho de que este actor abolió todas las convenciones referentes a Arlequín.

Ya para entonces, era un personaje diferente; su actitud y movimientos resultaban inéditos, era un romántico. Se dice que tenía un cúmulo de posiciones corporales muy específicas, de las cuales, desafortunadamente, Dickens no da más detalles; lo que sí describe es la forma de su vestuario: llevaba una camisa de seda blanca, ajustada y sin arrugas, encima de la cual se mezclaban lazos de seda de diferentes colores, todo a su vez cubierto de lentejuelas, lo que daba un aspecto relumbrante (p.p.109-110).

Si a Arlequín se le seguía llamando con ese nombre era por pura tradición. Sin embargo, es necesario hacer notar que el personaje Clown adoptó muchas de las características que conformaban al Arlequín tradicional; en cierto modo, podría decirse que Arlequín le traspasó todas sus cualidades al personaje Clown.

De todos los personajes que conformaban a la pantomima inglesa, evidentemente, el que más llamó la atención, fue sin duda el Clown. Su presencia dentro de las pantomimas era la que orquestaba todos los enredos y peripecias. En las primeras pantomimas, destacaba por su carácter rústico, no sabía comportarse

civilizadamente. Posteriormente su carácter se modificó, dejó de ser un rústico para convertirse en astuto y ladino, de manera similar a la forma en que proceden muchos sirvientes de comedia; se dedicaba a engañar a su amo y causaba estragos donde quiera que se presentara. Se caracterizaba por su voz fuerte y por su afición a interpretar canciones cómicas; su vestuario también era muy extravagante, se distinguía por sus colores brillantes.

3.3.3 Joseph Grimaldi.

El actor Joseph Grimaldi, de ascendencia italiana, nacido en Inglaterra a finales del siglo XVIII, le imprimió al personaje Clown un sello muy particular y que a la postre, se convertiría en la fuente de inspiración para muchos clowns a lo largo de más de doscientos años. Este actor, Grimaldi, destacó sobre todo en las pantomimas, a pesar de que era capaz de actuar en otro tipo de obras. Las crónicas de aquella época dan cuenta de que, desde su infancia, Grimaldi, se dedicó a interpretar al personaje Clown.

Por las estampas que existen de Joseph Grimaldi, es posible darnos una idea de cómo era su personaje y el tipo de escenas que representaba. Su aspecto resulta sumamente grotesco; sin embargo, hay un rasgo que le da un cierto candor, pareciera ser una bestia adorable. En cuanto al tipo de escenas que representaba, podemos imaginar que resultaban hilarantes y hasta extrañas; por ejemplo, en una estampa se aprecia a Grimaldi entablado un duelo de box con una especie de monstruo, cuyo cuerpo estaba hecho a base de zanahorias, cebollas y brócoli.

Era tanta la fama de Joseph Grimaldi, que su estilo de actuación y la forma de vestir de su personaje Clown, impusieron moda. De pronto, muchos cómicos de aquella época trataron de copiar sus modos, principalmente, lo hicieron aquellos que actuaban en el circo. Si se observan con cuidado las imágenes de los clowns de esa época, notaremos que todos se vestían y se pintaban la cara de manera similar a la de Grimaldi.

A menudo se afirma que Joseph Grimaldi, fue quien dio la pauta de lo que ahora conocemos como clown, en cuanto a la creación de personaje y ejecución de rutinas a partir del carácter propio de un ejecutante. No hay duda de que Grimaldi es el punto de arranque para comprender al clown de nuestros tiempos; de hecho, fue el antecedente directo del personaje clown conocido como Carablanca. Sin embargo, es necesario aclarar que Grimaldi no fue el primero en crear personajes clown; ya hemos visto que la creación de este tipo de personajes ha ocurrido desde tiempos muy remotos. Es probable que se le atribuya a Grimaldi haber sido la fuente primigenia del clown, por la simple razón de que existen varios registros sobre sus creaciones.²⁶

3.3.4 El circo.

Al mismo tiempo que la pantomima inglesa configuraba su universo propio, otro tipo de espectáculo popular se había inventado; éste era nada más y nada menos que el circo. Veamos bajo qué circunstancias se originó. El primer circo fue ideado y popularizado por Philip Astley a mediados del siglo XVIII en Inglaterra. Nada tenía que ver con el circo romano; era más bien un espectáculo en el que se llevaban a cabo sólo exhibiciones ecuestres.

Para que este espectáculo se realizara de manera efectiva, era necesaria la construcción de un recinto que tuviera una pista circular al centro; esta fue la razón por la que muchos lo llamaron “circo”. Ahora bien, resulta curioso que su creador Philip Astley, haya denominado a este lugar *Amphitheatre Riding Ring* y no *Circus*. Las exhibiciones ecuestres incluían actos de ilusionismo, halterofilia y acrobacia sin caballos. Más tarde los dueños del circo para volver más atractivos sus programas, incluyeron los números de clown.

²⁶ El valor de todos estos registros, estriba en la posibilidad de que el lector observe las implicaciones en el proceso de construcción de un personaje, en el que se combina el carácter real del ejecutante con el carácter de un personaje ficticio. Desafortunadamente no existen registros de este tipo anteriores a Grimaldi; los pocos que quedan son las cartas y algunos escritos elaborados por actores de la *commedia dell'arte*, en los que narraban sus descubrimientos actorales y daban algunos detalles de las rutinas que ejecutaban. No debe olvidarse que mucho del repertorio de Joseph Grimaldi estaba basado en la *commedia dell'arte*. Posteriormente, muchos de sus sketches fueron adoptados por los clowns de circo, con el tiempo estos números conformaron el repertorio clásico de clown de circo. Resulta curioso que las creaciones de Grimaldi hayan sido adoptadas por estos clowns, a pesar de que Grimaldi, nunca actuó dentro de un circo.

Fue así como el clown se introdujo en el mundo del circo. Se dice que el primer clown en actuar sobre la pista de un circo, era uno que llevaba por nombre Fortunelli.

Los primeros clowns de circo, en su mayoría provenían del ámbito de las pantomimas. En un principio actuaban en solitario, hacían, sobre todo, parodias de los actos ecuestres.²⁷ Posteriormente, el clown descubrió que podía desarrollar situaciones cómicas al interactuar con el jefe de pista, quien por lo regular era el dueño del circo y el encargado de domar a los caballos; durante las funciones, hacía el papel de maestro de ceremonias. El clown era el personaje de carácter alegre, cándido y ocurrente; en cambio el jefe de pista era todo lo contrario: serio, enojón, siempre andaba con el ceño fruncido. En ese momento, las rutinas de clown de circo tienden a ejecutarse por parejas.

A mediados del siglo XIX sucedió un hecho que fue de gran trascendencia para la historia del clown: el origen del personaje Augusto. Con frecuencia se cuenta que el acróbata Tom Belling, de origen norteamericano, creó por accidente al personaje Augusto, que en alemán significa tonto.

En el libro *"El maravilloso mundo del circo"* (Anónimo s/f) se menciona lo siguiente: "A partir de 1826 las exhibiciones que brindaban los payasos se adentran en nuevas modalidades. Una especie de Arlequín desfigurado se convierte en el gracioso por naturaleza, y otro personaje, el clown, es una suerte de Pierrot conspicuo" (p.28).

Cuando en la cita se menciona al "Arlequín desfigurado", sin duda se hace referencia al personaje con características de Augusto y el "Pierrot conspicuo" tiene que ver con el clown Carablanca. Se indica también el año 1826, esta fecha nos da un indicio de que antes del surgimiento del Augusto a mediados del siglo

²⁷ Para hacer estas parodias, en vez de montar a caballo, utilizaban un burro. Primero mostraban todos los problemas que padecían para montarlo. Al final, de manera sorpresiva, ejecutaban sobre él rutinas acrobáticas virtuosas.

XIX, ya había ciertos personajes con características de Augusto, el cual formaba dupla con el carablanca. Ahora el Carablanca, el Augusto y el Jefe de pista desarrollaban escenas cómicas en tríos.

En el momento en que Augusto hace su irrupción sobre las pistas del circo, el carácter del Clown (ahora conocido como Carablanca) y el del jefe de pista, paulatinamente, fueron fusionándose. El clown Carablanca, se fue apropiando de los rasgos y caracteres del Jefe de Pista; entonces el Carablanca se convirtió en el autoritario, el enojón, el que daba las órdenes; ponía a raya al Augusto que era su contraparte.

En cambio, el Augusto, se apropió del carácter que tenía el personaje Clown; ya para entonces era muy alegre y simpático; se comportaba de manera rústica, era un estúpido, en el sentido de que no sabía estar a la altura de las situaciones; el Carablanca lo trataba mal, siempre lo embaucaba y le hacía bromas pesadas. Poco a poco el Jefe de pista dejó de tener importancia en las rutinas cómicas.

En las tres primeras décadas del siglo XX la historia del clown escribió varias páginas gloriosas. Durante esta época surgieron grandes clowns considerados "legendarios". Entre ellos se encuentran: Footit et Chocolat; Antonet y Grock; Los Fratellini; Pipo y Ruhm; Charlie Rivel y su familia. En ese tiempo sucedieron, paralelamente, dos hechos que impactaron, sobre todo, a los clowns del circo: uno fue la creación de espectáculos unitarios de clown y el otro fue el surgimiento de la industria cinematográfica.

Los clowns que jugaban el rol de Augustos, por su carácter cándido y simpático, obtuvieron mucha popularidad, eran los más apreciados por los espectadores. Para darnos una idea de la dimensión de la fama que tenían los Augustos, basta mencionar el caso de Grock, que con sus actuaciones logró amasar una gran fortuna, es un único payaso de la historia que se ha vuelto millonario, no era casual que le apodaran "El Rey de los payasos".

Esta situación favorable para los Augustos, desde luego, suscitó una enorme cantidad de envidias entre aquellos que no jugaban el rol de Augusto. El caso más recordado es el de Antonet. En su tiempo, fue un clown Carablanca muy famoso y querido; en algún momento de su carrera contrató al desconocido Grock para que hiciese de su *partner*; pero, poco a poco, Grock, por sus habilidades, simpatía y originalidad, fue ganando el afecto del público; de ese modo la carrera de Antonet se vio opacada.

En un momento dado se separaron; Antonet quedó en el olvido, mientras que Grock se convirtió en el clown más importante de todos los tiempos. Otro caso parecido les aconteció a Charlie Rivel y sus hermanos. En el caso de los Fratellini, no se separaron; pero es notable que Albert Fratellini, quien hacía el papel de Augusto, fue el más reconocido de los tres hermanos.

La fama que adquirieron los Augustos propició la creación de espectáculos unitarios; con ellos los clowns tuvieron una excelente oportunidad para mostrar al público todas sus habilidades y destrezas de las que eran capaces. El espectáculo de este tipo más representativo fue el que inventó Grock.

Decíamos que otra circunstancia importante en el desarrollo del clown de circo fue el auge de la industria cinematográfica que propició el surgimiento de cómicos como Chaplin, Buster Keaton, Max Linder, Harold Lloyd, etc. Posteriormente, las películas de Chaplin, tuvieron una gran influencia dentro del clown de circo; el tipo de actuación y la dramaturgia de los números tenían como eje central la soledad y los abusos, aderezados con un toque melodramático.

Recordemos que grandes clowns como Charlie Rivel y Karandash, en sus orígenes hacían imitaciones de Charles Chaplin. Esto tuvo como consecuencia el surgimiento de otro personaje que más tarde sería emblemático dentro del circo, nos referimos al Tramp.

Él era un vagabundo venido de más a menos y que, pese a sus circunstancias adversas, intentaba comportarse dignamente en sociedad, pero siempre era visto como un extraño.

A partir de entonces, surgió un nuevo estilo de actuación de clown orientado hacia lo realista, se buscaba que los personajes estuvieran más cercanos a la realidad cotidiana; de ese modo las actuaciones excéntricas y grotescas quedaron un poco de lado. Esta fue la especialidad de los clowns del circo soviético, que también son parte importante dentro de la historia del clown.

3.4 Algunas dificultades para el estudio del sketch de clown.

Ahora nos ocuparemos de la forma dramática del clown: el sketch, con el propósito de comprender su naturaleza de forma general. Para ello, lo ideal será partir del estudio del tipo de sketch que representaban los payasos del circo; ya que a partir de sus características, es posible estudiar las formas dramáticas que le antecedieron y precedieron. Sin embargo, antes de comenzar a hablar del sketch de circo, será conveniente definir lo que implica un sketch.

3.5 ¿Qué es un sketch en términos generales?

El término *sketch* es más o menos reciente, surgió apenas a mediados del siglo XIX, a propósito de los espectáculos del music hall inglés.

En inglés el término *sketch* significa:

- 1) Un estudio preliminar de algo; un boceto sobre algo, el esbozo de algo.
- 2) La descripción de un plan o ruta.
- 3) Una pieza teatral compuesta por una sola escena.
- 4) Un acto cómico (*English Dictionary*, 1986, p.856).

El término *sketch* también forma parte de la lengua española, significa: "pequeña escena cómica o satírica que se intercala en un espectáculo con el que no guarda ninguna relación" (*Diccionario de la lengua*, 1994, p.1061).

Ahora veamos lo que significa el término *sketch* desde el punto de vista teatral. Según el *Diccionario general de Teatro* (De la Fuente, 2003), la palabra *sketch* significa:

"Término inglés con el que se designa, en el teatro de revista y variedades, un breve número cómico o satírico, normalmente en prosa, interpretado por uno o varios personajes. El término, usado por primera vez como canción humorística que acompañaba la representación, pasó gradualmente a designar una breve acción teatral con o sin música, hasta el siglo XX, cuando adquiere su actual significado" (p.296).

El *Diccionario Akal del Teatro* (Gómez, 2007) dice muy poco sobre el sketch: "Pieza teatral de mínima dimensión, y por lo general de corte cómico / Número de revista o variedades" (p.781). El *Diccionario del teatro* (1998) elaborado por Patrice Pavis dice lo siguiente sobre el *sketch*:

"Palabra inglesa que significa *esbozo* (...) El sketch es una escena corta que presenta una situación generalmente cómica, interpretada por un reducido número de actores sin una caracterización rigurosa o una intriga repleta de peripecias, poniendo el acento en los momentos divertidos y subversivos. El sketch es sobre todo un número de actores cómicos que interpretan un personaje o una escena con un texto humorístico y satírico en los espectáculos de variedades, en el cabaret, en la televisión o en el café teatro. Su principio motor es la sátira, a veces literaria (parodia de un texto conocido o de una persona célebre), a veces grotesca y burlesca (en el cine y la televisión) de la vida contemporánea" (p.p.426-427).

Por las definiciones anteriormente expuestas, puede decirse que el sketch es una escena teatral de corta duración, en la que se plantea, en síntesis, el desarrollo de una acción conflictiva compuesta por un principio, un desarrollo y un final. Dependiendo de la manera en que esté expuesta tendrá un tono, un tema y un estilo determinado.

Efectivamente, el sketch es una escena u obra de corta duración en la que se representan argumentos cómicos o grotescos. Se dice que el sketch es una escena cuando forma parte de una obra de larga duración; en ese caso, generalmente, se relaciona con el tema central. Sin embargo, algunas veces ocurre todo lo contrario. El sketch se considera como una obra breve, cuando se presenta de manera aislada.

3.5.1 Las partes dramáticas de un sketch.

3.5.1.1 Exposición.

Es con lo que da inicio el sketch; en este momento se conoce a los personajes, se expone quiénes son, lo que desean y su relación entre ellos. Aparecen los protagonistas y los antagonistas; ambos son parte fundamental para el desarrollo del conflicto; sin ellos no ocurriría el hecho dramático. El protagonista se “constituye como el portador de la acción dramática y la configura en cuanto ésta sigue la línea trazada por la apetencia de su acto de voluntad” (Villegas, 1971, p.48). El conflicto no tendría fuerza dramática, si no se hallara una resistencia, es decir algo que se le oponga al protagonista; justamente, el antagonista es esa fuerza que se opone al deseo del protagonista, puede estar en otros o dentro del mismo protagonista.

3.5.1.2 Exposición del conflicto.

Es el momento en que se establece claramente el conflicto, o sea el problema, lo que se opone a la realización del deseo de los personajes. Esta situación provoca tensión en el espectador que lo mira. Si el conflicto tiene buen planteamiento, el espectador no perderá interés, por lo tanto debe comprenderse lo más pronto posible. Los conflictos que desarrollan los clowns en sus sketches, suelen revelar verdades sobre el aspecto ridículo del carácter humano.

3.5.1.3 Desarrollo del conflicto.

Este momento comprende dos etapas:

- 1) Lo que aumenta la intensidad de la acción: aquí todas las fuerzas entran en conflicto.
- 2) La acción que decae: la intensidad del conflicto aumenta más, de tal modo que conduzca al clímax.

3.5.1.4 Clímax.

Aquí se atan todos los cabos, el conflicto avanza hacia una resolución.

3.5.1.5 Conclusión.

En esta parte el espectador percibe la sensación que se proponía generar el sketch. Al principio no se sabe cuál será la resolución; pero al final se revela su sentido, lo que el autor quería mostrar al espectador.

3.5.1.6 Punto.

Una vez que ya concluyó el conflicto central, hay una pequeña acción que funge como comentario que intensifica la idea general del sketch.

3.5.2 ¿Cómo es la construcción de un sketch?

En general, el sketch tiene que ser concebido con el propósito de involucrar al espectador; para ello no debe existir lo que se conoce como “cuarta pared”. En todo lo que ocurra, dentro del sketch, el público debe estar considerado. Por supuesto debe haber un equilibrio entre la intervención del público y el actor, pues de lo contrario, si el público tuviera mayor injerencia en el desarrollo del sketch, éste se perdería. El *sketch* ha de estructurarse de tal modo que permita una progresión y que las fuerzas en pugna sean lo suficientemente contrarias para generar una tensión en el público y hacerlo partícipe en lo que sucede; es decir que el sketch debe ser entretenido y divertido, de ese modo podrá captar la atención del público.

Un *sketch* surge, evidentemente, a partir de una idea, cuya realización debe ser lo más sintética posible; por lo general toma un tiempo de entre 5 y 15 minutos. Esta idea, se basa, sobre todo, en el efecto que se desea provocar en el espectador.

Este tiempo se estableció, debido a que los clowns de circo, o los cómicos de la *commedia dell'arte*, etc., presentaban estas escenas durante un tiempo que era utilizado para hacer cambios escenográficos o de vestuario; no podían extenderse más, porque eso podría romper el ritmo del espectáculo. Y dentro de ese lapso breve de tiempo los ejecutantes mostraban los aspectos ridículos del carácter humano conforme a una lógica.

Por su brevedad, es que tienen un ritmo ágil y preciso, trabajan sobre todo con la economía de acciones. La estructura del sketch tiene que dar pie a un cierto margen de libertad, ya que, de ese modo, le permitirá al ejecutante, generar el juego; el juego es lo que le da vida al material dramático del sketch, porque a partir de lo que sucede en el momento en que se presenta, se enriquece y, a su vez, permite involucrar al público; no olvidemos que su inclusión, de manera directa y evidente, es pieza fundamental dentro de este arte. Para desarrollar la idea se pueden emplear desde un personaje hasta cientos, todo depende del desarrollo de la idea y de lo que se quiera revelar.

Posteriormente, la idea se monta, se materializa, se busca darle cuerpo, se ensaya. Se monta una secuencia de acciones físicas y, durante este proceso, la idea se reelabora varias veces, sin dejar de ser fiel a la idea principal, por supuesto que en el camino se van encontrando cosas que la enriquecen; pero la maestría consiste en mantenerse en lo que uno quiere hacer.

Al respecto, el clown ruso Karandash recomendaba que no debía haber nada casual, porque eso deshacía el influjo de la escena sobre el público, es decir, todo lo que acontezca, debe estar planeado, para conseguir un efecto determinado (Ganeshin, Nikulin y Shuidin, citados por Litovski, 1975, p.87).

Finalmente, después de un tiempo, lo que se ha montado debe mostrarse al público. Aquí se verá si la idea y su realización son eficaces, si se logra conmover al público o no. El sketch se enriquece con cada función, paulatinamente irá madurando.

En resumen, puede decirse que las características principales del sketch son las siguientes:

- 1.- La brevedad.
- 2.- La claridad y la lógica convencional de cada situación.
- 3.- Provocar efectos cómicos y grotescos.
- 4.- El juego – Es el margen de libertad que debe tener un intérprete.
- 5.- Personajes cómicos, es decir personajes ridículos.

3.6 El sketch de circo.

El sketch de circo no es otra cosa más que un desarrollo dramático breve que se representa entre los actos de destreza humana. Sin embargo, a los sketches de circo, según su planteamiento dramático o de acción se les conocía con el nombre de Entreés, Reprises, Sores, etc.

Hemos visto que, en los albores del circo, los sketches de clown estaban basados, sobre todo, en parodias de actos ecuestres. En general, se trataban sobre un clown que intentaba imitar a los jinetes profesionales y por más que se esforzaba no lo conseguía, pues a menudo ocurría que el caballo imperara sobre el clown, con lo cual se exhibía su poca habilidad y torpeza en el arte de la equitación. Todas las vicisitudes por las que pasaba el clown, excitaban la hilaridad del público, pero para sorpresa de todos, al final, de forma inesperada, lograba sobreponerse a las dificultades, entonces conseguía domar y montar magistralmente al caballo.

Más tarde, las exhibiciones ecuestres serias, dieron paso a la creación de números de circo basados en otras disciplinas como la acrobacia, el malabarismo, la magia, la halterofilia, el contorsionismo, el equilibrismo, etc. Entonces, aconteció que el clown tuvo nuevo material con qué trabajar sus sketches, pues hacía parodias sobre estos actos recién incorporados al circo. La torpeza del clown contrastaba con la precisión, destreza y valentía con que los artistas de cada especialidad ejecutaban sus números.

También hubo sketches en los que el énfasis no estaba en la parodia, sino en los problemas que tenía el clown al momento de realizar un truco ya fuera de magia o de acrobacia o de cualquier otra cosa; éstos se parecían al del jinete que tenía problemas al montar a caballo. La esencia dramática de estos sketches consistía en que un clown se proponía hacer algo y a ello se oponían una enorme cantidad de obstáculos que debía sortear hasta encontrar una resolución ingeniosa y feliz.

En el circo, también se representaban una clase de sketches extremadamente breves y carentes de un conflicto dramático complejo, solamente se limitaban a mostrar un hecho gracioso, por ejemplo: había un número que consistía en lo siguiente: un clown entraba a la pista con la máxima seriedad, en las manos llevaba un paquete envuelto. A continuación, manteniendo su seriedad, se disponía a desenvolver el paquete; cuando terminaba, mostraba un plato y salía. Eso era todo.

Muchas de estas rutinas eran ejecutadas mediante el juego de la improvisación. A través de ella, lograban establecer contacto directo con el público. En varias ocasiones el desarrollo de la escena dependía de lo que sucediera en el área de espectadores. Había algunos clowns cuya destreza para improvisar y estructurar un conflicto a partir de sucesos en tiempo real era magistral. Era tanta su habilidad que sus números sólo planteaban la parte central de un conflicto; pero no su principio, ni su final, éstos los iban encontrando a partir de las provocaciones que se suscitaban entre ellos y el público.

De ese modo, en una presentación el número tenía un principio y un final; pero al día siguiente podía ser totalmente distinto.

3.6.1 Función del sketch de circo.

Estos sketches tenían como propósito cubrir el tiempo vacío que quedaba entre la presentación de un número de destreza y otro. Mientras tanto, los mozos del circo sacaban los aparatos que se habían utilizado y preparaban los del siguiente número; entonces, el clown entraba a la pista y era libre de hacer lo que quisiera. A según como viera el estado de ánimo del público, podía hacer parodia del acto que se había presentado o representaba un número con temática distinta o simplemente se ponía a jugar con los mozos de pista.

Existe la idea de que la presencia del clown vino a engarzar la diversidad de los números que se presentaban dentro del circo. No sé hasta qué punto tenía esta función; lo que sí puede notarse es que hay dos circunstancias muy exactas que explican la necesidad de insertar al clown dentro del espectáculo circense, ambas obedecen a fines prácticos: la primera tiene que ver con que la presencia del clown debía mantener la atención del público y el ritmo del espectáculo. Si los espacios que quedaban entre actos no hubiesen sido cubiertos, el espectáculo se alargaría; por lo tanto, el espectador perdería interés y la función resultaría aburrida y fatigosa. Lo anterior nos recuerda una recomendación que daba Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias* (en *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, 1962):

“Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga;
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio” (p.28).

La otra razón por la que la presencia del clown era necesaria, consistía en relajar al espectador. No debe olvidarse que todos los artistas de circo, cada vez que ejecutan un acto, están en latente riesgo mortal a pesar de tener un buen entrenamiento y de salir a la pista con la firme convicción de que el miedo no existe.²⁸

Aquel que contempla actos de esta naturaleza, seguramente, experimentará una fuerte descarga de adrenalina, que posteriormente se manifestará en una tensión corporal. Los creadores del circo, tal vez no de manera consciente, encontraron que los actos del personaje clown, aparte de cubrir los espacios vacíos entre actos, servían también como un relajante; en este sentido los números de clown funcionaban a la manera de una válvula de escape, pues descargaban la tensión originada por la conciencia de que el ser humano es extremadamente hábil; pero al mismo tiempo, frágil, perecedero; el menor descuido, podría llevarlo a la muerte.

Esto se parece mucho a lo que acontecía en las representaciones de tragedias en la antigua Grecia. Las tragedias, en general tienen como tema la responsabilidad del hombre ante sus actos. Contemplar la manera en que los personajes padecen las consecuencias de sus actos y la toma de conciencia de ellos, puede resultar una experiencia muy angustiante.

Por estas razones, los organizadores tuvieron la necesidad de disponer al final de cada obra, la representación de una escena breve que satirizara la tragedia que acababa de presentarse. Estas intervenciones tenían como propósito suscitar la risa del espectador para que éste se descargara y se purificara del horror que había contemplado.

Durante la época del carnaval medieval, se presentaban una serie de farsas breves, cuya intención era parodiar y satirizar a las personalidades y asuntos sociales importantes para la colectividad; de este modo los espectadores, al

²⁸ Anatoli Lokachtchouk gran maestro de circo radicado en México, dice que para ejecutar esta clase de números no se debe tener miedo; el miedo paraliza.

contemplar estas obras, tenían la oportunidad de desfogar sentimientos que la moral de aquel entonces proscribía. Una vez purificados de estos sentimientos, podían volver a su vida normal, con el cuerpo y el espíritu dispuesto a llevar a cabo, tranquilamente los ritos religiosos de la cuaresma. Todo esto viene a demostrar que la inserción del clown, dentro del espectáculo circense, no fue casual o accidental.

3.6.2 Personajes del sketch de circo.

La galería de personajes de clown de circo, estaba conformada por Augusto, Carablanca, Jefe de pista y Tramp; cada uno tenía rasgos de carácter fijos, los cuales influían directamente en las acciones de un sketch determinado; podría decirse que, en general, se combinaban personajes serios y juguetones. Todos ellos tenían rasgos de carácter estereotípicos, manifestaban conductas extravagantes como la candidez, la vanidad, la glotonería, la astucia, la envidia, etc.; algunos las ejecutaban de forma grotesca, otros se inclinaban más por una actuación sobria, tendiente al realismo.

Dentro de este trabajo, se considerará a estas conductas extravagantes como negativas o viciosas; esto significa que nos estamos refiriendo a personajes que, por su comportamiento excéntrico, frecuentemente caen en el ridículo, situación que los convierte en objetos de burla. En otras circunstancias estos personajes no hacían el ridículo; pero sus bromas y sus chanzas ponían en jaque a todo el mundo y, a pesar de ello, a la vista del público resultaban sumamente simpáticos.

3.6.3 Otras formas dramáticas emparentadas con el sketch de circo.

Es posible relacionar el sketch de circo con otras formas teatrales breves de naturaleza cómica como el *lazzi*, el entremés, los pasos, el sainete, la farsa breve medieval, el drama satírico, el mimo, etc. Notamos que las semejanzas temáticas, tonales y estructurales de todas estas formas, incluyendo el sketch de clown, están estrechamente ligadas con algunas obras teatrales cómicas de extensa duración.

En este apartado, nos interesa mucho conocer los puntos en que todas estas formas cómicas convergen. No olvidemos que

“Para formular generalizaciones de orden teórico sobre un grupo de drama [en este caso, obras y escenas de naturaleza clown], es necesario partir de la existencia de un conjunto de obras que manifiestan en mayor o menor medida ciertas propiedades y que por ello se distinguen de obras de otros conjuntos” (Alcocer, 2007, p.10).

El antecedente más antiguo de estas formas teatrales breves, es el drama satírico. Se representaba en la antigua Grecia, durante las festividades teatrales. Se cuenta que era intercalado entre el final de una tragedia y el principio de otra; servía de contrapunto divertido.

En esencia, era una parodia burlesca sobre algún asunto trágico que acababa de escenificarse; lo que le pasaba a los héroes era motivo de escarnio, no de dolor; se hacían chistes, bromas, obscenidades. En suma se permitía hacer todo lo que estaba prohibido dentro de los cánones de la tragedia. Con frecuencia, se afirma que el único ejemplo íntegro de drama satírico que existe, es la obra *El cíclope* de Eurípides²⁹.

De manera análoga, en la antigua Roma, se presentaban entre los actos de una tragedia o al final, pequeñas escenas burlescas denominadas *mimo*. Durante la edad media, en el periodo del carnaval y las fiestas de los locos, se representaban farsas de corta extensión; en ellas se criticaba y satirizaba despiadadamente a las personas relacionadas con el poder político, la religión, la jurisprudencia y la ciencia médica.

²⁹ Este es un error de apreciación muy común entre los historiadores del teatro y la literatura, quienes no saben valorar dramáticamente las obras, sólo se interesan por las suposiciones que pueden elucubrar mediante la importancia o particularidad que tenga una obra dentro de un periodo histórico determinado. Si se analiza con rigor *El cíclope* de Eurípides, encontraremos que se adhiere al género tragicomedia.

Estas obras, con el paso del tiempo, se convirtieron en el embrión del teatro cómico del renacimiento. A partir de entonces, surgieron escenas denominadas *lazzis*, pasos, entremeses, etc. De toda la maraña de formas teatrales surgidas durante esa época, la que más se emparentó con el sketch de clown de circo, fue el *lazzi* de la *commedia dell'arte*. No cabe duda de que el *lazzi* es la base de muchos sketches de clown.

3.6.4 Algunas consideraciones teóricas sobre el *lazzi*.

El *lazzi*, es una escena breve de tono burlesco y bufonesco; en general tiene la función de rematar el final de cada acto. Su duración no va más allá de los diez minutos y, al igual que cualquier obra de teatro normal, tiene una estructura que denota un principio, un desarrollo y un final. A veces no se relaciona con el argumento principal de la obra en donde aparece.

En general el *lazzi* tiene una finalidad práctica, pues de modo muy parecido al sketch de circo, sirve para cubrir el tiempo que toma realizar un cambio escenográfico o de vestuario entre acto y acto. También una de sus funciones consiste en brindar a los actores tiempo para ponerse de acuerdo sobre el material dramático que habrán de representar en el siguiente acto.

Algunos *lazzis* sólo desarrollan situaciones graciosas o se limitan a la interpretación de una canción cómica, satírica o popular; en otros se hacían demostraciones de habilidades o destrezas sobre algo; y en varios se ponía en ridículo a un personaje. Al generar situaciones hilarantes al final de cada acto, se logra que la obra suba de intensidad, de ese modo el público tendrá una mayor disposición a fijar su atención en los sucesos de la obra. Lo mismo ocurre con el sketch de clown de circo; si había un tiempo vacío entre los actos, se corría el riesgo de que el público perdiera interés en el espectáculo.

Dada su extrema brevedad, los actores no tenían muchas oportunidades de desarrollar acciones y diálogos complejos, forzosamente debían de ser sencillos, directos y sintéticos; esta es la razón por la cual en los *lazzis* se hace especial énfasis en la comicidad visual. Sin embargo, estas acciones, a pesar de su "sencillez", podían contener una complejidad temática contundente, capaz de revelar la verdad sobre un hecho humano.

En cuanto a los personajes que componían al *lazzi*, su relación se basaba en el contraste de caracteres; de este modo aparecía un personaje astuto al lado de uno simple.

3.6.5 Aspectos comunes entre las diversas formas de teatro cómico breve

El drama satírico, el sketch de clown, el entremés, el *lazzi*, el paso, la farsa breve, etc., coinciden en varios aspectos formales. De entrada son manifestaciones teatrales que se distinguen por su brevedad y su carácter cómico; razón por la cual, a lo largo de distintas épocas históricas, el público las ha recibido con sumo agrado, ya que todas ellas tienen como propósito generar un ambiente festivo. Otro común denominador entre ellas es la circunstancia de ser parte integral de una obra de larga duración; ahí se les considera como escenas; pero cuando son extraídas de la obra para representarse aisladamente podría denominárseles piezas dramáticas de breve duración. Ahora bien, todas estas formas teatrales desarrollan conflictos dramáticos de principio a fin.

3.6.6 El sostén del ritmo del espectáculo.

Con frecuencia, se dice que estas escenas son un "mero relleno"; desafortunadamente este es un prejuicio que va en detrimento de su conocimiento. Si se asumiera que ésa es únicamente su función, no podríamos apreciar el ingenio con que han sido elaboradas.

Los cambios de escenografía, de vestuario o de algún otro implemento escénico son factores que, constantemente, provocan que el ritmo del espectáculo decaiga

y por ende que se alargue. Con esto se corre el riesgo de que el público se aburra y pierda el interés de lo que está presenciando. Fue por eso que, los realizadores, para contrarrestar, estos efectos que van en detrimento del espectáculo, descubrieron que era conveniente insertar una escena cómica de corta duración entre actos. Unos versos de Sánchez de Badajoz (citado por Buendía, 1965), aludiendo a la función y carácter del entremés rezan de este modo:

“Lo que aquí se ha de decir
serán cosas devotas y provechosas;
y porque vos no os durmáis,
algunas cosas graciosas
diremos con que riais” (p.35).

Estas palabras podrían muy bien aplicarse a todas las obras que hemos estado aludiendo.

En un periodo de la historia del teatro, se apoderaron de la escena teatral los temas mitológicos, vistos desde un idealismo exagerado, la profusión de escenas abstractas y la grandilocuencia de las obras de temática religiosa. La forma distorsionada con que se contaban esos temas, ocasionó cierto tedio en el público que asistía a las representaciones.

Para generar mayor interés en las funciones teatrales, se volvió necesaria la inserción de escenas cómicas de breve duración. El gran defecto de estas escenas es que, de no cuidarse, podrían afectar, terriblemente, a la obra. No debe olvidarse que, en cierto modo estas escenas tienen como propósito complacer abiertamente al espectador; esto explica, en gran medida, la razón de ser de su carácter simpático y alegre. El problema surge, cuando la simpatía y la alegría no se emplean con moderación. La historia del teatro tiene innumerables ejemplos que demuestran que obras de este tipo decaen cuando los creadores deciden conseguir a toda costa las risas de los espectadores.

De ese modo, se llega a un punto en el que las obras pierden sustancia humana, se vuelven obscenas, sin sentido y carentes de vitalidad. Desafortunadamente este es un riesgo latente, cada vez que se lleva a escena obras de este tipo.

3.6.7 La improvisación.

La improvisación es un elemento de suma importancia para estas escenas, ya que por medio de ella, es posible mantener una relación franca y estrecha con los espectadores. Para echar a andar el juego de la improvisación, las escenas deben estar concebidas de manera sintética y sin ahondar en tantos detalles para que el ejecutante tenga la libertad de jugar con los sucesos que ocurren en el momento real de la representación.

Varios opinan que el propósito de interpretar escenas mediante el recurso de la improvisación, consiste en combatir la mecanicidad que suele ocurrir cuando el acto se repite de igual modo en múltiples ocasiones. Es una forma de mantener con vida cualquier escena cada vez que se muestra ante el público.

La mayoría de las escenas breves que hemos mencionado, se terminaban de crear con la presencia del público. Este factor evidencia la razón por la cual este tipo de escenas no tienen valor literario; sin embargo, cabe resaltar que poseen una gran riqueza a nivel dramático y actoral.

3.6.8 Progresión rítmica.

El desarrollo dramático tanto de las obras aludidas en este trabajo, como de las bromas y chanzas que ocurren dentro de ellas, implican una progresión rítmica que sucede en tres tiempos. Funciona de esta manera: una situación determinada se repite dos veces y cuando sucede por tercera ocasión, hay un cambio que tiene una resolución diferente a la planteada; esto es lo que le da un carácter sorpresivo. A esta dinámica, dentro del lenguaje del clown, se le conoce como "regla de tres".

Es importante tomar en cuenta que las obras de esta naturaleza para producir efectos cómicos, requieren, en general, acciones precisas, sintéticas y ágiles. El ritmo de la comedia suele tener una musicalidad en la que el tempo es marcado y preciso, la sensación de progresión se vuelve patente.

3.6.9 El desdén por parte de la crítica teatral.

Desafortunadamente todas estas obras comparten el desdén que la crítica literaria y teatral, desde la antigüedad, han formulado contra ellas. Difícilmente se les estudia y se les imprime; en suma son muy escasos los materiales que hablan sobre ellas. El desinterés por estas obras, radica en que se les considera como un arte menor en el sentido de que por su carácter cómico y espontáneo, no son capaces de plantear conflictos humanos profundos.

Así lo deja entrever Norma Román Calvo en esta declaración: “Se consideran subgéneros las obras cortas que, aunque son valiosas e interesantes, no han tenido un desarrollo de gran alcance: el sainete, los entremeses, las églogas, las moralidades, los juguetes cómicos, los sketches, etcétera” (2001, p.122).

Claudia Cecilia Alatorre (1999), en un esquema considera que el entremés, el paso, el sketch, el vaudeville, el astracán, el sainete, el juguete cómico y la revista política forman parte de los géneros menores de la comedia (p.66). Cuando se refieren a estas obras con el mote de “subgéneros” o “géneros menores”, están haciendo un prejuicio que tiene que ver con la idea de que por medio de la risa, no es posible abordar, complejamente, aspectos de la condición humana.

A estas escenas, en muchas ocasiones se les condenó y fueron motivo de censura por considerarlas inmorales y, sin embargo no han desaparecido, siempre surgen, brotan, aparecen... Ante esto nos preguntamos: ¿Por qué este tipo de obras o escenas son imperecederas? ¿Qué es aquello que las mantiene vivas? La popularidad de estas obras, a lo largo del tiempo, se debe en gran medida al desarrollo de cierto tipo de conflicto dramático relacionado con conductas

humanas consideradas malas o defectuosas; esta manera de comportarse, ante los ojos de los demás, resulta extraño. En estas obras, esencialmente, se plantea que el ejercicio de estas conductas, atenta contra los pactos de convivencia y la moral que los individuos de una colectividad establecen. Los defectos de carácter de un personaje se exponen directamente, sin adornos, para volverlos objetos de burla.

Por lo general, se componían a partir de un hecho callejero, un tema de actualidad, de un evento o de una situación graciosa e ingeniosa; planteaban diversos tópicos como evasión, robos, erotismo, etc., pero todos estos factores estaban supeditados al carácter negativo de los personajes. Los comediógrafos lograban llegar al alma y corazón de los espectadores, burlándose de esas conductas que parecen estar fuera de lo normal.

Por todo lo anteriormente expuesto, se vuelve necesario volver al ámbito circense, ya que ahora tenemos argumentos suficientes para explicar la razón por la cual el clown se convirtió, con el paso del tiempo, en la figura más emblemática del circo. Muchos, como Andrea Christiansen (2009), afirman que el payaso se convirtió en el símbolo del circo (p.42).

El clown, a diferencia de los artistas que realizaban exhibiciones de destreza humana, tenía un carácter perfectamente reconocido por el público. Considero que ésa es una de las razones principales por las que el clown se volvió la figura más querida del circo. Una rutina de destreza no genera identificación, sólo asombro, angustia, adrenalina y sorpresa; en cambio, observar a unas personas tratando de resolver un conflicto resulta más interesante y llamativo.

Por otra parte, aunado a lo anterior, estaba el hecho de que la técnica de clown, al igual que la de muchos otros comediantes, aplicada a la interpretación de obras o escenas breves de índole cómica, permitía establecer un diálogo franco con el público, esto fue lo que los llevó a ser queridos, populares y famosos.

3.6.10 Conductas excéntricas.

En estas obras los personajes poseen rasgos de carácter que han sido una constante dentro de la historia del teatro; por ejemplo, siempre encontraremos personajes cándidos, distraídos, inocentes, crédulos, ingeniosos, simpáticos, glotones, tramposos, etc. En suma, sus conductas denotan un comportamiento excéntrico, es decir, que se apartan de aquello que la sociedad ha establecido como normal.

También se distinguen por la necedad y la obsesión con que hacen ciertas cosas. Siempre encontraremos a estos personajes enojados, discutiendo con todo el mundo, porque su visión del mundo no cuadra con la de los demás; inevitablemente esto los lleva a meterse en problemas. Dado que nadie soporta este tipo de conductas, suele castigárseles con el ridículo, es decir con la exposición pública de sus defectos de carácter.

Sin embargo, no siempre son susceptibles de ser ridiculizados, hay ocasiones en que su picardía y su astucia los salva. Pero no todo es tan malo con estos personajes, ya que dentro de ellos hay algo positivo: la simpatía. La presencia de estos personajes siempre resulta entrañable, con lo cual es posible entablar cierta complicidad con el público; para ello echan mano de los apartes. Se sabe que este tipo de personajes solían ser interpretados por un cierto tipo de actor.

3.6.11 Relaciones entre personajes.

Las relaciones entre los personajes, ocurren de este modo: uno contra el otro; uno contra varios; varios contra uno; varios contra varios; etc. Estas interrelaciones tienen como propósito desarrollar un conflicto dramático y activar los mecanismos de comicidad. En términos generales, las relaciones entre estos personajes están basadas en un contraste de caracteres muy marcado; esto implica que la estructura de las obras o escenas, forzosamente requieren de la presencia de un personaje con virtudes frente a otro lleno de defectos.

A menudo, se afirma que, tradicionalmente, el desarrollo de algunas comedias dependía de la presencia de un personaje inteligente y pícaro; y otro más o menos intrigante también; pero este último jugaba el rol de subordinado, es decir que se convertía en la víctima potencial de todas las burlas. Esta dinámica es la que ha llevado a pensar a algunos que las relaciones entre personajes clown se establecen a partir de estos binomios: autoridad - subordinado; amo - criado; listo - tonto.

En mi opinión, reducirlos a este aspecto, vuelve corta la visión de su carácter y de sus posibilidades dramáticas, pues se ha visto que en algunos sketches el Carablanca, considerado como el clown autoritario, severo y astuto, llegaba a ser cobarde; en otros casos, el Augusto, considerado como el más bobo de todos, lograba engañar a sus compañeros; también podía suceder que el Carablanca y el Augusto, después de haber hecho travesuras y bromas a todo el mundo, se mostraran como bobos al final y quedaran en ridículo.

Dependiendo del propósito de los comediógrafos al concebir una obra o una escena, los personajes tenían un carácter determinado que denotaba un vicio o una conducta negativa; de esta manera podían ser estafadores, ladrones, astutos, taimados, bobos, engañados, abusivos o abusadores, burlados o burladores. Por eso creo que es más preciso decir que los personajes se combinaban a partir del contraste de caracteres, en vez de su estatus. Creo que el estatus es la consecuencia de esta combinación, pues a partir del vicio se sabe quién tiene el estatus alto o bajo. Todo esto bien podría aplicarse a los personajes pertenecientes a otras galerías como las de *commedia dell'arte*, la farsa atelana, el mimo, etc.

3.7 La clasificación de sketches de clown.

Peacock (2009) hace una clasificación a partir de espectáculos de clown posteriores a la década de los setenta. Ella propone tres: Clown Theatre, Clown Shows y Clown Actors. Clown Theatre es un tipo de espectáculo en el que todos

los participantes son clowns; la estética visual es surrealista o tiene elementos de fantasía. No está basado en un guión, pero será creado por la compañía de acuerdo con las habilidades y cualidades de cada integrante. Casi no hay palabras, la relación entre los personajes se establece mediante la música y los efectos de sonido. Ejemplos de Clown Theatre: Slava y Teatr Licedei.

Por su parte Clown Actors, implica un espectáculo en el que se aborda una temática abstracta que se origina a partir de algo que el ejecutante desea comunicar. Aquí, a diferencia de Clown Theatre, el texto tiene una importancia y los clowns interactúan con actores “convencionales”. Ejemplos de Clown Actors: los espectáculos basados en obras de Darío Fo, Samuel Beckett y Bertolt Brecht.

Por último Clown Shows, son los espectáculos cercanos al estilo del circo clásico. Se presentan ya sea dentro de un teatro cerrado o en la calle. Ejemplos de Clown Shows: Mimirichi, Les Witloof, Tricycle (p.p. 29-32).

La clasificación de Wright (2006, p.203-204, citado por Peacock, 2009), también está elaborada con base en espectáculos clown de la época actual. Él define cuatro tipos de clown. 1) Simple Clown: es amante de la diversión, infantil, amoral, irresponsable, inconsciente, bizarro, destructivo, caótico, anárquico. Este clown vive desconcertado, se sorprende ante la imposibilidad de resolver un problema. 2) Boss Clown: es un provocador. Su aparición permite la creación de un conflicto. 3) Pathetic clown: este clown no es capaz de actuar solo, por lo tanto se lanza a la búsqueda de juegos que le permitan interactuar con los demás. Este clown tiene un fuerte vínculo emocional con la situación dramática; expone francamente sus sentimientos delante de todos. 4) Tragic Clown: este tipo de clown no busca hacer reír; pero trata de llevar hasta el límite sus juegos. Conserva su dignidad, la audiencia debe respetarlo, puesto que ha logrado trascender la idiotez de un clown simple. Él destaca por su perseverancia (p.p. 34-36).

La clasificación de Wright remite a la que se originó a raíz de los personajes que surgieron dentro del circo: Augusto, Carablanca, Jefe de pista y Tramp. A partir del carácter de ellos surgieron otros tipos de clown como el excéntrico que es la evolución del personaje Augusto que tiene ingenio para afrontar cualquier dificultad; logra resolverlas con un ingenio sorprendente.

El Tramp era un tipo de Augusto solitario, habitualmente silencioso y con pinceladas de marginado social. El payaso de soireé actuaba solamente entre actos del circo, su objetivo era entretener al público durante esos momentos. Mimo clown, es una variedad de clown habitualmente mudo; a menudo se presenta en solitario; su humor se basa en el manejo de objetos y tiene mucha habilidad física. El jefe de pista era el maestro de ceremonias, la autoridad inapelable.

Estas clasificaciones tienen como propósito brindar una explicación sobre el clown, para que el público pueda comprenderlo a profundidad tomando como guía su carácter, habilidades y la forma de sus espectáculos. Sin embargo, estas clasificaciones tratan de plantear generalizaciones sobre el clown que, desafortunadamente, están fundamentadas en las ideas de los autores; es posible determinar esto, puesto que no observan con detalle las escenas que ejecutan los clowns y no ofrecen detalles sobre los efectos emotivos que provocan en el público; sólo describen superficialmente lo que hacen los clowns.

No debemos olvidar que las acciones de los clowns denotan su carácter y es a través de ellas como podremos conocer con más precisión todas las facetas del clown. Si intentáramos estudiar al clown, empleando estas clasificaciones, encontraríamos muchas confusiones, pues notaríamos que un clown podría desenvolverse muy bien dentro de varias de ellas. No sabríamos determinar si entra en esta o en aquella clasificación; por tener más características de una o de otra, ¿formaría parte totalmente de la primera o de la segunda?

Este tipo de clasificaciones servirían sólo para tratar de comprender los aspectos particulares de un clown, mas no sus generalidades. Son tantos los caracteres clown que da la impresión de que nunca podría hallarse una definición que nos ayude a comprender con totalidad el fenómeno del clown.

Desde mi punto de vista, luego de haber revisado varios sketches de clown, he llegado a notar que hay 4 estructuras generales, a continuación las menciono: 1) La burla hacia un personaje. 2) La resolución virtuosa e ingeniosa ante un problema. 3) Situaciones simbólicas. 4) Situaciones basadas en un hecho gracioso.

1.-La burla hacia un personaje.

En este tipo de obra se pone de relieve el carácter vicioso del personaje; es él quien le da movimiento a la obra. Cuando dicho personaje se relaciona con otros, se topa con múltiples problemas por causa de su férrea y cerrada visión del mundo, la cual choca o es incompatible con la de los demás.

Esto provoca que al personaje vicioso se le juzgue sin piedad y, para que escarmiente, se le castiga con el ridículo, es decir exponiendo públicamente sus vicios para que sea objeto de escarnio. Entonces la risa surge al ver castigado a este personaje; por medio de esta risa, que funciona a la manera de un comentario insidioso, se señala la conducta viciosa del personaje. Uno, al ver la trayectoria de esta clase de personajes, podría pensar lo siguiente: “si se comporta de esa manera, es claro que lo iban a castigar de ese modo”. Podría decirse que estas obras recomiendan cómo no deben comportarse las personas.

2.-La resolución virtuosa e ingeniosa ante un problema.

Estas obras se caracterizan por los líos y enredos que se producen a partir de un carácter vicioso en movimiento. A diferencia del otro tipo de obra, al personaje no se le ridiculiza, ni tampoco se le juzga; más bien ocurre que su simpatía y buena vibra lo salvan de todo. En estas obras, el caos generado se soluciona como por

arte de magia, al final todo termina felizmente. Aquí las risas surgen de presenciar situaciones graciosas y chistosas; también se emplean trucos escénicos, disfraces, equívocos y confusiones es lo que caracteriza a estas obras. Los clowns que actúan sketches con estas características, se enfrentan ante un problema, todo lo que hacen para resolverlo les sale mal; pero nunca se desesperan ni se dan por vencidos, harán hasta lo imposible para solucionar el problema.

3.-Situaciones simbólicas.

Aquí, las obras destacan por su tono exacerbado y violento; producen risas desaforadas y explosivas. Las situaciones resultan exageradas; por lo general se burlan abiertamente de las cosas que se consideran sagradas e importantes. Este ataque se muestra de una manera velada y jocosa, de tal modo que cuando el espectador lo vea, sea capaz de reconocerlo. Las situaciones que desarrollan tienen una implicación simbólica, debajo de ellas se esconde la verdad. En cierto modo, este tipo de obras dan la sensación de sublimar nuestras fantasías y deseos más violentos que en la vida real no podríamos llevar a cabo. Funcionan parecidamente a los chistes.

4.-Situaciones basadas en un hecho gracioso.

La acción aquí planteada, no tiene mayores pretensiones, es completa y de cierta magnitud, hecha con agradables accesorios. Su resolución resulta ingeniosa. Los números de este tipo se basan principalmente en juegos provocativos y simpáticos.

Para darnos una idea, en síntesis, sobre la condición de las obras teatrales de breve duración que hemos estado estudiando, nos convendría emplear la definición del término *entremés* que el *Diccionario de autoridades* (t.II,2002) proporciona: "Representación breve, jocosa o burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para alegrar al auditorio" (p.519)

Dependiendo de su contexto histórico o cultural se les da una denominación particular; de ese modo es que surgen términos como sketch, paso, entremés, *lazzi*, farsa atelana, mimo, etc. Ahora bien, este tipo de obras, se llamen como se llamen, desarrollan hechos dramáticos de índole cómica y grotesca. Nos daremos cuenta de que en obras de este tipo, tanto lo cómico como lo grotesco son elementos que justifican sus funciones en la creación de lo dramático y, a su vez, repercuten, fuertemente, en la técnica de actuación.

Al revisar varias obras cómicas de corta duración y al compararlas con otras de extensa duración encontramos que existen 4 tipos de obras cada una con forma y estructura dramática distinta: 1) La burla hacia un personaje. 2) La resolución virtuosa e ingeniosa ante un problema. 3) Situaciones simbólicas. 4) Situaciones basadas en un hecho gracioso.

A partir de esta clasificación ya sería posible determinar el género dramático en el que se circunscriben los sketches de clown. Sin embargo, antes de hablar del clown en términos de géneros dramáticos, me gustaría hablar sobre el efecto emotivo que provocan: la risa. No olvidemos que, para determinar un género dramático es importante asumir o conocer el tono de una obra o sea, el efecto emotivo que causa en el espectador. Veremos los diversos tipos de risas que existen y si tienen alguna relación con algún género dramático.

CAPÍTULO IV

EL EFECTO EMOTIVO DEL SKETCH DE CLOWN: LA RISA.

4.1 Sobre la necesidad de estudiar la risa.

En tanto que los sketches de clown provocan risa, se vuelve necesario estudiar los mecanismos que la generan; para ello trataremos de abordar los aspectos internos y externos de la risa. Cuando decimos los aspectos internos de la risa nos estamos refiriendo a las cuestiones físicas y fisiológicas que ello implica; mientras que los aspectos internos tienen que ver con cuestiones de índole psicológico – intelectual.

En general, nos interesa observar los fenómenos que originan la risa, es decir los motivos que hay detrás de ella; de esta manera podremos sacar conclusiones sobre lo cómico, lo grotesco e inclusive lo gracioso. Así lo deja entrever Marcos Victoria (1941): “El estudio de una clase de risa puede arrojar alguna luz sobre lo cómico subyacente recién cuando se establezca en qué sentido dicha risa nace de un sentimiento cómico” (p.172). No cabe duda de que las risas tienen múltiples matices, podría decirse infinitos, pareciera que su estudio sería imposible; sin embargo, la única manera de lograrlo es identificando la intensidad que hay en cada una ellas.

La risa es un fenómeno que ocurre de manera ordinaria, todos los días alguien ríe o ve reír a otros; es algo que está presente a diario y sin embargo dar una explicación certera sobre el fenómeno resulta muy complicado. De la risa se ha hablado mucho, existe una gran variedad de opiniones al respecto y sin embargo es difícil que todas ellas coincidan. Para comenzar veamos lo que dice el *Diccionario de la Real Academia Española* sobre ella: “Risa: su etimología proviene del término griego *rhyssos* que significa arrugado. Movimiento de la boca y otras partes del rostro que demuestra alegría” (t.II, 2001,p.1977).

La única apreciación sobre la risa en la que han coincidido varios estudiosos, es que el ser humano es la única especie en la que se manifiesta esta emoción. Reír es un acto meramente humano. No se sabe con exactitud cómo fue configurándose en el comportamiento de los hombres a lo largo de la evolución humana; lo cierto es que la risa es un lenguaje muy evolucionado que sólo la raza humana ha logrado.

Aristóteles fue uno de los primeros pensadores en señalar la condición humana de la risa al afirmar que el ser humano es el único ser vivo que ríe. También poetas y escritores han coincidido en lo que Aristóteles observó. Rabelais, en las décimas que preceden al libro de *Gargantúa* (*Obras*, p.2, citado por Bajtin, 1989) dice así: “Más vale de risas y no de lágrimas que escriba porque es la risa lo típico del hombre” (p.67). También unos versos del poeta Ronsard (*Obras*, p.10, citado por Bajtin, 1989) dan testimonio de la naturaleza humana de la risa, de la cual los animales están privados de su goce:

“Dios, que ha puesto al hombre sobre el mundo,
tan solo a él ha otorgado la risa
para que se divierta; pero no a las bestias,
que no tienen razón ni espíritu en la cabeza” (p.67).

En efecto, la risa es una manifestación humana; sin embargo, creo que Ronsard exagera cuando dice que las bestias no tienen ni razón ni espíritu en la cabeza, las toma como si fueran insensibles y esto no es verdad, porque los animales aunque no ríen como los seres humanos expresan emociones parecidas mediante sonidos y movimientos agitados. Baudelaire, por su parte, decía que lo más parecido a la risa en un animal es el meneo de su cola.

La risa forma parte del vasto y rico lenguaje mímico. La risa es una expresión tan admirable y exacta que por medio de ella se manifiestan sentimientos y emociones que se entrelazan o combinan con ella; por ejemplo con la risa se combinan emociones como el amor, la benevolencia, los celos, la ironía, el sarcasmo, el

desprecio, la admiración, la confianza, el deseo, la coquetería, la timidez, el orgullo, la estupidez, la vanidad, la cordialidad, etc.

Por poco conocimiento que se tengan sobre los sentimientos, los seres humanos perfectamente sabemos distinguir las intenciones que conllevan una risa inocente o una maliciosa. Sabemos apreciar la risa del hombre cándido, de la del hombre con segundas intenciones; la risa tierna de una madre o la de un hombre autoritario; la risa de una persona que se siente inferior; la risa burlona y picaresca de un guasón, de la benévola y atrayente de un simpático compañero, la risa perpleja al contemplar algo extraño, la risa franca y sincera; la risa forzada y afectada; la risa espontánea y natural. Pero... seguimos preguntándonos: ¿qué es la risa?

Dice Baudelaire: “La risa es satánica, luego es profundamente humana” (*Lo cómico y la caricatura*, 2001, p.94)

Thomas Hobbes (*El Leviatán*, citado en *Teoría de la gloria súbita: Thomas Hobbes*, 2005) sostuvo que la risa es el resultado directo de la percepción de que la otra persona es inferior a uno mismo. Por ejemplo, un amigo choca contra una farola, un músico falla una nota o un actor cómico hace el papel de tonto o incompetente. Hobbes nos deja entrever que la risa proviene de una sensación de superioridad.

La visión del humanista español Juan Luis Vives (*El alma y la vida*, citado en *Teoría del placer*, 2015) afirma que la risa es la huella de la alegría y el gozo.

Por su parte, el filósofo Descartes (*Pasiones del alma*, citado en *Teoría del escarnio: René Descartes*, 2015) considera a la risa como uno de los principales signos de alegría.

Arthur Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*, citado en *Teoría*

de la incongruencia: Arthur Schopenhauer, 2015) decía que lo risible se puede dividir en dos clases: ingenio y desatino. Todo lo risible es tanto un relámpago de ingenio como una acción disparatada.

Immanuel Kant (*Critica del juicio*, citado en *Teoría de la expectativa defraudada: Immanuel Kant, 2015*) postula que la risa es una emoción que surge cuando algo que se espera intensamente no sucede. Su ejemplo del ratón que sale de la montaña es muy famoso.

Según Hegel (citado en *Teoría del triunfo: Hegel, 2015*), la risa es una expresión del triunfo intelectual por “comprender” una situación hilarante. La risa, en general, es poco más que una expresión de sagacidad autosatisfecha; un signo de que se tiene suficiente ingenio para reconocer un hecho así. Para este autor, la risa expresa una seguridad, un gozo del alma, la felicidad del individuo de verse representado por encima de la contradicción, de hallarse seguro ante el espectáculo de la ruina de los grandes ideales. La risa es un gozo ante la debilidad de alguien.

León Dumont (citado en *portal Humor sapiens.com*) sobre la risa, escribió que lo risible puede definirse de este modo: “todo objeto respecto del cual el espíritu se siente forzado a afirmar y negar a un mismo tiempo una misma cosa. En otros términos: es lo que determina a nuestro entendimiento a formar simultáneamente dos relaciones contradictorias”.

Friederich Nietzsche (*Estética y teorías de las artes*, citado en *Teoría de la compensación: Friederich Nietzsche, 2015*) expone la noción de la risa como compensación del dolor. Su postulado es que el hombre sufre tan terriblemente en el mundo que se ha visto obligado a inventar la risa. Sólo lo cómico nos proporciona la fuerza precisa para soportar la tragedia de la existencia.

Esta visión resulta interesante, ya que muestra una de las propiedades de la risa: defendernos de nuestras angustias.

Herbert Spencer (citado *Teoría del alivio: Herbert Spencer, 2015*), habla sobre la risa desde un punto de vista fisiológico, nos dice que la risa es una descarga involuntaria del exceso de actividad nerviosa.

El autor Milan Kundera (*El libro de la risa y el olvido*, citado en *Teoría del satanismo: Charles Baudelaire, 2015*) dice que la risa pertenece, originalmente, al diablo. Hay en ella algo de malicia (las cosas resultan diferentes de lo que pretendían ser), pero también hay algo de alivio bienhechor las cosas son más ligeras de lo que parecen, nos permiten vivir más libremente, dejan de oprimirnos con su astuta severidad.

Después de haber visto algunos puntos de vista sobre lo que es la risa, cabría preguntarnos en este momento: ¿Qué origina la risa? Thomas Hobbes afirmaba que la risa proviene de la visión instantánea de nuestra grandeza. Nuestro propio espíritu se siente superior comparándonos con las debilidades de otros hombres. En el entusiasmo repentino, es la pasión que mueve aquellos gestos que constituyen la risa; la causa o bien algún acto repentino que a nosotros mismos nos agrada o la aprensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo:

“Una vanidad súbita es la pasión que produce la reacción llamada risa; y es causada, o bien, por algún acto propio con el que uno se complace o bien por la aprehensión de cierta deformidad en otro, con relación a la cual uno se siente súbitamente superior” (*El Leviatán*, citado en *Teoría de la gloria súbita: Thomas Hobbes, 2005*)

Esto nos deja ver claro que la risa se origina a partir de una sensación de superioridad, pero también, el origen de la risa se encuentra en una experiencia gozosa.

El filósofo Juan Luis Vives sostiene que: “la risa proviene de la alegría, de una deleitación nueva. Lo inesperado y repentino impresiona más y suscita mayor risa con mayor celeridad” (*El alma y la vida*, citado en *Teoría del placer*, 2015).

El teólogo jesuita Francisco Suárez (citado en *El alma y la vida*, citado en *Teoría del placer*, 2015), a partir de sus estudios sobre Aristóteles establece que la risa surge de la delectación y del gozo; no hay nada que mueva a risa que al mismo tiempo no deleite. Esta apreciación y la del filósofo Juan Luis Vives, nos lleva a preguntarnos: ¿qué es aquello que causa deleite y gozo: ¿la contemplación del universo? o ¿la debilidad y humillación del otro?

El filósofo Descartes (*Pasiones del alma*, citado en *Teoría del escarnio: René Descartes*, 2015) encuentra una posible respuesta a esta pregunta. Él consideraba que la alegría, para causar risa, debe no ser muy grande y ha de hallarse mezclada con otros elementos, tales como admiración, sorpresa u hostilidad. Sobre todo fundamenta su hipótesis en el origen de la risa a partir de la hostilidad.

Por otra parte, sostiene que la risa tiene un punto de odio. Habla sobre el escarnio al que describe como un tipo de alegría mezclada con hostilidad, siendo este estado producto de la percepción de un mal menor en alguien que consideramos que se lo merece; esta experiencia sobrevenida inesperadamente, nos conduce a la risa: “La irrisión o burla es una especie de gozo mezclado con odio, que proviene de que percibamos un pequeño mal en una persona que pensamos que es digna de él” (*Pasiones del alma*, citado en *Teoría del escarnio: René Descartes*, 2015).

Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*, citado en *Teoría de la incongruencia: Arthur Schopenhauer*, 2015) dice que nos reímos ante la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que fueron pensados mediante el mismo. “La causa de la risa en cada caso reside, simplemente, en la súbita percepción de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que

fueron pensados a través de él” (*El mundo como voluntad y representación*, citado en *Teoría de la incongruencia: Arthur Schopenhauer*, 2015). La causa de lo risible se encuentra siempre en la subsunción o inclusión paradójica y, por tanto, inesperada de una cosa en un concepto que no le corresponde.

La risa indica que, de repente, se advierte la incongruencia entre dicho concepto y la cosa pensada, es decir; entre la abstracción y la intuición. Cuando mayor sea ésta incompatibilidad y más inesperada en la concepción del que ríe, tanto más violenta será la risa. Podemos ver que para Schopenhauer la risa surge de alguna idea que es incompatible con algo, es decir, una especie de contraste.

Por su parte, Kant en su *Discusión sobre las bellas artes y el gusto (Apéndice)* (citado en *Teoría de la expectativa defraudada: Immanuel Kant*, 2015) dice que la causa de la risa es la súbita reducción a nada de una expectación intensa.

Para Chesterton, (citado en *Teoría del escarnio: René Descartes*, 2015) la risa surge del contraste entre la grandeza espiritual del hombre y la pequeñez que de hecho se manifiesta muchas veces

A partir de las opiniones aquí expuestas, es posible deducir lo siguiente:

La risa es una emoción que provoca un sentimiento de gozo de bienestar; sin embargo puede surgir de otros sentimientos como el miedo, los nervios y la histeria.

La sensación de gozo a la que muchos aluden, proviene de un estado de superioridad, es decir que implica un comportamiento de depreciación. Al reír, se goza de la hostilidad y la burla dirigida hacia una persona que se considera inferior. También, de todas estas opiniones se puede deducir que la risa tiene un carácter de extrañeza que se produce al contemplar situaciones contrastantes.

Y por último, hay un tipo de risa que tiene que ver con una sensación de descarga que alivia al organismo y al cuerpo.

Muchos de los argumentos aquí expuestos tienen su origen en la contemplación de situaciones cómicas, es decir, ridículas, extravagantes; pero, desafortunadamente, se habla de ellas en términos generales, no se analizan sus particularidades. Sin embargo, resulta interesante que, a pesar de estas generalidades, todos los que han opinado sobre la risa distinguen que hay diferencias entre una risa y otra.

4.2 La risa a nivel físico - fisiológico.

Risa: serie de espiraciones espasmódicas, en parte involuntarias, con vocalización inarticulada y contracciones de los músculos faciales (*Enciclopedia Universal Ilustrada*, t.LI, 1995, p.798). Todas las risas se caracterizan por sus:

“Movimientos orgánicos de distintas clases, los cuales, diversamente combinados entre sí, dan lugar a una gran diversidad en el modo de reír. En general, los rasgos fisonómicos característicos de toda risa puede decirse que están contruidos por líneas oblicuas del rostro, las cuales, partiendo del eje central vertical de éste, se extienden hacia afuera y hacia arriba. En el fenómeno contrario, que es el llanto, los rasgos son también oblicuos y hacia afuera; pero en lugar de tender hacia arriba tienden hacia abajo, mientras que las mismas líneas, cuando afectan la dirección horizontal o perpendicular a dicho eje, son indicios de calma o estado neutral entre la risa y el llanto” (p.798).

Veamos otra apreciación fisiológica sobre la risa; ésta es de Herbet Spencer (citado por Golwarz, 1963):

“Una contracción muy ligera de los músculos con un pliegue de los ángulos exteriores de los ojos que puede juntarse con un movimiento apenas perceptible de los músculos que alargan la boca, implican la existencia de una onda débil de sentimiento agradable, debido quizá a un pensamiento pasajero. Que aumente el placer, la sonrisa se dibuja, y si continúa creciendo, la boca se entreabre, los músculos de la laringe y de las cuerdas vocales se contraen y al

entrar en acción los músculos relativamente extensos que rigen la respiración, aparece la risa. Si la excitación llega a ser todavía más fuerte en los efectos de la descarga nerviosa que se desprende, se seguirá el mismo orden general; los movimientos de la cabeza y los de las manos, que se ejecutan fácilmente, vienen antes que los de las piernas y el tronco, que exigen más fuerza. De suerte que la intensidad del sentimiento agradable sin consideración de su naturaleza, se encuentra indicado no solamente por la cantidad de concentración muscular, sino también por su distribución” (p.p.26-27)

Podemos apreciar que para Spencer, la risa es una descarga o un desprendimiento de energía puesta bruscamente en libertad. La risa implica una experiencia placentera; al reír, el cuerpo experimenta gozo, placer, hay una sensación de bienestar.

“En el hombre existe una natural inclinación a reír, porque reír es la cristalización del placer y en ese gesto que en apariencia es intrascendental concentramos toda nuestra inclinación, toda nuestra voluntad y todos nuestros deseos de experimentar placer; es como una manifestación de la tendencia hedonista del hombre y a la vez la manifestación menos reñida con la moral; el más inocente e inofensivo, en apariencia, de los aspectos del placer” (p.50).

Los doctores y los fisiólogos atribuyen la causa de este sentimiento de placer a que en el momento en que alguien ríe hay una descarga de tensión que se acumula en el cuerpo y eso es lo que se vuelve placentero. Podría decirse que el hombre, mediante la risa, descubrió una manera de descargar las tensiones corporales que se producían durante las jornadas laborales y las que resultaban también de los inconvenientes que tiene la vida en sociedad.

4.3 La risa contagiosa.

Freud (citado por Zimerman, 1984) sostiene que la risa es uno de los estados psíquicos más contagiosos que puede haber entre las personas. Por su parte, el doctor Zimerman (1984), también comparte la misma opinión: "Es un caso particular de contagio en la conducta humana" (p.111). Más adelante agrega que:

"Otras actitudes humanas, en particular, las expresiones de diferentes emociones, también son contagiosas con facilidad como la tristeza, la seriedad, la melancolía, etc.; por lo general, la gente no desea estar en contacto con esas expresiones, ni se desea su presencia; casi todos prefieren contagiarse de risa" (p.p.111-112).

Cuando la risa se origina en compañía de varias personas, siempre aumentarán las ganas de reír.

"No se saborearía lo cómico si se sintiera uno aislado. Es como si la risa necesitase un eco. Escuchadla y advertiréis que no es un sonido articulado, neto, acabado; es algo que quisiera prolongarse, repitiéndose gradualmente; algo que comienza por un estallido, para continuarse retumbando, lo mismo que el trueno en la montaña. Y, sin embargo, esa repetición no puede prolongarse hasta el infinito. Puede caminar en el interior de un círculo tan amplio como se quiera; el círculo no por eso deja de permanecer cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo" (Bergson, 2008, p.14).

Al estar dentro de un grupo, uno se siente menos inhibido para reír. Sucede que en los espectáculos cómicos cuando hay poco público, las risas se expresan por lo regular tímidamente. Eric Bentley (1985), afirma que la risa de los espectadores resulta muy atractiva para quien tiene necesidad de una respuesta del público a cada minuto o dos, de ese modo puede asegurarse si le es favorable o no. Para un cómico, el día en que el espectador no ría, puede ser fatal (p.p. 216-217).

4.4 Las risas como movimiento físico.

Tonatiuh Morales en su libro *El arte del clown y del payaso* (2009), señala que la risa es un termómetro de la humanidad, es decir que es un medio para conocer cómo es realmente su comportamiento. Menciona varios tipos de risas a partir de la circunstancia en que se originan:

- 1) La risa puede darse en un contexto de verdad – dolor.
- 2) Se produce cuando la vida se presenta mecanizada o automatizada.
- 3) La risa cuando uno observa cosas graciosas como las muecas de los payasos.
- 4) O cuando se reconoce el doble sentido de una palabra.
- 5) La risa es una mueca de idiotez cuando se ríe sin saber de qué o para qué.
- 6) La risa puede ser una manifestación de la alegría de vivir, una expresión ruidosa de emotividad.
- 7) La risa un medio para enfrentar los problemas (p.p.26-27).

Desafortunadamente Morales no abunda en la explicación de cada una de estas manifestaciones; sin embargo, a partir de ellas se sigue percibiendo que una característica fundamental de la risa es el placer que provoca, y que, a su vez, predispone a las personas a experimentar una situación de bienestar. En la *Enciclopedia Espasa Calpe* (t.LI, 1995) se describen varios tipos de risa y sus implicaciones físicas:

Risa falsa: la que uno dibuja sobre su rostro, fingiendo agrado.

Risa sardónica: convulsión y contracción de los músculos de la cara. Es una risa afectada y que no nace de la alegría interior (p.798).

Menciona también un tipo de risa que tiene un nombre curioso: risa de conejo. Esta es provocada por el movimiento exterior de la boca y otras partes del rostro, se parece a la risa que sobreviene a algunos en el momento de morir, como le sucede al conejo. También la risa del conejo ocurre cuando alguien o cuando se tiene un motivo de dolor.

Existen muchos tipos de risas: estruendosas, explosivas, largas, de corta duración; reprimidas, discretas, cuya intención no es ofender ni llamar la atención; risas silenciosas, poco audibles; risas que se propagan por todo el cuerpo, risas emitidas por la nariz, en fin, todo un universo infinito de risas; quizá es por eso que, en cuanto a estudios no hay nada que defina con contundencia el fenómeno de la risa; sin embargo creo que para comprenderlas, es necesario agruparlas de cierto modo, a partir de la intensidad con que ocurren:

1) Primer grado. La sonrisa que se caracteriza por la ausencia de todo sonido, y porque los movimientos orgánicos que en ella intervienen, por lo menos aparentemente, se reducen a los de los músculos de la cara.

2) Segundo grado. La risa moderada. Este grado se caracteriza porque en él aparece el sonido y, por consiguiente, los músculos de la fonación, sin que aparentemente intervengan los del tórax o diafragma.

3) Tercer grado. Reír fuerte o intenso. En este grado entran en juego los músculos del tórax y del diafragma, abiertamente.

4) Cuarto grado. Reír inmoderado o convulsivo. Aquí hay un aumento de los fenómenos descritos en los otros grados, se suman los movimientos del tronco, de la cabeza, de los brazos y de las piernas.

Veamos con detalle en qué consiste cada grado:

Primer grado. La sonrisa. Sonreír puede considerarse como una risa esbozada y, por tanto, como el primer grado o principio de la misma. Todos sus elementos aparecerán en los otros grados de la risa mucho más amplificadas y acompañadas de otros nuevos que se le añadirán.

La sonrisa se caracteriza por la ausencia de sonido. Lo primero que llama la atención en la sonrisa es el movimiento de la boca, la cual se ensancha más o menos mientras las comisuras de los labios son estiradas fuertemente hacia atrás y ligeramente hacia arriba. Dependiendo de la amplitud de este momento podría distinguirse una multitud de grados de intensidad en el sonreír, desde la sonrisa velada, cuyo movimiento de los labios es apenas perceptible, hasta aquel en que abriéndose la boca deja enteramente descubierto los dientes.

Pero en la sonrisa se involucran también otras partes del rostro, porque las mejillas del que sonríe se elevan, ensanchándose la parte media de la cara y disminuyendo aparentemente su diámetro vertical. Al producirse este levantamiento de mejillas más o menos pronunciado, en algunas personas se presentan ciertos hoyuelos en el centro de las mejillas.

También la nariz entra en juego con la risa. Ya desde este primer grado, alargándose, haciéndose más prominente, y en los grados superiores que a continuación se describirán, presenta ciertos pliegues o surcos verticales que parten de su raíz.

Los ojos intervienen también ya desde la sonrisa, los cuales brillan de una manera “especial” y característica, disminuyendo la parte blanca de los mismos por efecto de la contracción del músculo orbicular de los párpados. La frente parece ensancharse, desarrugándose y poniéndose lisa, mientras se arquean ligeramente las cejas.

El primer grado, pues, de la risa que consiste en la sonrisa, aun considerándolo a simple vista, implica una multitud de movimientos complicados y admirablemente adaptados entre sí, los cuales se desarrollarán en los grados sucesivos y a su vez se combinan con nuevos elementos (p.p.800-801).

Segundo grado o la risa moderada. En el reír moderado las modificaciones faciales del anterior grado se intensifican, y además van ya acompañadas de algún sonido, producido por modificaciones del aparato respiratorio todavía moderadas.

Por lo menos, al iniciarse los movimientos o expansión de la mímica se percibe un ruido o manera de golpe brusco o espiración más fuerte que las ordinarias. Generalmente este sonido se repite rítmicamente más o menos según los diversos individuos y las diversas intensidades de este grado, afectando en unos el sonido de una vocal, en otros el de otra. Es éste un reír de garganta, en el que aparentemente no se interesan los músculos del tórax y el diafragma, que entrarán abiertamente en juego en el grado siguiente (p.801).

Tercer grado o la risa fuerte. Ocurre cuando las sacudidas en el individuo son tan profundas que parecen partir del diafragma y de los músculos torácicos, que comprimen los pulmones para producir fuertes espiraciones. Al estallar este tipo de risa, es el diafragma empujado por la fuerza de una aspiración prolongada y a veces dolorosa, pero luego se producen en él una serie de palpitaciones espasmódicas a las cuales corresponden una serie de espiraciones, hasta que, vaciados ya los pulmones, se volverá a producir una aspiración profunda para dar comienzo a un nuevo periodo del fenómeno (p.801).

Cuarto grado o la risa inmoderada. En este grado de la risa, además de los elementos anteriores intensificados, intervienen movimientos notables de los miembros y del tronco. Este grado de risa se caracteriza por su violencia y su manera de ser convulsiva. En efecto, los ojos, que en los grados anteriores brillaban de una manera especial, en este reír violento generalmente los ojos se ven llenos de lágrimas, hasta el punto de ser difícil de juzgar, por sólo los ojos, si el sujeto padece la risa o el llanto.

Los músculos perioculares se contraen espasmódicamente para proteger los ojos, ocultándolos hasta no dejar ver a veces, más que la pupila, mientras la cabeza y la cara se hinchan de sangre, ensanchándose notablemente las venas, cuyo relieve aparece. La espiración se hace cada vez más difícil y violenta, sucediéndose las sacudidas con más frecuencia, y aún con dolores en el pecho y en los costados, que obligan al paciente a comprimírselos con las manos. Estas, cuando en ello no se ocupan, son sacudidas violentamente, lo mismo que los pies, con los que se suele golpear el piso.

Lo que caracteriza también este grado de reír es su irresistibilidad y violencia. Es una risa que parece imponerse desde fuera, pues generalmente no guarda proporción su intensidad con el objeto presentado por el conocimiento. Nada valen para reprimirla las consideraciones más serias de orden superior. La misma extrañeza de esta manera de reír, notada por el sujeto, no hace más que fomentar la misma risa.

Nada puede frenar a esta risa, ante esto, lo único que queda por hacer es dejar que se gaste la energía empleada en poner en juego el mecanismo psicológico de la risa. Lo que en otras palabras más coloquiales se le conoce como "doblar de risa" (p.801-802)

No hay duda de que la risa tiene diversos e infinitos matices, van desde la sonrisa a la carcajada explosiva; los matices, las intensidades van a depender en gran medida, de la experiencia de mundo de aquel que ríe y su relación con el objeto o la circunstancia que lo mueva a risa. Por eso no resulta tan fuera de lugar aquel comentario del clown Tonatiuh Morales (2009) que dice: "Dime de qué te ríes y te diré quién eres" (p.26).

La risa, sin duda, es un medio para conocer algunos aspectos de la conducta del hombre. Una opinión similar es la de Sergio Golwarz (1963), quien sostiene que las risas ponen en evidencia el carácter del individuo, sus inclinaciones, sus

gustos y la posición que este asume ante la sociedad (p. 36). Por lo tanto, no cabe la menor duda en afirmar que el grado de intensidad de la risa en las personas, depende en cierto modo de su experiencia con el mundo.

Acabamos de ver la risa dentro del ámbito de lo fisiológico, pero ahora será conveniente ahondar en los motivos internos o psicológicos - intelectuales que la provocan; en este sentido cabe preguntarnos: ¿de dónde surge la risa? ¿A partir de qué estímulos? Si así fuera, entonces, ¿cuáles son esos estímulos que nos hacen reír? Si la risa conduce al que ríe a un estado placentero, ese estado ¿qué necesidad cubre o llena en la vida de una persona que ríe? Es aquí donde comienza la complejidad del estudio entorno a la risa, ya que existen diversas opiniones sobre lo que es la risa y lo que la provoca. Ahora veamos las teorías que indican de dónde surge la risa o qué la provoca.

4.5 La risa a nivel psicológico - intelectual

4.5.1 Las motivaciones para reír.

Cicerón, el gran orador de la antigua Roma, en su libro *Sobre oratoria* dejó plasmado su sentir sobre la risa:

“Qué sea la risa, de qué manera se suscite, dónde esté, cómo exista, y de tal manera estalle que deseándola cohibir no podamos y cómo al mismo tiempo se apodere de los pulmones, de la boca, de las venas, del rostro, de los ojos, cuéntenoslo Demócrito. Ni es este asunto pertinente a lo que vamos tratando, y, aunque a ello perteneciese, no me avergonzaría de no saber lo que ni siquiera alcanzarían los que pretenderían saberlo”.

Para Cicerón resulta misterioso aquello que produce la risa; es inexplicable y los únicos que podrían entenderla son los médicos como Demócrito.

Madeleine Sierra (2001) nos proporciona una visión más contemporánea sobre la risa:

“La risa se presenta como un estado alterado de la conciencia; las contorsiones que hacemos cuando reímos no son nuestro estado natural, pues la contracción de quince músculos faciales y también abdominales acompañada de una respiración agitada dan como resultado una gesticulación *sui géneris*” (p.2).

Cuando Madeleine Sierra se refiere al estado alterado de la conciencia y las contorsiones que se manifiestan al momento de reír, podemos suponer que está aludiendo a las carcajadas relacionadas con el cuarto grado de la risa que acabamos de ver.

El clown Jesús Jara (2000) afirma que: "El ser humano necesita reír. Para comprender, para conocer, para crecer y asimilar la realidad" (p.16). Este autor considera a la risa como una necesidad humana por medio de la cual podremos tomar conciencia de nuestro entorno, no se sabe si para mejorarlo o cambiarlo.

Una apreciación del clown Jango Edwards al respecto, parece aclararlo. Él sostiene que al reír, el cuerpo consigue relajarse con facilidad; también asegura que al efectuarse el acto de reír, se lleva a cabo una descarga de tensión, que limpia al cuerpo y al espíritu y al sistema nervioso de la ansiedad que se genera dentro del ritmo de la vida cotidiana. No sólo es una descarga física, sino también mental: "Si el loco te puede hacer relajar y reír, tu percepción puede ser más fuerte, tu razonamiento más claro" (*El loco o el payaso*, 2015).

Sobre esta toma de conciencia de las cosas y de nuestro entorno, podríamos decir que surge al contemplar actos extraños; al verlos, en un primer momento nos reímos; pero después viene a nosotros la pregunta por qué suceden y esto ocurre mucho en el clown, pues siempre vemos a personajes extravagantes haciendo cosas fuera de lo normal. El público al ver este tipo de conductas suele preguntarse: ¿Qué le pasa? ¿Por qué hace eso?

Este efecto lo percibió muy bien Bertolt Brecht, más tarde sería un aspecto fundamental en su técnica de extrañamiento que empleó para desarrollar su teatro didáctico, el cual tenía por objeto guiar al espectador hacia una reflexión. Esta extrañeza tiene cierta relación con lo que dice Schopenhauer (citado por Victoria, 1941) sobre la risa; ésta la atribuye a “la percepción repentina de una incongruencia entre una idea y el objeto real”. Dice además: “A menudo es originada la risa por el hecho de ser pasados dos o más objetos reales bajo un concepto, trasladando a ellos una identidad de éste” (p.20).

Esto se parece a la idea que tenía M. Trivas sobre la risa a propósito del circo ruso: “Esta risa hace despertar los más elevados sentimientos cívicos. Ayuda a cambiar la realidad, a mejorar la vida” (*El sabio arte de Karandash*, 1975, p.56).

Sergio Golwarz (1963) opina que:

“La risa es la válvula que se abre para dejar escapar toda la potencia contenida del deseo del placer, que es el irrealizable deseo de vivir sin angustia. La risa es, pues, el gesto que confirma en el hombre el sueño de existir liberado de la angustia, y que por un momento le hace creer en una posible felicidad” (p.50).

En el mismo tenor, encontramos la opinión de Marcos Victoria (1941):

“Parte del sentimiento placentero que acompaña a lo cómico de las descargas bruscas de energía, es ocasionada por el alivio, por la supresión del peso que lastra la atención. Nuestra risa despereza nuestras mandíbulas, nuestros músculos respiratorios, nuestra laringe e impide (...) que nos rindamos al sueño y a la fatiga” (p.24).

Sin duda, Victoria habla del sentimiento placentero que implica el acto de reír; pero éste lo atribuye a lo cómico. Ante esto nos surge la pregunta: ¿qué es lo cómico? También: ¿esta sensación de alivio y de placer que muchos estudiosos señalan es

exclusivamente atribuible a lo cómico? ¿Acaso no será que esta sensación de alivio se deba a otro factor como lo grotesco?

Además, existe una opinión generalizada, en cuanto a que el placer que ocasiona la risa se debe a la consunción de nuestros deseos reprimidos y eso es lo que nos libera, nos descarga, es así como podríamos llegar a contemplar el mundo tal como es; y sin embargo nos seguimos preguntando: ¿toda la risa se debe a un estado de tensión?

Freud (2008), a propósito de su estudio sobre la risa dice lo siguiente:

“Según nuestra hipótesis, se dan en la risa las condiciones para que una suma de energía psíquica, utilizada hasta entonces como carga o revestimiento, sucumban a una libre descarga y dado que, aunque no toda la risa, sí aquella que es producida por el chiste es un signo de placer, nos inclinaremos a referir tal placer a la remoción de carga” (p.147).

Esta observación de Freud resulta sumamente interesante, ya que deja entrever que no toda la risa es placentera por una remoción de carga o tensión. Señala que la risa ocasionada por los chistes remueve carga de energía tensa, nerviosa; pero éste tipo de risa podría ser muy diferente de otras; luego entonces ¿la risa que no entra dentro de este rango de dónde surge? Pues, si comparamos la risa que se produce al escuchar un chiste con la que se genera al presenciar la caída de un vanidoso al suelo, veremos que hay diferencias considerables; esto nos lleva a hacer notar que los actos que mueven a risa tienen intenciones bien claras, en las que habrá que poner especial atención.

Otro tipo de risa la señala Baudelaire (*Lo cómico y la caricatura*, 2001, p. 94) cuando dice que “la risa es satánica”, puesto que obedece a un sentimiento de superioridad sobre algo; Baudelaire afirma que esta risa surgida de un sentimiento de superioridad va ligada a un sentimiento de tristeza y el mismo Baudelaire pone el ejemplo de alguien que se cae al suelo.

Octavio Paz, en su ensayo *La magia de la risa* (2004), un tanto de manera hermética habla de un tipo de risa ligada a la alegría; ésta resulta difícil de explicar por el misterio que encierra, pues tiene que ver con lo sagrado, en este sentido podemos asociarlas con las risas de Lázaro cuando resucitó, de Francisco de Asís, las risas de los santos, etc. Esta es una risa más ligada a la experiencia con Dios y el cosmos.

En fin, a estas alturas podemos darnos cuenta de que existen un sinnúmero de tipos de risas: burlonas, alegres, francas, crueles, sarcásticas, diabólicas, siniestras, infantiles, histéricas, tontas, hilarantes, enigmáticas, despectivas, corteses, etc.; cada una podría ser estudiada ampliamente de forma individual; sin embargo, a partir de estas risas y otras que surjan de la mente del lector, es factible clasificarlas de manera general. ¿Acaso sería posible?

Esto lo podremos hacer tomando en cuenta que la risa es una reacción emotiva que de manera general, proviene de 4 estados de ánimo que en el momento de ocurrir buscan una satisfacción; tal vez de ahí provenga el estado placentero del que se ha estado mencionando; estos estados de ánimo tienen que ver con agredir, defenderse, gozar y experimentar un estado de alegría.

Es a partir de estos 4 estados de ánimos que podemos distinguir los diversos matices que existen en la risa. Insisto, esta es una manera de conocer las causas que generan la risa de manera general. En definitiva, todo aquello que genera la risa tiene una intención, no está exento de inocencia, es decir que no se hace por ignorancia, hay un propósito muy concreto.

4.6 La risa como una manifestación de un estado de ánimo.

4.6.1 La risa que ataca.

Nos reímos para burlarnos y esa burla funciona como una crítica o un juicio; nos burlamos de algo por considerarlo inferior, lo tomamos por algo extraño y fuera de lugar. A este tipo de risa podríamos asociarla con las palabras de Baudelaire: “La risa es satánica”, puesto que proviene de un sentimiento de superioridad.

Al reírnos nos ponemos por encima del objeto de burla para desvalorizarlo. Para reírnos de algo con la intención de atacar, por lo general buscamos cómplices, el burlón siempre busca aliarse con otros, está comprobado que en solitario no podría hacerlo, porque tiene más efecto y es un golpe; nos aliamos con los demás para burlarnos. Según Charles Darwin, el origen de la risa en el hombre es el vestigio de una función de tiempos remotos que podía ser o significar una amenaza o la intención de un ataque. Hoy el hombre abre la boca y descubre los dientes o las encías como para atacar a una persona. En los tiempos actuales, para disimular una agresión, el hombre se ríe. Sergio Golwarz (1963), afirma que hay una diferencia notable entre reírse “de” algo y “por” algo; agrega que cuando nos reímos de algo equivale a una burla y en cambio, ese sentido desaparece cuando reímos “por” algo como un chiste, un cuento o una ocurrencia (p.35).

Otra acción en la que se manifiesta la risa mediante un estímulo agresivo es hacer cosquillas. Sucede como un juego inocente para divertirse un rato; pero, si se observa con detenimiento, veremos que no es así, pues las cosquillas implican una cierta agresión; pero por su naturaleza juguetona pasa por inocente, aparentemente no tiene consecuencias graves. Al que le hacen cosquillas nunca lo pasa bien, se retuerce y busca por todos los medios desasirse del que le hace cosquillas. Si uno mismo se hace cosquillas, por lo general, no siente nada, no hay reacciones; pero, si llegara otra persona, entonces, sí que habría. Cabe decir que las cosquillas están asociadas a estímulos de índole sexual.

En cierto modo, cuando nos reímos para burlarnos de algo se descargan tensiones que pudiéramos haber tenido sobre ese objeto y esta descarga es lo que genera el estado placentero; las ganas de atacar al objeto de burla, se han satisfecho.

En este sentido, el doctor Zimerman (1984) indica que a nivel clínico reír resulta positivo porque si es eficaz el estímulo, podrán desalojarse de la mente del observador pensamientos negativos, perjudiciales, estorbosos, entonces puede dar buenos resultados a los deprimidos y en otros impedidos por algún malestar (p.p. 111-112). Por eso se cree que la risa y el humor tienen un impacto positivo dentro de la psicología de las personas; pero efectivamente, ese efecto será eficaz en la medida en que el humor provoque risas estruendosas.

Relacionado con lo anterior existe una anécdota del célebre médico de la antigüedad Hipócrates, quien tuvo un encuentro con el no menos famoso filósofo, Diógenes. Hipócrates llegó hasta el lugar donde se encontraba Diógenes con el propósito de recetarle un remedio a la supuesta locura que se le diagnosticaba. Entonces, Diógenes le dijo a Hipócrates lo siguiente: “Estoy seguro de que con mi risa te llevarás de regreso en tu equipaje, tanto por el bien de la patria como por el tuyo propio una medicina más eficaz que tu embajada” (Citado por Pollock, 2003, p.26). Esta recomendación que Diógenes le hace a Hipócrates tiene que ver con esa risa que agrade y que tiene como propósito final liberarse de tensiones; es un remedio espiritual y por consiguiente físico.

4.6.2 Reír por un sentimiento de gozo.

Es una expresión de bienestar, no afecta a otros más que a uno mismo. Surgen por impresiones que resultan agradables, como cuando olemos una flor, degustamos un rico platillo o cuando vemos a alguien que nos resulta agradable; también esta risa viene del acto de jugar sin otra intención más que la de interactuar con los demás. A menudo esta risa se confunde con la alegría, la idea

vulgar de que la risa procede de la alegría es muy común y no se toma en cuenta que experimentar bienestar y alegría son cosas bien distintas.

4.6.3 Risa por un sentimiento de alegría.

En la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana* (t.LI, 1995) se dice lo siguiente: sobre las características de la risa que procede de un sentimiento de alegría: “Es generalmente el reír de los niños y de las personas adultas impresionables y que piensan poco. Las causas que lo determinan son aprehendidas preferentemente por el conocimiento imaginativo” (p.802). Considerando esto, podríamos decir que la risa proviene de la fantasía. Más adelante, se habla de un tipo de risa denominada intelectual: “Y esa modalidad afectiva placentera, que bien puede llamarse también alegría espiritual o superior, es la que se encuentra en el fenómeno íntimo que da lugar a la risa” (p. 802).

Creo que esto más que referirse a algo intelectual, en efecto señala los aspectos espirituales que pueden contenerse en la risa provocada por un estado de alegría. La felicidad no tiene nada que ver con la alegría, puesto que la felicidad surge a partir de una idea agradable, según la experiencia de mundo particular de aquel que la genera.

La alegría indica un estado neutro, un estado supremo que viene de la asunción de que el universo y el ser humano son uno mismo. El que ríe en un estado de alegría no le tiene miedo a nada, ni siquiera a la muerte; uno ríe alegremente, porque hay en él una revelación de la unidad cósmica que los hombres de la actualidad difícilmente pueden ver.

Según Octavio Paz (2004), es un secreto perdido y de difícil acceso, pues llegar a un estado de esta naturaleza, implica desprenderse de todo lo que tenemos para entregarnos al ritmo del universo. Reír por un estado de alegría es estar en armonía con la realidad, jubiloso de bailar al ritmo del cosmos. Esto es algo que la

religión cristiana condenó y satanizó; consideraba que una risa proveniente de esta experiencia tenía un influjo demoniaco.

Algunos ejemplos de estas risas las podemos encontrar en las vidas de algunos santos, como San Francisco de Asís, así como San Lázaro; y personajes de la literatura que experimentan un júbilo por reír a partir de un estado de alegría como Francisco de Asís de la novela *“El Pobre de Asís”* de Nikos Kazantzakis; Lázaro de *Lázaro Reía* de Eugene O’Neill y Saraí de la obra *Figuraciones* de Luisa Josefina Hernández.

4.6.4 Risa para defenderse.

A veces cuando estamos ante una situación poco agradable; para no demostrar nuestra incomodidad, empleamos un tipo de risa que busca fingir; puesto que no podemos estar siempre atacando a las personas que nos caen mal, nos defendemos esbozando una risa que parece amable. Esta risa fingida encubre nuestras imperfecciones de carácter, nos defiende para no pasar por salvajes. Esta risa se manifiesta mediante una sonrisa que nos ayuda a dominar nuestros impulsos agresivos y a encubrir odios, rencores y asechanzas. Esta risa dentro de la convivencia social se le conoce como de cortesía y cada vez que se emplea se dibuja en el rostro una sonrisa.

La sonrisa, según el doctor Zimerman (1984), es un esbozo de risa para demostrar lo contrario en una agresión. La sonrisa es risa en grado y expresión mínimos, para disimular una mala intención, puede ser fingimiento para indicar buena disposición, buena voluntad (p.47). La sonrisa vendría a ser, en algunos momentos, un velo con el que podemos disimular para no parecer volubles.

Si llegáramos a recibir la visita de alguien que nos gusta, sucederá, a veces, que nos pondremos nerviosos y para tratar de controlar ese estado de ánimo, reiremos; pero si la otra persona se diera cuenta de nuestro afecto por ella, reiríamos de vergüenza y en este caso la risa nos evitaría pasar un mal momento.

También sucede que nos reiremos cuando vemos algo extraño, como ver que un maestro eminente de la universidad se caiga de su silla, nos reiremos, porque no sabremos qué hacer. Hay testimonios de gente que por alguna razón se salvaron de la muerte y acto seguido para descargar su angustia, prorrumpieron en sonoras carcajadas; lo mismo se cuenta de algunos condenados a muerte que el día de su ejecución se soltaron a reír a carcajadas; y algo muy parecido ocurre cuando vemos el instrumental que ha de utilizar el dentista en el momento de hacernos un tratamiento dental, ya que resulta tan extraño y peligroso a la vista; entonces para evadirlo y defendernos, nos reímos nerviosamente.

Ya sea que se trate de un temor, de la llegada de una persona esperada o una prolongada agitación del ánimo, habrá una tensión que se descarga mediante la risa. El estado originado por la tensión se hace insostenible; su inestabilidad lo torna sumamente frágil y, además, susceptible de dar lugar a otro estado mejor organizado, más soportable.

Las risas patológicas también entran dentro de este estado de sensación de defensa. La risa encubre. A este tipo de risa, por lo general, se le atribuyen causas ajenas a la voluntad de las personas. Con bastante frecuencia se pueden observar risas de oligofrénicos, de los maniacos, de los seniles y de los esquizofrénicos.

Son todas estas risas patológicas de naturaleza imitativa, sin excitante mental alguno. Pueden ser de naturaleza física, química, psíquica o de otra índole; pero sin conexión alguna con los centros cerebrales del entendimiento. Tales centros pueden ser psíquicos, autómatas, innatos, instintivos y reflexivos (p.14).

Dentro de la categoría de risa patológica puede encontrarse el gozo del paralítico o del maníaco, el de cierta clase de idiotas que están constantemente contentos e inofensivos y no hacen más que reír o sonreír; sin embargo las principales maneras de reír patológicamente las encontramos en el histerismo y en las

diversas clases de demencia. Por el tipo de trabajo no es conveniente ahondar en cada una de ellas.

Los que han estudiado este tipo de risas, a menudo consideran que tienen un origen fortuito, aparentemente no hay nada que las origine; sin embargo, yo creo que reírse de este modo implica también una defensa, pues por medio de esa risa los enfermos mentales, encuentran una manera de evadir la realidad que no quieren afrontar o una causa en sus vidas que no quieren ver. Aquí la risa para ellos es un escudo protector, los locos mentales ríen; pero seguramente encubren algo.

4.7 La risa asociada a lo cómico, lo grotesco y lo gracioso.

Baudelaire en su ensayo *Sobre lo cómico y la caricatura* (2001) decía:

“La risa es versátil. No siempre nos regocijamos de una desgracia, de una debilidad, de una inferioridad. Muchos de los espectáculos que excitan la risa en nosotros son bien inocentes, y no sólo las diversiones de la infancia sino también muchas cosas que sirven para el divertimento de los artistas, nada tienen que ver con el espíritu de satán” (p.99).

En este párrafo Baudelaire distingue manifestaciones artísticas que generan risas a partir de hechos graciosos, cómicos y grotescos. Sobre lo cómico opina lo siguiente: “Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída” (p.96).

Aquí Baudelaire se refiere a lo cómico en el sentido de alguien que se ríe para castigar al que se comporta mal y esto a su vez provoca el sentimiento de superioridad en el que ríe “lo cómico es signo de superioridad o de creencia en la propia superioridad” (p.97). Baudelaire se cuestiona de esta manera:

“¿Qué hay de regocijante en el espectáculo de un hombre que cae en el hielo o en el pavimento, que tropieza en el borde de una acera, para que la cara de

su hermano en Jesucristo se contraiga en forma desordenada, para que los músculos de su rostro se pongan súbitamente en movimiento como un reloj al medio día o un juguete de cuerda? Ese pobre diablo cuando menos, se ha desfigurado, quizá se haya fracturado algún miembro importante. Sin embargo, la risa ha salido, irresistible y súbita” (p.90).

Baudelaire, en esta última cita no está viendo cómo es el carácter de aquel que se cae, ni las razones que lo llevan a caerse, lo ve de una forma fortuita como un mero accidente; pero si viéramos el carácter del que se cae, podríamos pensar en que habría dos maneras de reaccionar: nerviosamente o cómicamente. Nerviosamente, si el que cae es una buena persona; en cambio, si es un vanidoso, es cómico, porque la caída castiga su vanidad y la gente al verlo ríe y con eso se reafirma el castigo. Si es el caso del vanidoso, se aplica lo que Baudelaire dice más adelante:

“Cierto es que si queremos ahondar en esta situación encontraremos en el fondo del pensamiento del que ríe cierto orgullo inconsciente. Es el punto de partida: yo no me caigo; yo camino derecho; yo, mi pie es firme y seguro. No sería yo quien cometería la tontería de no ver una cerca cortada o un adoquín que cierra el paso” (p. 96).

Efectivamente, Baudelaire se refiere a un vanidoso, que por andar haciendo gala de sí mismo no ve por dónde camina.

“Hay un caso en el que la cosa es más complicada. El de la risa del hombre, pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes. Es fácil adivinar que me estoy refiriendo a la risa ocasionada por lo grotesco” (p. 100).

Baudelaire distingue un tipo de risa que proviene de lo grotesco, señala que ésta es una risa verdadera, violenta y que no proviene de un hecho cómico, es decir de una acción en la que un personaje sufre una desgracia debido a sus costumbres excéntricas. Baudelaire señala algunas características de lo grotesco:

“Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables” (p. 100).

Aquí se refiere a una risa exagerada, fuera de la realidad, hilarante con tintes de locura que llevarían a desternillarse de risa a aquel que las contempla.

Baudelaire sostiene que debe hacerse una distinción entre lo cómico y lo grotesco:

“Es evidente que se debe diferenciar y que hay ahí un grado más. Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación. Lo cómico es una imitación entremezclada de una cierta facultad creadora, es decir, de una idealidad artística” (p.100).

Es aquí donde comienzan los problemas para conocer teóricamente las diferencias entre lo cómico y lo grotesco. Las aclaraciones que Baudelaire hace sobre lo cómico y lo grotesco no terminan de ser claras; sin embargo más o menos dejan entrever cuáles podrían ser sus diferencias a partir de los efectos que generan: “La risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la comicidad de las costumbres” (p. 100).

Esto resulta interesante porque Baudelaire asocia lo grotesco a una fuerza de la naturaleza, algo que tiene que ver con una sensación o sentimiento primitivo en el hombre y que se asocia con esa energía violenta, animal que todos los seres humanos tenemos y que reprimimos porque somos civilizados. En cambio, lo cómico tiene que ver con las costumbres, es decir, lo moral.

Pero más adelante, las afirmaciones de Baudelaire hacen que se vuelva confuso el entendimiento de lo cómico y lo grotesco: “En lo sucesivo denominaré a lo grotesco cómico absoluto, como antítesis de lo cómico ordinario, que llamaré cómico significativo” (p.101).

A lo cómico lo denomina cómico significativo, argumentando que éste implica un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular, más fácil de analizar, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral.

En cambio a lo grotesco lo llama cómico absoluto, por aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase y quiere ser captada por intuición. Esto sin duda, hace más difícil el entendimiento.

De todos modos sale a relucir que Baudelaire tiene una gran predilección por lo grotesco: “Lo grotesco domina a lo cómico desde una altura proporcional” (p. 101). Por eso su ensayo trata, principalmente, sobre el estudio de la caricatura, expresión artística que, sin duda, está íntimamente ligada a lo grotesco. A lo cómico, lo trata de vulgar, de fácil comprensión, no resulta trascendental porque aborda temas de la cotidianidad.

En el ensayo de Baudelaire resulta muy interesante cuando se señalan las diferencias entre una risa y otra: “No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa y la risa repentina; frente a lo cómico significativo no está prohibido reír de golpe; no rebate su valor; se trata de rapidez de análisis” (p. 101).

Esa risa repentina viene del reconocimiento de algo, como cuando escuchamos un chiste. De lo cómico se dice que la risa tiene relación con el análisis y es que la risa producida por una situación cómica lleva implícita un juicio; el espectador al ver las acciones de los personajes viciosos, los analiza y emite un juicio.

Otro estudioso de la risa, Sergio Golwarz (1963), opina que:

“La risa que produce lo cómico es uno de los placeres más completos que, sin tener relación alguna con el acto genésico, guarda en su mecanismo cierto parecido con él, porque tiene la misma evolución del placer sexual. El que goza plenamente de la risa, habrá observado que cuando es producida por lo cómico, aparece como deseo de placer y se convierte en placer” (p. 52).

La visión de Golwarz tiene mucho que ver con el efecto que produce lo grotesco: “Observemos, también, que, al igual que el deseo genésico, la risa vence frecuentemente la represión y se produce el orgasmo de la carcajada a pesar del freno mental que habíamos tratado de imponerle” (p. 52).

Bajtín (1989) decía que en las festividades del carnaval surgía una risa muy relacionada con lo grotesco, que tenía que ver con desinhibir, trascender y atacar aquello que estaba reprimido.

“El hombre medieval percibía con agudeza la victoria sobre el miedo a través de la risa, no sólo como una victoria sobre el terror místico ‘terror de Dios’ y el temor que inspiraban las fuerzas naturales, sino ante todo como una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre, un temor hacia lo sagrado y prohibido (‘tabú’ y ‘maná’) hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias, a la muerte y a los castigos de ultratumba e infernales, en una palabra un miedo por algo más terrible que lo terrenal. Al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo” (p.86).

La risa grotesca libera; pero para liberar debe pasar por encima de aquello que es sagrado e intocable como todos los miedos de los que habla Bajtín (1989); para él la provocada por los actos del carnaval superaba no sólo la censura exterior, sino ante todo al censor que hay adentro de las personas; el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años (p.69).

La risa grotesca purifica, quita dogmatismos, unilateralidad, quita fanatismo y espíritu categórico, quita el miedo, la intimidación y el didactismo.

Octavio Paz (2004) en su ensayo *Risa y Penitencia*, a propósito de las figurillas de cara sonriente del Tajín, dice que: “La risa es una suspensión y, en ocasiones, una pérdida de juicio” (p.16). Esta afirmación tiene reminiscencias a la risa que se produce al contemplar algo grotesco. Más adelante Octavio Paz, comenta que: “La risa devuelve al universo a su indiferencia y extrañeza originales (...) por la risa el mundo vuelve a ser un lugar de juego, un recinto sagrado” (p.p.16-17). Esto alude a que la risa grotesca purifica y que al profanar lo sagrado podemos volver a integrarnos con él.

Resulta muy interesante apreciar cómo los filósofos, artistas, psicólogos y médicos, tal vez de manera inconsciente, han logrado distinguir los diversos tipos de risas; es probable que no se hayan animado a dar definiciones precisas, debido a infinidad de matices que hay en la risa. Ahora bien, yo encuentro que estas distinciones están muy emparentadas con los tres tipos de obra que distinguimos anteriormente y que, a su vez, guardan una relación con los tres géneros dramáticos que a continuación estudiaremos: comedia realista, farsa y comedia no realista o de final feliz.

Cuando los médicos y los filósofos que hemos citado, hablan sobre la risa como algo que alivia al organismo para generar un estado placentero y su asociación con actos agresivos, pareciera que están aludiendo a la farsa. En cambio, cuando mencionan que la risa proviene de un sentimiento de superioridad, pareciera que están refiriéndose a la comedia de carácter.

Todo lo que Sigmund Freud dice en su estudio *El chiste y su relación con el inconsciente* (2008), sin duda tiene que ver con la farsa, ya que ésta se desarrolla por medio de mecanismos simbólicos; si en este trabajo de Freud sustituyéramos la palabra “chiste” por “farsa” no habría cambios sustanciales, podemos decir que

chiste y farsa es lo mismo. Por otra parte Henry Bergson en su ensayo *La risa* (2008), cuando se refiere a que lo cómico proviene de una mecanización, sin duda, está describiendo con bastante exactitud los mecanismos que componen al género de la comedia realista. A la teoría de Bergson se le han hecho demasiadas objeciones, porque en ella no parecen entrar todos los tipos de risas y esto es verdad, pues Bergson sólo se dedicó a hablar específicamente, de un tipo de risa en la que se involucran muchos aspectos de lo cómico o la comedia realista.

Por su parte, Baudelaire (2001), en su ensayo sobre lo cómico y la caricatura, distingue dos manifestaciones mediante las cuales lo risible se expresa; ellas son lo cómico absoluto y lo cómico corriente. En las breves descripciones que hace de ellas, podemos notar que aluden a dos géneros dramáticos: la farsa (cómico absoluto) y la comedia realista (cómico corriente).

Estos tres autores más algunos otros, en sus respectivos estudios también hablan de situaciones risibles que se generan a partir de hechos graciosos, que en apariencia, no tienen trascendencia.

CAPÍTULO V

LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS EN LOS SKETCHES DE CLOWN.

5.1 Comedia realista.

5.1.1 Introducción.

Cualquiera que se adentre en el estudio de la comedia, se encontrará con una amplia gama de textos teóricos e históricos que coinciden en asociar a la comedia con la risa. Sin embargo muchos estudiosos del tema pasan por alto una serie de detalles esenciales para el conocimiento de las obras cómicas; en general, sucede que no observan los diversos mecanismos para producir la risa; no distinguen, por ejemplo, entre el tipo de risa que se genera al contemplar a un vanidoso que choca contra un poste o entre la risa que se produce cuando miramos las películas de Charles Chaplin o las risas que se experimentan al observar un hecho gracioso como que un payaso entre a la pista del circo y rompa un plato nada más. No se percatan de que el efecto que cada una de estas acciones provoca, es distinto y el creador cómico, cuando las plasma sobre la escena, persigue una intención muy particular.

Para adentrarnos más a fondo en el estudio de las estructuras dramáticas relacionadas con la comedia se vuelve indispensable hacer una revisión a la parte de la teoría dramática concerniente a la comedia y a la farsa propuesta por los maestros Luisa Josefina Hernández y Fernando Martínez Monroy.

Luisa Josefina Hernández, en la introducción al libro *Los calzones* (1977) distingue tres tipos de comedia. En primer lugar se encuentra La comedia de carácter que está completamente ligada con el estilo realista; en este tipo de comedia es el carácter del personaje el que desarrolla todos los sucesos que acontecen dentro de la obra; en este caso, los enredos, los equívocos y las acciones graciosas que suelen caracterizar a las comedias sólo fungen como mero adorno.

De la comedia de carácter derivan otras dos que nada tienen que ver con el estilo realista, sino con el idealista: la primera es, la comedia de final feliz o de conflicto y la segunda es, la comedia de enredos o comedia de juego; en ambos casos las situaciones que se desarrollan están por encima del carácter del personaje.

El apunte teórico más antiguo sobre la comedia realista lo encontramos en un párrafo breve de *La poética* de Aristóteles (2000), en el capítulo V:

“La comedia como dijimos, es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula” (p.8).

De este párrafo, puede deducirse que esos hombres viles o malos a los que alude Aristóteles, son personajes cuyo carácter se compone especialmente de defectos; esa circunstancia los lleva a realizar acciones ridículas que no tienen consecuencias graves. La observación que hace Aristóteles es suficiente para darnos una idea clara sobre la comedia de carácter y que, evidentemente, no concuerda con el tipo de obras que Aristófanes realizaba.³⁰

Por su parte Luisa Josefina Hernández (*Un enfoque teórico de la farsa*, introducción a obra de Sternheim, 1977), en un comentario breve sobre la comedia, dice que ésta es:

- a) “Un género crítico de la vida en común o de la sociedad.
- b) Un género cuyos personajes presentan vicios.

³⁰ A pesar de que siempre se habla de “las comedias de Aristófanes”, la comedia no nace con Aristófanes; si se analizan con detalle sus obras, se encontrará que todas ellas eran farsas y no comedias. La comedia de carácter “nace como tal, mucho tiempo después, hacia la segunda mitad del siglo IV a.C. con Filemón, Dífilo y Menandro; esta época se caracterizó por numerosos y profundos cambios sociales lo que volvía urgente centrar la mirada en el individuo y a través de él y de sus defectos encontrar de nuevo la conveniencia de la ley como un lazo sutil que sujete la conciencia colectiva” Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, p.71 Desafortunadamente, de esa época, sólo existe una obra (*El Misántropo* de Menandro) que nos da una idea de cómo eran esas obras.

- c) Un género en el que el vicioso es castigado con el ridículo y no con el dolor físico.
- d) Un género realista de intenciones moralizantes” (p.7).

Veremos que la estructura de la comedia realista o de carácter se basa en el desorden que un individuo de conducta excéntrica provoca al interior de un núcleo social determinado; llega a un punto en el que la sociedad ya no puede tolerar su conducta, entonces lo castiga con el ridículo. A continuación, estudiaremos el funcionamiento de las partes que componen a las comedias de carácter.

5.1.2 El vicio.

La comedia realista, en general, trata sobre personajes viciosos y su respectivo castigo, es decir que la trayectoria básica de toda comedia se basa en el desarrollo del carácter de un personaje vicioso, o sea que va del ejercicio del vicio al castigo y de ahí a la enmienda o la continuación del vicio (Martínez, *La comedia clásica o comedia de carácter: El misántropo de Menandro*, 1998, p.146).

Muchas comedias clásicas como *El misántropo* de Menandro, *El enfermo imaginario* de Moliere, *La comedia de la olla* de Plauto, *La fierecilla domada* de Shakespeare, *La verdad sospechosa* de Juan Ruíz de Alarcón, entre otras, se basan en la misma trayectoria. Si nos fijamos bien, todos los títulos de las obras mencionadas aluden al vicio principal del que tratan. Esto indica que los comediógrafos suelen preocuparse por retratar la parte negativa del ser humano, es decir, sus defectos de conducta o vicios. Bergson (2008) afirmaba que estos comediógrafos se fijaron “primeramente en el hombre y en el carácter” (p.93).

En las comedias realistas se hacen retratos de carácter viciosos; esto denota una generalidad, pues las situaciones conflictivas que emanan del carácter, atañen a todos los hombres de todos los tiempos. En este sentido lo que todos los hombres han poseído, desde que se constituyeron en sociedad, son los vicios.

El vicio es una parte del carácter y tiene que ver con conductas compulsivas. ¿Qué es una compulsión? Una conducta repetitiva y automática. Martínez Monroy (*La comedia clásica o comedia de carácter: El misántropo de Menandro*, 1998), se refiere a ella en estos términos: “una conducta compulsiva, domina la personalidad y dirige los actos del personaje” (p.147).

Esta manera de comportarse, a la larga, se vuelve una costumbre; es decir una acción que se repite en automático y que carece de vitalidad y de sentido; se parece a las tradiciones, que no son otra cosa más que moral muerta, se repiten cada cierto periodo de tiempo, pero se olvida el sentido primordial que les dio origen. “Automatismo, rigidez y hábito adquirido y conservado son rasgos por los que una fisonomía nos causa risa” (Bergson, 2008, p.26).

Los personajes cómicos son aquellos que siguen sus ideas, se empeñan en doblegar las cosas a su propia idea del mundo, no ven ni escuchan nada que no tenga que ver con lo que piensan. Siempre lo hacen, una y otra vez, sin cesar; todo ello consiste en que ven ante ellos eso en que piensan, en lugar de pensar en lo que ven.

Pirandello (1959), decía que “la vida es un flujo continuo que nosotros los seres humanos intentamos fijar en formas estables y determinadas; así, de ese modo, se forman los conceptos” (p.1089). También podríamos llamarlos ideales. De igual modo actúa el personaje vicioso; es un idealista que trata por todos los medios posibles ser congruente con lo que piensa. Así es como toma una postura clara ante la vida; entonces se figura muchas cosas que necesita creer ciertas y de tomarlas con toda la seriedad posible.

El gran defecto de los personajes de comedia de carácter consiste en casarse con sus ideas, con lo cual dejan de observar la vida tal como es; este defecto denota una gran falta de autoconocimiento.

Los ideales del personaje se oponen rotundamente a la realidad, es decir, que sus ideas nada tienen que ver con el ritmo de la vida; ésta “se nos ofrece como una determinada complicación en el espacio (...) nunca vuelve hacia atrás, no se repite” (Bergson, 2008, p.67). El personaje vicioso repite sus costumbres, es inexorable, no toma en cuenta que “el buen sentido es el esfuerzo de una mente que se adapta y se readapta sin cesar, cambiando de idea (...) consiste en una movilidad de la inteligencia que se ajusta exactamente a la movilidad de las cosas” (p.129). En este sentido, es impensable que un personaje cómico de estas características aprenda a adaptarse.

Siguiendo la idea de Bergson, podríamos afirmar que los personajes viciosos padecen una rigidez del alma; esto tiene que ver con una idea incongruente del mundo; ésa es la razón por la cual al vicioso se le considera un excéntrico, pues se sale de lo establecido, su visión de las cosas pone a su entorno social en desorden:

“Nuestra imaginación no lo desprende del cuerpo. Y no se nos ocurre la idea de oponer la rigidez inerte de la envoltura a la agilidad viviente del objeto envuelto. Lo cómico queda aquí en estado latente. A lo sumo conseguiría aparecer cuando la incompatibilidad natural entre lo envolvente y lo envuelto fuese tan profunda que ningún acercamiento, por mucho que durase, conseguiría consolidar su unión” (p.35).

Sobre los defectos de carácter, dice Bergson lo siguiente:

“En un defecto e incluso en una cualidad, lo cómico está en aquello en que el personaje se entrega sin saberlo, en el gesto involuntario, en la palabra inconsciente (...) Por más consciente que pueda ser de lo que dice y de lo que hace, si resulta cómico es porque hay un aspecto de su persona que él ignora, un lado por el que se escapa a sí mismo. Solamente por eso nos hará reír. Las frases profundamente cómicas son las frases ingenuas en las que un vicio se muestra al desnudo (...) No es raro que un personaje cómico censure a una determinada conducta en términos generales y que en seguida ofrezca él

mismo el ejemplo de esa misma conducta. Así, vemos al profesor de filosofía del Señor Jourdain encolerizarse después de haber predicado contra la cólera” (p.p.105-106).

Estas contradicciones de carácter las padece a menudo el personaje cómico; con ello se muestra su inconsciencia, es decir, la falta de atención hacia sí mismo y hacia los demás.

Luigi Pirandello (1959) en un párrafo de su ensayo *El humorismo* hace alusión a lo que bien podría ser la condición primordial de los personajes viciosos:

“En su anormalidad, sólo puede ser amargamente cómica la condición del hombre que está siempre fuera de tono, que es a un mismo tiempo violín y contrabajo; de un hombre en el que no puede nacer un pensamiento sin que en seguida no le nazca otro opuesto, contrario; a quien por una razón que tenga que decir sí, en seguida le surjan dos o tres que le obligan a decir no; y entre el sí y el no le tengan en suspenso, perplejo durante toda la vida; de un hombre que no puede entregarse a un sentimiento sin advertir en seguida algo dentro de él que le hace una mueca y le turba, le desconcierta y le enfada” (p.1072).

Luego entonces, el personaje cómico está a disgusto con la sociedad porque su visión del mundo no coincide con la realidad; una vez más se demuestra su falta de conocimiento de sí mismo; está “fuera de tono”, he ahí su condición cómica. Pero ese autoengaño lo lleva a sentirse superior a todos los integrantes de su sociedad.

Tiene un amor propio, el culto a sí mismo es una forma de elevación personal, un sentimiento de superioridad, es decir la vanidad en su máxima expresión. Bergson, sostiene que la vanidad es el vicio que, en general, muestran todos los personajes cómicos y del cual la comedia de carácter se encarga de atacar.

La vanidad brota de la vida social, ya que es una admiración de sí mismo que se funda en la admiración que uno cree inspirar a los demás y sin embargo es aún más natural, más universalmente innata que el egoísmo (Bergson, 2008, p.122). Bergson, termina, agregando que “la risa es el remedio específico de la vanidad, y que el defecto esencialmente risible es la vanidad” (p.123).

5.1.3 Vicio social e individual.

Con frecuencia suele decirse que las comedias, en general, son un retrato de costumbres; desde luego esta apreciación no resulta descabellada, puesto que las comedias evidencian algunos aspectos de la conducta humana que tienen que ver, especialmente, con la convivencia en sociedad. Quizá, en algún momento dado, podrían servir como un documento histórico sobre la conducta de las personas y su manera de convivir dentro de una época determinada.

En tanto que se han creado sociedades, para que los seres humanos puedan convivir en armonía, aparecen personajes que se oponen a ella; esto se ha venido presentando desde los últimos dos mil años de historia de la humanidad y es muy probable que se remonte todavía más atrás. También no debemos pasar por alto que la comedia no sólo es el retrato de conductas antisociales, sino también una crítica en contra de ellas.

En la comedia transcurren dos planos de acción: uno es el plano individual, dentro del cual se sitúa el personaje vicioso central; y el otro es el plano social. La sociedad para desenvolverse de una manera que resulte armoniosa, establece pactos de moralidad que permitan una relación de tolerancia mutua entre sus componentes. Un personaje vicioso, al exacerbar su carácter compulsivo, provoca que se perturben los pactos establecidos por la sociedad; a menudo, sucede que los personajes cómicos viven dentro de una sociedad que también posee una enorme cantidad de vicios.

El vicio individual hace mancuerna con el vicio social. Por ejemplo, si el Presidente de México es corrupto, también la sociedad mexicana lo es; porque si los mexicanos no fueran corruptos, no se toleraría la corrupción; pero a nosotros los mexicanos nos conviene que los jefes sean corruptos. ¿Quién podría tolerar a un jefe que ponga orden en el lugar de trabajo? Nadie. Cuando eso pasa, los trabajadores se enojan; lo mismo ocurriría con un maestro que hace trabajar a los alumnos. Todos somos corruptos, donde hubiera uno honesto, habría un lío. Es por eso que hay un contubernio entre la sociedad viciosa y el vicioso.

Lo interesante y complejo de la comedia es que tanto la sociedad como el individuo poseen costumbres negativas, esto nos llevaría a pensar que ninguna de las partes es víctima de nadie; sólo que, la sociedad en cierto modo triunfa, porque es capaz de convertir un vicio en una buena costumbre.

Es frecuente que las sociedades establezcan pactos morales de buenas costumbres; sin embargo, es importante notar que la sociedad funciona de igual manera que un personaje vicioso, en el sentido de que defiende a ultranza un valor, una idea, una costumbre.

Los componentes de una sociedad se unen en la creencia de que sus costumbres son buenas, incluso son tomadas como verdades, sostienen con convicción que su manera de comportarse así debiera ser; pero, si se observa con detalle, descubriremos que esas verdades son superfluas, puesto que nada tienen que ver con la verdad, son limitadas y rígidas por la simplificación de la masa.

Estos pactos morales, en otras palabras, son una mentira en común, la cual permite tolerar conductas y visiones del mundo diversas. Estas mentiras se acomodan a las creencias de una sociedad. Si la verdad se hiciera presente, habría divisiones; en cambio, la mentira une y eso resulta ser una ventaja práctica para sobrellevar la armonía de la convivencia social.

Es por eso que el pacto moral busca darle a la mentira una condición de verdad. Pirandello (1959), en su ensayo sobre el humor, cita un pasaje de el *Emilio* de Rousseau que ejemplifica la manera en que funcionan estos pactos de moralidad que están sustentados por una mentira en común:

“Se puede hacer aquello que se ha hecho y no se debía hacer. Porque un interés mayor puede hacer que se viole una promesa que se había hecho por un interés menor; lo que importa es que la violación se comete impunemente. El medio para este fin es la mentira, que puede ser de dos especies, ya que puede afectar al pasado, en cuyo caso nos declaramos autores de aquello que en realidad no hicimos, o, siendo sus autores, declaramos que no lo somos, y puede afectar al futuro, como sucede cuando nos hacemos promesas que pensamos no cumplir. Es evidente que la mentira, surge de las relaciones de la conveniencia como medio para conservar la benevolencia ajena y obtener el ajeno socorro” (p. 1085).

La mentira resulta conveniente, porque de esa manera podemos adaptarnos al ritmo que demanda la convivencia social y a su vez, implica una manera de sobrevivir en el mundo, en cierto modo obedece a un instinto de supervivencia. Es curioso notar que de alguna manera el vicio de un personaje es consecuencia de las reglas morales de la vida en común, sin dejar de lado la responsabilidad que ambas partes tienen en el hecho. El personaje cómico percibe la mentira en que vive la sociedad, entonces decide apartarse de ella, para lo cual se comporta de una manera que en nada concuerda con lo moralmente establecido y también se dedica a señalar las malas costumbres de los demás; se compara con ellos y se asume como el ejemplo de virtud por excelencia.

Esta actitud rígida es la que le resulta sospechosa a la sociedad; “porque sería la posible señal de una actividad que se adormece, y también de una actividad que se aísla, que tiende a apartarse del centro común alrededor del cual gravita la sociedad, siendo, en fin, señal de excentricidad” (Bergson, 2008, p.23)

Un personaje vicioso en sociedad se hace invisible a sí mismo; pero para los demás se hace visible. El personaje cómico se hace invisible a sí mismo, porque su manera de proceder es inconsciente, por eso es que muchos consideran a este tipo de personajes como distraídos, cuyo comportamiento excéntrico se vuelve inquietante para la sociedad en que se desenvuelve. Si fuéramos honestos, reconoceríamos que uno mismo jamás sería capaz de aceptar sus propios defectos de carácter, siempre se verán y se juzgarán los ajenos.

La sociedad, aunque tenga pactos morales erróneos, señala al personaje vicioso, juzgándolo como algo que no debiera ser. Ante esto, la razón del personaje cómico trata de imponerse y la sociedad se venga de eso. Entonces ésta se une con el propósito no de eliminarlo o deshacerse del elemento fuera de control, sino que se limita exclusivamente a ponerlo en orden y para eso se emplea un arma de la cual nadie desearía ser víctima: la risa. Todo personaje cómico, por sus excentricidades, se expone al ridículo. Por lo general, los defectos de los demás son los que nos hacen reír; pero más nos hacen reír por su insociabilidad que por su inmoralidad.

5.1.4 El ridículo.

Todas las comedias de carácter están planteadas de tal modo que su propósito principal consiste en obligar a los hombres a corregirse de sus defectos. Los comediógrafos que realizan este tipo de comedias perciben la existencia de ciertos comportamientos que de algún modo perturban el orden de la convivencia social; entonces para ponerlos en orden y para invitarlos a corregirse, se les ridiculiza exponiendo públicamente sus vicios o defectos de carácter y sus debilidades para convertirlos en objetos de burla.

Un objetivo de esta naturaleza se impuso Molière. En la biografía realizada por Ramón Fernández (1945) se cuenta que hacia el año 1664 Molière dio un gran salto dentro de su carrera como dramaturgo; pues, si se observa con cuidado su producción dramática a partir de ese año, notaremos que dejó de escribir obras de

tono grotesco y de enredos para adentrarse en la creación de comedias de carácter (p.133).

Molière pudo hacer este cambio debido a que se dedicó a observar y señalar con claridad el comportamiento hipócrita y negativo de la sociedad que le rodeaba; en cierto modo, podría decirse que este tipo de conductas le molestaban mucho y necesitaba atacarlas y delatarlas. Molière tenía muy claro que las personas en general se cuidan de hacer el ridículo, pues nadie soporta caer en una situación que hiera al ego:

“Los más bellos embates de una serie moral son menos poderosos, la mayor parte de las veces, que los de la sátira; y nada corrige mejor a la mayoría de los hombres como la pintura de sus defectos. Constituye un gran ataque a los vicios exponerlos a la irrisión de todo el mundo. Se soportan fácilmente las críticas; pero no se soporta la mofa. Se puede ser perverso; pero no se quiere ser ridículo” (Molière citado por Martínez, *La comedia clásica o comedia de carácter: El Misántropo de Menandro*, 1998, p.150).

Imaginemos a un nuevo rico que se pasea por las calles céntricas de una gran ciudad. ¡Qué presunción! ¡Cuánto despliegue de vanidad! ¡Enorme es su orgullo por vestir a la última moda! Sus gestos son imponentes y tiene una actitud de autosuficiencia que parece decir: “¡Mírenme, nadie me iguala en lujo, en belleza y en inteligencia!” Y los demás lo miran con cierto resentimiento; pero, justo en ese instante, para regocijo de todos, el nuevo rico pisa una cáscara de plátano; el hombre pierde el equilibrio, resbala y toda su humanidad azota contra el suelo.

Aquellos que lo vieron hacer gala de ostentación se ríen mientras el infortunado se incorpora para desaparecer lo más rápidamente posible. En este caso, la conducta viciosa que muestra este personaje tiene que ver con la vanidad y su castigo consiste en reírnos de su caída al piso.

“El ridículo es la exposición del vicio o de las debilidades del personaje y es el castigo que reciben los personajes cómicos, ya que el vicio los vuelve diferentes, dignos de burla y los aísla de la sociedad. Cuando una sociedad castiga al vicioso lo que hace es dejarlo en evidencia, excluirlo de su sentido y reírse de él al verlo aislado” (Martínez, *La comedia clásica o comedia de carácter: El Misántropo de Menandro*, 1998, p.150).

El ridículo es una manera de poner en su lugar al personaje cómico por haber transgredido lo que moralmente, dentro de una sociedad, está establecido y todo este movimiento es ocasionado por su conducta excéntrica que lo lleva a aislarse.

“Todo el que se aísla se expone al ridículo, porque lo cómico está constituido en gran parte por ese aislamiento mismo. Así se explica que lo cómico se refiera con tanta frecuencia a las costumbres, a las ideas; hablando sin rodeos, a los prejuicios de una sociedad” (Bergson, 2008, p.100).

Luego entonces cabría preguntarnos ¿Qué es lo que lleva a los personajes cómicos a caer en el vicio? Una pasión que los obnubila, en el sentido de que pierden dominio de su voluntad y los lleva a un arrebató que los hace vivir dentro de una realidad que los aparta. La pasión cómica en cierta medida tiene rasgos similares a la trágica: “La pasión trágica y la pasión cómica pueden tener causas exactas del mismo orden y de la misma dignidad. Sólo diferirán las consecuencias y la disposición de la obra” (Fernández, 1945, p.p.141-142).

La gran diferencia está en que las acciones que realizan los personajes trágicos tienen consecuencias graves, pues su integridad física se ve afectada; mientras que las que hacen los personajes cómicos no tienen consecuencias mortales, el castigo que reciben no es terrible comparado con el de los personajes trágicos, pues solamente padecen un dolor de carácter moral; a final de cuentas un personaje cómico después de hacer el ridículo, sobrevive, por eso, como dice Eric Bentley (1985), queda situado entre los polos de la tristeza y la amargura.

Así ocurre todo esto, porque la comedia de carácter está concebida desde el estilo realista; esto, en síntesis, quiere decir que el personaje hace algo y sufre. Un ejemplo notable sobre esta concepción del mundo, la encontramos en *El Misántropo* de Menandro.

Cnemón, el personaje central, durante toda la obra, ha manifestado que no necesita de nadie y que preferiría estar solo; pero en el momento en que Cnemón cae al fondo del pozo por intentar sacar una cubeta que por accidente su sirvienta dejó caer, se ve en la necesidad de recibir la ayuda de los demás para salvarse y eso le causa un grave pesar, pues ahora, por necesidad, se ve forzado a aceptar lo que antes rechazaba con ahínco: la ayuda y la amistad de los demás.

Si hubiera dolor físico en la comedia, automáticamente desaparecería la risa; no hay que pasar por alto que “el dolor físico es algo que impone respeto, nos causa compasión por la persona a quien le ocurre y el temor de que nos ocurra” (Martínez, *La comedia clásica o comedia de carácter: El Misántropo de Menandro*, 1998, p.154).

Ese dolor moral que sufre el personaje cómico es un atentado contra su ego. Digamos que el ego es la maravillosa y extraordinaria imagen que el personaje tiene de sí mismo; esto se complementa con los ideales que enarbola y defiende.

Aquí encontramos otra pista sobre el carácter general del personaje cómico: su idealismo. Ahora bien, al ridiculizar tanto su imagen como sus valores, sucede que el ego del personaje queda hecho pedazos sobre el suelo, reducido a nada. Algo muy parecido les pasa a las personas en la vida real... nadie, absolutamente nadie, desea verse expuesto al ridículo.

Por ejemplo, si nos fijamos bien, cada vez que nos caemos al piso, lo primero que hacemos es levantarnos y mirar a nuestro alrededor para comprobar que nadie nos haya visto; tenemos miedo de habernos convertido en objetos de burla. En

suma podría decirse que el ridículo, es un juicio punzante contra la conducta negativa de un personaje y su función consiste en reducir a nada sus expectativas de grandeza.

El personaje de esta naturaleza se siente muy superior a los demás, esto implica una desproporción entre sus objetivos y su realización, por eso cuando hace el ridículo se vuelve cómico, pues su visión se reduce y su dignidad queda perdida.

Entonces, el ridículo es también un desenmascaramiento que degrada la dignidad de un individuo atrayendo nuestra atención sobre sus debilidades humanas, al verlo expuesto de esa manera podríamos llegar a pensar: “este individuo que se cree superior, no es más que un hombre como todos nosotros” y el personaje cómico ridiculizado no la pasa bien, sufre y se desespera, pues sus ideales y su conducta que defendía a ultranza se ven expuestos y desnudados ante la risas de los demás; castigamos al personaje excéntrico, riéndonos de él.

Aquí, en este caso, como señalaba Henri Bergson (2008):

“La risa es ante todo una corrección. Hecha para humillar, debe comunicar una impresión penosa a la persona que es objeto de ella. La sociedad se venga así de las libertades que uno se ha tomado con ella. No alcanzaría su fin si llevara el sello de la simpatía y de la bondad” (p.137).

Y pese a todo, el sufrimiento del personaje trasciende en regocijo; los comediógrafos por lo general tratan de no expresar directamente los sentimientos dolorosos del personaje ridiculizado, sino que los disimulan por medio de extravagancias o de hechos graciosos (Bentley, 1985, p.279).

Cada vez que una comedia concluye hay una sensación de alegría y regocijo, debido al restablecimiento del orden en la sociedad que el personaje vicioso se había encargado de alterar gracias a la excentricidad de su comportamiento.

La historia del arte escénico da testimonios de que la comedia realista, por su fuerte sentido crítico, ha resultado mucho más incómoda que las obras satíricas de tono grotesco o de enredos. En las obras de Molière hay una crítica que delata lo falso de los personajes de conducta antisocial; es claro que él sabía retratar de manera exacta el carácter vicioso de muchos condes y clérigos de su época; el precio de esa osadía fue que en vida se le condenó severamente; pero a su muerte, se le prohibió que lo enterraran en camposanto.

A lo largo de la historia se ha visto que la gente que tiene un estatus alto y que detenta cargos importantes en el poder no es capaz de soportar las críticas que se dan mediante los planteamientos de la comedia de carácter; lo curioso es que toleren otro tipo de obras y no éstas, ése es un punto del que hablaremos más adelante cuando se hable sobre la farsa.

Queda claro que nadie soporta el ridículo; por eso muchos comediógrafos han sido perseguidos; esto tiene que ver con la idea del desprecio y la condena que se tiene hacia los clowns y los cómicos en general; se les desprecia por su capacidad de desnudar el aspecto verdadero de una conducta viciosa.

Darío Fo (2008) cuenta la anécdota de unos actores de la *commedia dell'arte*:

“Se sabe que después, en torno a 1675, casi todos los cómicos del arte tuvieron que abandonar Francia, aunque por breve tiempo, y no por sus chistes, a menudo groseros. Lo que ya no se podía soportar era su juego satírico sobre las costumbres, las hipocresías” (p.p.20-21).

Otro ejemplo muy curioso, se dio en Francia durante el siglo XVI, en aquel entonces existió un grupo llamado *Mére-folle*, estaba conformado por 500 integrantes, entre ellos había tontos, bufones, príncipes, abogados, oficiales de gobierno y mercaderes. Este grupo hacía representaciones escénicas cómicas con la intención de señalar a los ciudadanos de conducta viciosa. Por medio de estas representaciones buscaban corregir las conductas sociales inadecuadas. Si

alguien las transgredía, inmediatamente eran arrestados y expuestos a la censura popular. En seguida se exponía la conducta viciosa de un ciudadano. Avaros, oficiales corruptos, esposas y esposas brutales y adúlteros fueron objetos del ridículo (Towsen, 1976, p.p.20-21)

5.1.5 El efecto cómico.

Si el personaje cómico nos conmoviera, es decir, que nos causara tristeza o piedad, no habría efecto cómico. La técnica de la comedia, para provocar un tipo de risa que juzgue y castigue las costumbres negativas de un personaje, necesariamente, debe plantear en él un vicio demasiado arraigado en su alma, de tal modo que resulte odioso para todos los demás.

El personaje cómico se vuelve motivo de risa para el espectador debido a su afán por demostrar que la conducta de la sociedad es inmoral, eso lo lleva a toparse con una serie de contratiempos que él mismo se busca por su propia culpa. Por ejemplo, en *El Misántropo* de Molière, el personaje central, Alceste, juega dos roles, por un lado se encuentra al idealista que se ha jurado decirle a todo el mundo sus verdades sin tapujo alguno, porque para él, decir la verdad es un acto de honestidad supremo que todos deberían ejercer; pero esa "cualidad" se pone en entredicho cuando la galantería de Alceste debe tolerar la vida licenciosa de su amada Celimena; lo que queda al desnudo es que Alceste no puede ejercer la honestidad por completo, puesto que cede ante los encantos del amor.

Martínez Monroy (Martínez, *La comedia clásica o comedia de carácter: El Misántropo de Menandro*, 1998), dice lo siguiente sobre el tono cómico: "El tono cómico tiene mucho de burla y de escarnio, el espectador ríe de los defectos en acción, de lo ridículo que puede llegar a ser alguien que por necesidad nunca es él mismo" (p.154).

Un ejemplo de alguien que por necesidad nunca es él mismo, lo encontramos en una escena de la obra *El burgués gentilhomme* de Molière, en la aparecen el

señor Jourdain y el profesor de Filosofía. En esta escena resulta sumamente ridícula la actitud del profesor de filosofía quien primero enuncia de manera pomposa un discurso teórico en contra de la cólera, ponderando una visión de Séneca; pero más tarde vemos a este profesor de filosofía sucumbir ante la emoción de la cólera; entonces la situación se vuelve totalmente cómica por la incoherencia en el carácter del personaje; se puede notar que en su conducta hay una incompatibilidad, la cual delata que no es él mismo.

Así les sucede a todos los personajes cómicos. El comediógrafo observa esta contradicción de los personajes, nota que son hipócritas, carentes de verdad. Para crear un carácter cómico, Henri Bergson (2008) propone que éste debe ser profundo:

“Para que proporcione a la comedia un aliento duradero, y sin embargo habrá de ser superficial, para quedarse en el tono de la comedia; invisible para quien la posee, ya que lo cómico es inconstante; visible para los demás, para que provoque una risa universal; llena de indulgencia para consigo misma, a fin de que se ostente sin escrúpulo; fastidiosa para los demás, a fin de que la repriman sin piedad; corregible inmediatamente, para que la risa no resulte inútil; que renazca bajo nuevos aspectos, para que la risa encuentre motivos siempre; inseparable de la vida social, aunque insoportable a la sociedad: una disposición, en suma, capaz de adoptar la mayor variedad de formas que se pueda imaginar, de añadirse a todos los vicios e incluso a algunas virtudes” (p.p. 121-122).

Para lograr el efecto cómico habría que fundir todos estos elementos que Bergson menciona. El resultado de esta conjunción, nos viene a demostrar que el vicio general de toda la comedia es la vanidad. Bergson, al respecto opina que: “no creo que haya defecto más superficial ni más profundo. Las heridas que se le causan nunca son bastante graves, y sin embargo, no suelen curar” (p.122).

La generalidad del vicio de la vanidad estriba en que casi todos los vicios gravitan en torno a ella, son medios para satisfacerla. “La vanidad brota de la vida social,

ya que es una admiración de sí mismo que se funda en la admiración que uno cree inspirar a los demás y sin embargo es aún más natural, más universalmente innata que el egoísmo” (p.122).

Este tipo de situaciones provoca en el espectador un sentimiento de superioridad; se compara él mismo con la inferioridad del carácter de los personajes viciosos, experimenta una especie de orgullo por no padecer las conductas antisociales que el comediógrafo plasma en los personajes viciosos.

Pareciera que los personajes cómicos sólo se componen de vicios, sin que sus virtudes se hagan evidentes; sin embargo, sucede que ante los ojos del espectador no parecen ser completamente malos, ya que en ellos resalta una cualidad sumamente positiva, es decir, la simpatía (Martínez, *La comedia clásica o comedia de carácter: El Misántropo de Menandro*, 1998, p.154).

La simpatía es el modo de ser de una persona que la hace atractiva o agradable a los demás. Cualquier personaje cómico, a pesar de sus excentricidades, siempre cae bien, su simpatía resulta agradable a la vista y en ningún momento pensamos que sea malo, lo único que hacemos es juzgar sus conductas antisociales.

5.1.6 La moraleja.

Eric Bentley (1985) en *La vida del drama*, hablando de la comedia sugiere que ésta es una manifestación artística negativa, puesto que por medio de ella es posible extraer conclusiones positivas de situaciones negativas (p.284).

Esas conclusiones positivas de las que habla Bentley no son otra cosa más que la enseñanza moral o moraleja. Recordemos que la moraleja es una lección o enseñanza que se deduce de un cuento, una fábula, un ejemplo, una anécdota, etc. En el caso específico de las comedias de carácter, su propósito consiste en dar una lección moralizante sobre las consecuencias que implica una conducta antisocial.

A la moraleja no se llega por casualidad, sino por razones de encadenamiento de causa – efecto; este es otro factor que denota claramente el estilo realista con que están concebidas las comedias de carácter: el carácter vicioso del personaje, le trae consecuencias negativas: el ridículo. Así, de ese modo, puede extraerse una enseñanza; luego entonces podría decirse que la comedia es una especie de advertencia, pues aquello que le sucedió al personaje cómico podría ocurrirle a cualquiera que obre de una manera semejante (Martínez, *La comedia clásica o comedia de carácter: El Misántropo de Menandro*, 1998, p.p.164-165).

Para lograr esto, es necesario mostrar un vicio que ha de evitarse y que necesariamente debe corregirse, puesto que no conviene dentro de la dinámica social establecida. La moraleja de las comedias no enseña a los espectadores cómo se debe hacer algo bien, si no cómo no se debe hacer algo mal.

Es por esta razón que la comedia realista no busca cambiar a las personas de conducta viciosa. Dentro del orden de la realidad eso resulta imposible, pues el carácter humano es un elemento fijo e inamovible; en el caso del personaje cómico siempre será vicioso; lo único que podría llegar a cambiar es su visión de las cosas; eso, necesariamente lo obligaría a ejercer un mecanismo de adaptación con el cual podría encausar su carácter vicioso de una manera que fuera positiva.

Es como si alguien que fuera un chismoso empedernido, en vez de andar contando cuentos y secretos sobre las personas para causar intrigas, mejor empleara esas facultades para escribir una novela o una obra de teatro. Digamos que su tarea consistiría en convertir un defecto en una virtud. Si el personaje vicioso pudiera adaptarse, disimularía su vicio; pero justamente, en la realidad, hace todo lo contrario, evidenciarlo. La acción de adaptarse consiste en “una movilidad de la inteligencia que se ajusta a la movilidad de las cosas” (Bergson, 2008, p.129). El personaje cómico, si quisiera evitar el ridículo, tendría que esforzarse por aprender a adaptarse cambiando de ideas constantemente, ser flexible. Pero bueno, en la comedia de carácter pasa todo lo contrario.

En todas las comedias, después de que el personaje vicioso acaba de hacer el ridículo, hay un momento en que toma conciencia de sus actos, sabe que lo que hizo no está bien, pues su visión del mundo no es aplicable a la realidad; sin embargo, este personaje no va a cambiar nunca su visión de las cosas, seguirá creyendo que tiene razón. Eso le pasa a Cnemón de *El Misántropo* de Menandro; al final los criados lo sacan a bailar para que conviva con la familia; pero Cnemón se niega rotundamente, porque sigue siendo misántropo y no desea ver a nadie.

Los espíritus vulgares de los personajes cómicos han de ser expuestos como motivo de burla para que el espectador comprenda la enseñanza de una comedia determinada; en este sentido, los personajes adquieren una condición redentora, ya que por medio de sus acciones es posible comprender la responsabilidad que existe cuando uno se comporta de manera impulsiva y antisocial.

En general, la comedia de carácter busca fomentar entre los espectadores conductas civilizadas que permitan la convivencia armónica en sociedad; los seres humanos necesitan aprender a adaptarse al entorno en el que viven, de lo contrario correrían el riesgo de sufrir un perjuicio o causarlo a los demás, lo cual llevaría a la perturbación del orden social establecido o del pacto moral de convivencia. “Si se acepta que la moral es un pacto de convivencia social, es posible señalar entonces que la comedia es un género moralizador que ridiculiza las conductas que atentan contra el pacto social de convivencia” (Martínez, *La comedia clásica o comedia de carácter: El Misántropo de Menandro*, 1998, p.152).

5.1.7 Núcleo de virtudes.

Para lograr que la moraleja sea efectiva, también es necesario que frente al personaje vicioso haya otro que muestre la virtud opuesta al vicio del personaje cómico; a ese personaje comparativo se le denomina “núcleo de virtudes”, representa el modelo de comportamiento recomendado por el Martínez Monroy (*La comedia clásica o comedia de carácter: El Misántropo de Menandro*, 1998, p.151).

Volvamos una vez más a *El Misántropo* de Molière. En esa obra, el personaje que juega el papel de núcleo de virtudes es Filinto. Ante la honestidad de su amigo Alceste, Filinto ejerce la virtud de la diplomacia, él sabe muy bien que decirle a la gente sus verdades lo llevaría a ganarse enemigos que a la larga lo aislarían de todas las actividades que esa sociedad ejerce; esa es la razón que lleva a Filinto a adular y complacer a los integrantes de esa sociedad, de ese manera podrá desenvolverse sin problemas dentro de ella, a pesar de que basa su existencia en la mentira y la adulación. Por lo tanto, el personaje virtuoso nos muestra el modo correcto de proceder ante una circunstancia determinada.

Esta contraposición de caracteres es un recurso de la comicidad muy socorrido; en clown, por ejemplo, la llevan a cabo los personajes Augusto y Carablanca; pero bien podría ser aplicado este recurso a cualquier otro personaje clown. Normalmente encontramos que el Augusto es un personaje cuyo carácter está lleno de defectos; mientras que el Carablanca no manifiesta tener tantos, más bien parece virtuoso; sin embargo, no debemos olvidar que en la comedia todos los personajes denotan vicios; sólo que algunos, para lograr este contraste lo desarrollan de una manera positiva o negativa. Ahora bien, el clown Carablanca comparado con el Augusto, resultaría ser un “núcleo de virtudes”; luego entonces el comportamiento del clown Carablanca es el que se recomienda.

5.1.8 Identificación en tercera persona.

Siempre que contemplamos los actos de un personaje cómico existe la tendencia de relacionarlos con alguien conocido; de este modo solemos decir: “ese enojón se parece a mi amigo”; “¡Ay, mira, es igual de chismosa que mi tía!”; “Ése es bien hipócrita, se comporta como el cura de la iglesia”. En cambio nunca decimos: “Yo soy igual que ese gruñón”; o “Me identifiqué con el imbécil ése al que todo le sale mal”; o “Soy bien mentiroso; igual que ese personaje. Esto ocurre porque:

“La comedia nos produce una identificación en tercera persona, esto es que se identifica al personaje con alguien conocido; en cambio, si ocurriera lo contrario, si llegara a darse el caso de que el espectador se reconociera en él, la risa cesaría inmediatamente y se pasaría a compartir el sufrimiento del personaje” (Martínez, *La comedia clásica o comedia de carácter: El Misántropo de Menandro*, 1998, p.152).

El espectador jamás se identificará con el personaje cómico, al contrario ve en él a otras personas, además, lo juzga señalándolo, pues sabe que tipos viciosos sólo con capaces de crear problemas y por tal motivo es justo castigarlos. El juicio dentro de la comedia funciona de este modo: se realiza una comparación entre la moral de la sociedad y el individuo.

La sociedad al ver al vicioso piensa: “Así lo hace ése” y después se compara diciendo: “Pero así lo hago yo”. El origen de esta comparación proviene de la educación que la sociedad impone; ésta, al notar que el vicioso se sale de ella, piensa: “Ése no lo ha hecho bien”; entonces, una vez más se compara diciendo: “Yo puedo hacerlo mejor. Y es ahí donde comienzan las diferencias.

La sociedad se une para burlarse del extraño, del individualista; de ese modo se establece una superioridad, cuando ve al vicioso cometer el ridículo, se alegra y piensa: “A ti te ha pasado eso y a mí no”, “te lo mereces por soberbio y vanidoso, por haber pretendido estar encima de los demás”. Se genera, entonces, un placer maligno al ver la desgracia del personaje ridiculizado.

El comediógrafo, para conseguir que el público se burle del personaje, busca establecer una distancia emotiva entre el público y el personaje cómico; para ello ha de emplear artificios adecuados para que el efecto sea cómico y no patético. Si la sensación de ridículo estuviera planteada en términos de patetismo, sentiríamos lástima por el personaje, lo cual no está planteado dentro de la concepción de la comedia de carácter.

Para burlarse de un personaje cómico es necesario desarrollar un estado de insensibilidad; en cierto modo tendría que adormecerse nuestra capacidad de compadecer al personaje. El hecho de no compadecernos ante el personaje burlado, implica que no nos identifiquemos con ese personaje. El comediógrafo, de ninguna manera, busca que el público por un momento se ponga en los zapatos del personaje ridiculizado. El espectador no se compromete, ni se identifica con el dolor moral que padece el personaje; por el contrario, se burla; ahí, en ese punto, es donde se toma distancia con el personaje. La comedia de carácter está hecha de tal modo para que el espectador tome una distancia emotiva, es decir: “Una rigidez que le impide comunicarse al resto del alma” (Bergson, 2008, p.102)”.

Tanto el comediógrafo como los espectadores pueden sondear en lo ridículo de la naturaleza humana de los demás, pero nunca en la propia: “Sólo puede comenzar la comedia allí, donde deja de conmovernos la personalidad del otro” (p.93).

Para que la exposición del personaje ridículo sea eficaz, el comediógrafo busca establecer con el público una alianza que también es conocida como complicidad. Todos los que nos reímos del personaje burlado somos cómplices; reímos con los que ríen, nuestra conciencia se identifica con otras conciencias que gozan, incluso la del autor.

En las comedias la complicidad ocurre en dos niveles: el primer nivel se localiza en la obra: la sociedad se une y delata al personaje cómico. El segundo nivel se halla en la representación: el autor se alía con el público y por medio de la unión que hace la sociedad dentro de una obra, es posible castigar al vicioso con la risa.

El apasionamiento del personaje cómico, lo lleva a padecer una ceguera espiritual y a estar dentro de una situación de engaños. El comediógrafo se da cuenta de esto, no lo tolera, lo juzga y para criticarlo busca establecer una complicidad con el público para advertirle que la visión del personaje cómico es errónea; sólo

mediante esta unión entre el comediógrafo y los espectadores, el hecho cómico puede ser revelado; el público no se engaña, sabe bien que las acciones del personaje no son correctas. Entonces, la verdad y la visión errónea del personaje, mostradas de manera simultánea, provocan risa. Esta risa, por un lado, tiene como objetivo juzgar los comportamientos excéntricos; y por otra parte, la risa tiene la función de reprimir las tendencias separatistas del vicioso.

“Toda sociedad (...) se ve inducida, por un vago instinto, a inventar un modo de corrección y suavizamiento de la rigidez de los hábitos contraídos fuera de ella y que será necesario modificar. La sociedad propiamente dicha no procede de otro modo. Es necesario que cada uno de sus miembros esté atento a lo que le rodea y se moldeé de acuerdo con el entorno, evitando, en suma, encerrarse en su carácter como en una torre de marfil. Y por eso la sociedad hace que sobre cada cual se cierna, si no la amenaza de una corrección, al menos la perspectiva de una humillación que no por ser ligera resulta menos temible. Esta debe ser la función de la risa” (p.98).

Más adelante, el mismo Bergson dice: “La risa “castiga las costumbres”. Hace que en seguida procuremos parecer lo que deberíamos ser, lo que sin duda un día acabaremos por ser de verdad” (p.98).

Cuando el espectador ríe, tiene imperio sobre el personaje, con la risa se venga del mal proceder de un personaje vicioso y es ahí donde se localiza el sentimiento de superioridad que permea en toda la comedia. Esta risa que surge al ver a alguien haciendo el ridículo se reconoce perfectamente bien en un comentario del filósofo Thomas Hobbes: “La pasión de la risa no es otra cosa que un sentimiento brusco de triunfo que nace de la concepción súbita de alguna superioridad en nosotros, por comparación con la inferioridad de otro o con nuestra inferioridad anterior” (citado en *Teoría de la gloria súbita: Thomas Hobbes*, 2015). La risa cómica entonces cumple una de sus funciones principales: conseguir que el distraído amor propio de cada cual (la vanidad) adquiera una conciencia de sí mismo y se pueda obtener de ese modo, la mayor sociabilidad posible de los caracteres.

5.1.9 El esquema general de la comedia.

Al principio decíamos que la comedia se desarrolla entre dos planos: el plano social y el plano individual. En el plano individual se encuentran el personaje o los protagonistas y se señala su carácter compuesto de vicios y pocas cualidades. El desarrollo de la acción comienza con la armonía basada en la tolerancia hasta llegar al crecimiento de la conducta viciosa y de ahí al ridículo. El enredo o la concepción anecdótica se encargan de unir a ambos planos de acción. El personaje comparativo que actúa como núcleo de virtudes oscila alrededor de este planteamiento. Estos son los elementos comunes a toda comedia que se basa en el carácter vicioso de un personaje determinado y este es su funcionamiento básico.

5.2 La comedia no realista.

5.2.1 Introducción.

Desafortunadamente son escasos los estudios teóricos enfocados al tema de la comedia no realista, a pesar de que, curiosamente, la producción de este tipo de comedias es muy frecuente. Hay muchos sketches de clown que están concebidos dentro de las estructuras de la comedia no realista, por tal motivo resulta importante y necesario estudiar sus mecanismos.

Para acometer este tema, me basaré en los estudios realizados por el maestro Fernando Martínez Monroy, quien ha explicado de manera detallada y precisa los mecanismos que componen a este tipo de comedia, también denominada comedia de final feliz. Cabe decir que el estudio histórico que él realiza sobre este tipo de comedias es extraordinario.³¹

El antecedente más antiguo de la comedia no realista, se encuentra en las obras de Plauto y Terencio. Obras como *Los menecmos*, *Anfitrión* de Plauto y *La Andriana* de Terencio ya planteaban claramente los elementos constitutivos de la comedia de final feliz y se distinguen perfectamente de las comedias de carácter.

³¹ La información al respecto, se puede encontrar en el artículo *La comedia de final feliz*, escrito por Fernando Martínez Monroy, en Revista Coatepec, año 5, invierno – primavera, México, 1999, p.p. 154 - 175

Esta forma teatral, concebida en la antigua Roma, posteriormente tuvo una influencia en los autores del siglo de oro español e Isabelino. Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Lope de Rueda y Shakespeare, escribieron algunas de sus obras bajo los parámetros de la comedia no realista. Otro periodo histórico en el que se desarrolló este tipo de comedias fue durante el renacimiento con la *commedia dell'arte*. Estas obras destacan por el empleo de la enorme cantidad de recursos propios de la comedia no realista: equívocos, casualidades, disfraces, cartas falsas, triángulos amorosos, identidades fingidas, confusiones in crescendo que llegaban hasta lo descabellado, etc.

5.2.2 ¿Qué es la comedia no realista o de final feliz?

Anteriormente, vimos que la comedia de carácter no sólo tiene por objetivo divertir, sino también dejar en el espectador una enseñanza moral por medio de un mecanismo dialéctico de exposición de un vicio y su castigo; en tal caso no es posible aplicar el esquema de la comedia de carácter a otro tipo de manifestaciones que también buscan generar la risa, me refiero, en concreto, a la comedia no realista y a la farsa; en ambos géneros la realidad es retratada de manera distinta y por lo tanto poseen esquemas propios.

Las comedias de final feliz no se trataban de comedias moralizantes, ya que su intención no consiste en juzgar conductas antisociales, sólo se sirve de ellas para obtener un fin determinado. La comedia no realista o de final feliz, en palabras de Martínez Monroy (*La comedia de final feliz*, 1999) es:

“Un tipo de obra lograda a partir de medios técnicos artificiales, de convenciones que en realidad son fórmulas, recetas eficaces para hacer reír, dechado de recursos para agradar y lograr éxito con ellas” (p.157).

Este tipo de comedia no concibe la ética, puesto que las acciones de los personajes no tienen consecuencias graves, la conducta viciosa no conlleva una responsabilidad, no le afecta al propio personaje; pero sí a los demás.

Es necesario tomar en cuenta que esta manifestación teatral es de origen popular y por tal motivo tiende a complacer al público. Es por eso que el elemento de lo gracioso es un aspecto esencial de estas comedias. Lo gracioso, tiene como propósito principal agradarnos y se contenta con que su expresión no nos parezca desatinada o falta de todo contenido.

Pareciera que lo gracioso carece de una intención profunda, pues lo que desarrolla tiene una careta que lo hace ver trivial, debido a que muestra una visión falsa de la realidad; pero es mostrada de manera verosímil, de tal modo que es creída y se vuelve emocionante. Por tal motivo, el material de las comedias de final feliz busca tener agradables accesorios, para lograrlo, la acción queda reducida a un juego de volúmenes graciosos y espectaculares.

La comedia no realista implica una concepción divertida de la realidad, en ella se proyecta un mundo en el que las preocupaciones pasan a segundo plano con la finalidad de conseguir placer y regocijo: “Con la gratuidad de no tener que hacer nada, sino dejarse llevar por las complicaciones que conducirán, pese a todo, al paraíso de la felicidad” (p.164).

En múltiples ocasiones se hacen prejuicios negativos en contra de lo gracioso, porque se piensa que no tiene valor estético, se le considera asunto de bobería, infantil, en suma algo que pareciera no tener trascendencia ni contenido. Y sin embargo, la experiencia nos demuestra que lo gracioso puede ser un vehículo para hablar de cosas importantes y no es fácil hacerlo.

Luisa Josefina Hernández (*Apuntes sobre el teatro del siglo de oro*, 1962), afirma que la sal y pimienta de estas obras son las frecuentes equivocaciones y los malos entendidos. Agrega además, como ya habíamos visto que: “Las obras se componen de los vericuetos de las anécdotas, de los recursos en que el autor abunda para adelantar el desarrollo de su trama, nunca en la trayectoria de los personajes, etc.”(p.48).

En las obras de este tipo, los personajes pasan por un momento en el que han estado a punto de perder la armonía que tenían en el inicio; sin embargo, cuando llegan al final, son felices porque logran conservar lo que tenían. Una vez encontrada la felicidad, los personajes tienen la posibilidad de valorar más su vida. Invariablemente todos los personajes en este tipo de comedia llegan a la misma meta: el final feliz. En estas comedias los personajes son llevados al triunfo, a la gloria, a la exaltación de sí mismos.

5.2.3 Estructura de la comedia de final feliz.

La acción se concentra en una situación determinada y se explota hasta sus máximas consecuencias, el conflicto se enreda de tal modo que pareciera no tener solución, hasta que de pronto, súbitamente, ocurre una resolución ingeniosa de la situación: se desanuda el enredo para regocijo y sorpresa de los espectadores, con esto se llega al final feliz y al bienestar de los personajes. Los creadores de estas obras buscan darle gusto al público, brindándole emociones gratas que permitan simpatizar con él; de este factor proviene su carácter y éxito comercial.

El movimiento de las acciones de la comedia de final feliz deriva a partir del vicio de un personaje; es ahí donde el autor hace hincapié en los líos y enredos que éste suscita. O sea que el enredijo 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.

Martínez Monroy (*La comedia de final feliz*, 1999), propone que las comedias de este tipo se componen de cuatro etapas que tienen por objetivo alcanzar el final feliz. A la primera etapa se le denomina *Etapa A*, consiste en el planteamiento del orden que avanza hacia su ruptura por medio de una situación que contrastará con el segundo momento denominado *Etapa B*. En esta primera *Etapa A* hay un tono gracioso que tienen que ver con confusiones, enredos, juegos de palabras e ingenio (p.170).

En la *Etapa B*, se altera la armonía inicial planteada en la *Etapa A* y además se prepara al espectador para un desenlace de consecuencias terribles, lo cual debilita el tono cómico que se vuelve insostenible ante situaciones dolorosas, angustiantes y preocupantes que padecen los personajes. Cabe hacer notar que el tono de este tipo de comedias tiene una parte cómica y una seria, es por eso que Lope de Vega (1962) en su “*Arte nuevo de hacer comedias*” recomendaba lo siguiente:

“Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio en Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasífae,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad delecta mucho” (p.26)

En esta *Etapa B* el espectador debe tener la sensación de que la situación terrible no tendrá solución alguna. Cuando el lío o el enredo parece imposible de resolver y que por tal motivo el personaje quedará dentro de una situación muy complicada se genera expectación por saber cómo se ha de resolver el conflicto.

Para sorpresa de todos y para contrarrestar los efectos graves de la *Etapa B*, repentinamente ocurre una situación maravillosa y fortuita que cambiará violentamente el rumbo de los acontecimientos hacia el final feliz. A este hecho se le denomina *factor X*. La tercera etapa de la comedia acontece cuando surge el *factor X*, en ella los espectadores experimentan sorpresa por contemplar la manera ingeniosa con que el personaje resuelve el problema; el *factor X* aparece siempre cuando la comedia está por concluir. Lope de Vega sugería a los comediógrafos poner este factor cerca del final de la comedia:

“Ponga la conexión desde el principio
Hasta que vaya declinando el paso
Pero la solución no la permita,
Hasta que llegue la postrera escena;

Porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
 Vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas
 Al que esperó tres horas cara a cara;
 Que no hay más que saber en lo que para” (p.p.27-28)

Generalmente, los espectadores saben bien en qué terminaran estas obras: en que todo se resuelve felizmente, por lo tanto, lo único que podría mantener el interés del público es la manera en que se resolverán los enredos y los líos (*factor X*). Es en la restauración del orden donde se halla lo divertido de la comedia de final feliz; pase lo que pase, siempre se llegará al final feliz. En este momento de la comedia se recupera el tono gracioso con el que empezó la obra.

Martínez Monroy (*La comedia de final feliz*, 1999), sugiere, además, que existen dos especies de comedia de final feliz: la primera basa su planteamiento dramático a partir de un conflicto y la segunda en las posibilidades lúdicas del enredo. En ambos casos se mantiene la misma estructura y tienen como intención divertir a los espectadores sin complejidades, sin catarsis, sin moralejas, sin ninguna otra exigencia más que la atención y la disposición para creer en lo que se muestra (p.165).

Como ejemplos de comedias de enredo están *Los Menecmos* de Plauto; *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina; *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare; *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz. Entre las comedias no realistas de conflicto se encuentran: *El amigo secreto* de Luisa Josefina Hernández y *El casamiento* de Nikolai Gogol.

Había hecho la observación de que la estructura dramática de muchos sketches de clown se basa en la comedia no realista; ya en este momento podemos especificar que, principalmente, se basan en las comedias no realistas de enredo. Por ejemplo, veamos cómo funciona una rutina en la que el clown entra a tocar un instrumento musical. Al principio parece muy seguro de sí mismo: se muestra engreído y pulcro, da la impresión de que es un gran maestro virtuoso, excelso

ejecutante de su instrumento y que deleitará a la audiencia como nunca. De pronto, se enfrenta a una serie de problemas: tiene que limpiar su instrumento porque no suena bien; su asiento es incómodo y por si fuera poco el instrumento se desbarata; entonces hace todo lo posible para remediarlo.

Esta serie de acciones muestran su torpeza; sin embargo, para sorpresa de todos, a pesar de tener el instrumento desbaratado, este clown logra interpretar su instrumento como un virtuoso. Así, de esa manera, logra granjearse la simpatía del público.

Un ejemplo de un sketch de clown de comedia no realista de situación nos lo proporciona Darío Fo (2008):

“Recuerdo un número de la troupe de los Cavallini: salen a la pista Augusto y Toni, se sientan uno junto al otro, y comienzan a tocar, el uno una trompeta y el otro un saxofón. Se paran, discuten sobre la melodía: Augusto escribe las notas en la arena de la pista mezclada con serrín. Tocan los acordes correctos. Llega el clown blanco y los echa: “Aquí no se toca, es zona de silencio, váyanse más allá”. Antes de trasladarse, los dos clowns recogen en sus sombreros la arena con serrín en la que habían escrito las notas. Se alejan, van al otro lado de la pista. Colocan las sillas y esparcen la arena con serrín en un espacio angosto. Vuelven a tocar pero, al llegar al primer estribillo, desafinan. Falta una pequeña nota que han olvidado recoger. Vuelven entonces al primer sitio, buscan la pequeña nota por el suelo, la encuentran, recogen un puñado de arena con serrín, la esparcen en el nuevo espacio y vuelven a tocar, por fin en paz, su música” (p.303).

La estructura de muchos sketches de clown se desarrolla a partir de la torpeza e ingenuidad de un clown; este aspecto de carácter es lo que lo lleva a meterse en problemas y, a pesar de ello, busca varias maneras de solucionarlo hasta que finalmente encuentra una que resulta ingeniosa, con lo cual su torpeza troca en habilidad y virtuosismo.

Ojalá así pudiera suceder en la realidad, en que las consecuencias ocasionadas por la torpeza de las personas se resolvieran no sólo sorpresivamente, sino también de manera virtuosa. Y es en este aspecto donde podemos percibir el estilo idealista que permea en la mayoría de los números de clown de este tipo; dicho estilo denota el aspecto falso de la realidad, pero como es mostrado de manera verosímil, en tanto que mueve nuestras emociones, entonces, se convierte en un acto verdadero.

En algunas comedias y sketches de clown concebidos bajo los esquemas de la comedia no realista o de final feliz, destacan, sobre todo, el espíritu de juego que las preside. Para entender con precisión el movimiento de estas obras es necesario recurrir a la idea del juego que hay en ellas: “Ese juego que es una imitación de la realidad siempre distorsionada, que es gratuita o sea sin consecuencias y que es sobre todo bello” (Hernández, *Apuntes sobre el teatro del siglo de oro*, 1962, p.49).

Este sentido de gratuidad es lo que desencadena los equívocos y las aventuras que acontecen en las comedias no realistas; eso es lo que les da una gran belleza plástica y de dibujo; “inclusive la sensación de lo repetitivo, es belleza. Un juego debe repetirse, de allí la construcción episódica de muchas de ellas” (p.50).

5.2.4 Personajes tipo.

Al presenciar una comedia no realista o de final feliz se tiene la sensación de que ocurrieron muchos acontecimientos; eso pasa porque el énfasis, en este tipo de comedias, está en la complejidad anecdótica y no en el carácter de los personajes, bastaría con esto para comprender la diferencia ante una comedia de carácter y una comedia de final feliz.

Dado que las comedias no realistas se basan en la complejidad anecdótica, los autores se sirven de los personajes denominados tipo. La función de estos personajes resulta fija, todo en ellos es constante, están diseñados para jugar un

rol más específico como los galanes, los padres letrados, los sirvientes que había en las obras del siglo de oro español o Arlequín, Pantaleón y el Dottore de la *commedia dell'arte* o los clowns Augusto y Carablanca.

Todos estos personajes están al servicio de una trama previamente concebida para avanzar hasta conseguir el desenlace feliz; como dice Martínez Monroy, estos personajes fueron creados en función de la trama muy a la manera del funcionamiento de las piezas del juego de ajedrez; cada una de ellas tiene movimientos fijos y su posibilidad de juego se basa en la infinitas combinaciones que pueden alcanzar sin abandonar las trayectorias que las caracterizan. En general, los personajes tipos son iterables, realizan siempre las mismas acciones, son bromistas y truculentos; se sabe de ante mano cuál va a ser el desenlace de las peripecias.

Los personajes tipo también se caracterizan por no tener complejidad de carácter, es decir, que son personajes de una sola dimensión, es como si fueran deshumanizados y ésta es una pista para darnos cuenta de que nada tienen que ver con el estilo realista: “Las acciones de los personajes no nacen de las peculiaridades con que la psicología ha dotado a cada uno de los hombres, sino de circunstancias” (p.47).

Los personajes tipo pueden describirse sobriamente con algunas pinceladas; resultan ser típicos para que rápidamente sean reconocidos por el espectador en cuanto aparecen en escena. Los personajes tipos de la comedia no realista son por excelencia los pícaros, que son viciosos sin castigo, pues de manera hábil e ingeniosa se salen con la suya.

Si un personaje de comedia de final feliz enriqueciera su carácter, entonces sus acciones serían dirigidas por éste (de igual manera como sucede en las comedias de carácter). Bajo este aspecto no tendrían cabida hechos fortuitos y azarosos; entonces se rompería la convención de la trama de final feliz o quedaría reducida

a telón de fondo. Un personaje con complejidad de carácter hace que la anécdota se reduzca y que los sucesos que en ella se desarrollan, sean consecuencias del carácter combinado con sus circunstancias. Y sin embargo, el personaje tipo, de todos modos muestra levemente algunos rasgos de conducta viciosa, sólo que en este caso se apartan de las implicaciones que tiene una conducta antisocial, pues no afecta para nada a las reglas de convivencia en sociedad.

El vicio que ejercen los personajes tipo, adquiere matices graciosos e inocentes. Como habíamos dicho, el personaje tipo por excelencia, dentro de la comedia no realista, es el pícaro que es un personaje vicioso que no sufre el castigo del ridículo. El pícaro tiene un espíritu malicioso; al respecto dice Eric Bentley (1985) lo siguiente: “

“El Puck de Shakespeare, podría muy bien ser el pícaro de una farsa. No es lo suficientemente profundo o intencionado como para ser un villano. Crea dificultades por accidente y aún por naturaleza; pero no siempre de intento y nunca con el propósito de causar daño serio. Es un travieso como Arlequín” (p.230).

5.2.5 Efecto en el espectador.

El teatro de convenciones repetidas tiene como propósito otorgar superioridad al criterio del espectador; esto implica que se le hace sentir inteligente por ser capaz de prever lo que va a ocurrir dentro del juego de la obra, esto lo llevará a sentirse satisfecho al ver sus pronósticos cumplidos. El espectador sabe muy bien lo que va a pasar; para mantener su atención en todo momento, el comediógrafo debe crear recursos que sean del agrado de los espectadores, hay uno que suele emplearse con frecuencia y que su uso resulta altamente eficaz, me refiero a los apartes.

Los apartes rompen la ilusión de la realidad escénica para dirigirse directamente a los espectadores con el propósito de granjearse su simpatía, además de que

sirven para informarle a la audiencia, en un momento dado, lo que siente y piensa un personaje determinado.

Esta situación pone al espectador en un lugar por encima de lo que se desarrolla en la escena, él es quien entiende todos los enredos que acontecen y que los personajes no saben, espera con ansia el desenlace que el comediógrafo se empeña en alargar y que podría resolverse con una simple aclaración. En suma, el espectador sabe lo que pasará y además sabe que todo tendrá un buen fin.

Considerando que al público se le otorga cierto poder, el autor de este tipo de obras se ve en la obligación de tomar en cuenta todo aquello que es del gusto del espectador. Al respecto, Martínez Monroy (*La comedia del final feliz*, 1999), sostiene que romper con el patrón en que las comedias de final feliz están construidas:

“Podría significar desilusionar a un auditorio ingenuo y romántico que detesta ver arruinadas sus expectativas, ver rota su seguridad, su superioridad de moldeador de la creación, a atreverse a modificarlo significaría ignorar su gusto y timar su confianza de gente que paga y aplaude para su satisfacción” (p.163).

Entonces, el comediógrafo para agradar a su público ha de poner un gran empeño, ya que de eso depende el éxito comercial de este tipo de obras. Esta circunstancia llevó a Lope de Vega (*Arte nuevo de hacer comedias*, 1962) a escribir con cierto resentimiento lo siguiente:

“Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgo aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto” (p.24).

El teatro comercial es complaciente, porque está a la altura de las necesidades y del gusto del espectador. Tiene una concepción maquiavélica, pues el fin, justifica los medios.

La visión que la comedia de final feliz hace del hombre es parcial e idealizada, debido a que refleja la vida de manera posible, es decir dentro de los mecanismos de casualidad y de coincidencia, lo cual delata el estilo idealista con que está concebida, esto quiere decir que no se contempla a la vida de manera profunda y compleja.

La comedia de final feliz ofrece una idea de la felicidad como por ejemplo: la unión conyugal, la recuperación de un amor perdido, la estabilidad emocional, el amor filial, la resolución de nuestras torpezas etc. Además nos deja entrever que se puede ser feliz a pesar de los demás, de las carencias, de la injusticia, de las frustraciones, de la inmoralidad. En este sentido la comedia de final feliz actúa sobre la capacidad de fantasía del espectador para evadirlo de la realidad (Martínez, *La comedia de final feliz*, 1999, p.171).

El espectador de este tipo de manifestaciones artísticas busca entretenerse por medio de emociones que la vida cotidiana no siempre le ofrece o emociones inicuas que lo hacen sentir sin compromiso intelectual o espiritual.

El maestro Fernando Martínez Monroy, en su artículo *La comedia de final feliz* (1999) cuestiona el hecho de que la trayectoria cómica avance hacia un final que sea feliz para todos los espectadores; además, observa que en todas las comedias de final feliz, en general, se recomienda una idea de felicidad que un autor determinado tiene. Ante ello habría que preguntarse si se está de acuerdo con que se puede ser feliz de la manera que el autor propone. Las comedias de final feliz son reaccionarias, porque propagan una moral, triunfan los valores establecidos, pues es una recomendación de algo bueno que, dentro del orden de la realidad, no tendría cabida como el matrimonio, la unión familiar, la religión, etc.

Martínez Monroy agrega una observación muy interesante sobre la intención que persiguen las comedias de final feliz, dice así: las comedias de final feliz son:

“Susceptibles de volverse peligrosas y reaccionarias pues, con el pretexto de ser comedias y de ocuparse de defender la idea final de la felicidad, suelen apoyar la moral establecida, defienden los valores del sistema es decir, aquellos que convienen a los intereses de unos cuantos y nunca a los intereses de la colectividad” (p.170).

El comediógrafo no realista refuerza la moral conservadora, abordando asuntos inmorales que dentro de la sociedad generarían desorden y caos de valores, ello queda reflejado al mostrarse condescendiente con la conducta viciosa de sus personajes.

Por ejemplo, en la obra *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, la protagonista doña Juana, tiene el vicio de la mentira y de la manipulación. Ella engaña, miente y acomoda todo a su conveniencia con el único afán de recuperar el amor de su prometido, don Martín. El ejercicio del vicio de doña Juana no tiene consecuencias graves, sino todo lo contrario, le permite recuperar su amor perdido y además el mundo adquiere de nuevo orden y armonía.

Si comparamos a doña Juana con el personaje principal de *La verdad sospechosa* de Juan Ruíz de Alarcón, notaremos que es el mismo vicio, sólo que en la obra de Juan Ruíz de Alarcón sí tiene consecuencias graves el vicio de la mentira, y eso se debe a que la obra tiene un tratamiento realista.

Dado que la comedia de final feliz no tiene otra pretensión más que la de ofrecer al espectador un tipo de comedia jocosa encaminada principalmente a hacer reír, jamás se topará con las objeciones de un censor y esto se debe a que este tipo de comedias, moralmente hablando no resultan peligrosas.

Esto nos llevaría a cuestionarnos sobre un aspecto del clown: ¿por qué el clown tuvo mucho éxito en países en donde la censura y la represión tenían mecanismos efectivos? Sin duda, porque era portador de una moral que era conveniente para los intereses de esos países.

Para concluir, diremos que la comedia de final feliz es: “Una recomendación de sumisión y resignación ante lo que no se puede cambiar y de aceptación de lo que se tiene” (p.171). La felicidad en este tipo de obras aparece como resultado del uso de tretas y engaños o como solución de compromiso para situaciones inmorales favorecidas por las circunstancias. Además, podemos agregar que la comedia no realista es un entretenimiento, es “teatro juego, teatro exaltación, triunfo del hombre... pero no busquemos en él lo que nos entregan otros géneros cómicos; profundidad psicológica, crítica social, reflexiones morales de aplicación inmediata” (Hernández, *Apunte sobre el teatro del siglo de oro*, 1962, p.50).

5.3 La farsa.

5.3.1 Antecedentes.

La historia del teatro nos dice que tanto la tragedia como la farsa son los géneros teatrales más antiguos. Se cuenta que surgieron en las fiestas dionisiacas que se realizaban en la antigua Grecia. En aquel entonces no se les consideraba manifestaciones artísticas, por el simple hecho de que el término arte, como lo conocemos ahora, no existía.

La tragedia y la farsa solamente tenían utilidades prácticas y ambas surgieron de festividades cuya esencia consistía en celebrar la muerte y la resurrección del hombre, las sucesiones y la renovación de las estaciones del año; en suma estas fiestas se caracterizaban por tener una relación profunda con el tiempo.

La tragedia se representaba dentro de las fiestas primaverales que conmemoraban el ciclo de renovación anual; en ellas se buscaba que los participantes experimentaran la sensación de renacimiento en la contemplación

profunda de su relación con el cosmos, además celebraban y agradecían los alimentos que la tierra les brindaba y su presencia continua en el movimiento del cosmos.

A su vez, las farsas se presentaban en las fiestas de carácter profano, en ellas los asistentes tenían la posibilidad de purificar su ser por medio de obras teatrales que presentaban sucesos falsos y cuyos personajes representaban las debilidades del ser, desprovistos de culpa (Hernández, 1997, p.p. 31-33). El autor de farsas más antiguo del que se tiene noticia es Aristófanes.

Otro antecedente de la farsa, del cual se tiene registro, es el carnaval medieval. En esta época, la religión cristiana le permitía a la gente, durante el tiempo que duraban las fiestas del carnaval, tener sexo, comer desaforadamente y divertirse sin restricción alguna, para que, posteriormente, saciados todos esos apetitos, pudiera cumplir de manera ordenada y organizada los ritos de la cuaresma, previos a la semana santa en la que se conmemora la pasión de Cristo y que son días de guardar. El carnaval era una especie de válvula de escape en el que la gente se permitía abolir, provisionalmente, las relaciones jerárquicas, las reglas de convivencia y el rigor que la moral Cristiana le imponía.

Todos los participantes del carnaval adquirían igualdad, sin importar las diferencias de clases sociales y el tipo de convivencia cotidiana. Era como si los participantes tuvieran una segunda vida en la que tenían la posibilidad de establecer verdaderas relaciones humanas con los demás. Todas las ideas, pensamientos y posturas desaparecían para unirse en un todo.

En esa segunda vida, el mundo parecía tener una lógica alrevesada; por un momento, los roles sociales se invertían: los ricos se convertían en pobres y los pobres en ricos o a veces ocurría que los reyes se volvían objetos de escarnio, mientras tanto los locos, los bufones y los tontos eran quienes ocupaban el trono del rey; estos últimos, como señala Mijail Bajtin (1989), son los personajes más

característicos de la cultura cómica de la edad media y en ellos estaba la esencia del carnaval durante los días comunes y corrientes (p.13).

En suma el carnaval se oponía a cualquier tipo de perfeccionamiento por medio del juego, todos los espectáculos y ritos que ocurrían dentro de él, eran organizados a la manera de la farsa, es decir que tenían la intención de liberar y saciar el espíritu de los hombres.

5.3.2 Visión del mundo.

Hay que aceptarlo con todas sus letras, el ser humano tiene una enorme predilección por la violencia y las obscenidades; ambos son estados del alma innatos al hombre, se manifiestan a partir de la infancia y forman parte de los instintos más básicos del hombre que, por naturaleza, siempre busca satisfacer.

La sociedad considera a la violencia y a la vulgaridad como conductas negativas que atentan contra los pactos de convivencia establecidos; si se salieran de control, podrían acarrear consecuencias graves, por tal motivo siempre se busca reprimirlas a toda costa. Y sin embargo, como siempre pasa, el ser humano que se caracteriza por su capacidad de ingenio para resolver cualquier tipo de situación adversa, ha inventado un medio con el cual puede liberar sus sentimientos violentos sin causar daños: el humor cruel y despiadado. El tipo de humor se manifiesta principalmente en los chistes y en las farsas; por medio de él, es posible agredir e insultar libremente a cualquier persona o cosa sin que haya perjuicios.

La farsa se caracteriza por la exageración extraordinaria y burlesca con la que logra conseguir efectos cómicos; plantea una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferentes, fuera de lo común, siguiendo una lógica que no tiene ejemplo en la realidad; podría decirse, con otras palabras, que la farsa plantea un mundo fuera de lo normal.

En ella se permite hablar de lo prohibido, el mundo corre al revés, se permuta lo alto por lo bajo y viceversa, se degrada al ser humano hasta rebajarlo a la condición de animal, se profana lo más sagrado. “La farsa nos muestra a la vez las fantasías más libres y extravagantes y las realidades más anodinas de la vida cotidiana” (Bentley, 1985, p.224).

De manera jocosa y divertida nos permite experimentar un mundo alterno, totalmente diferente al de la vida cotidiana. Luisa Josefina Hernández (1997) complementa esto con el siguiente comentario:

“El hombre debe vivir en la farsa sus propios delirios, descargarse de ellos sin responsabilidad y adquirir una salud espiritual: otra catarsis, una catarsis fársica con un mecanismo distinto pues está dirigida a los sentimientos viles del hombre” (p.31).

La farsa destruye al mundo para renovarlo, lo degrada para regenerarlo, para purificarlo de igual modo como sucedía en las fiestas del carnaval medieval, en la que los participantes se saciaban de apetitos comúnmente prohibidos. No hay que perder de vista que la raíz etimológica de la palabra *farsa*, proviene del verbo latino *farcire* que significa rellenarse hasta la plenitud y el estallido (p.32).

Al contemplar las farsas se genera una sensación de extrañeza que proviene de la contemplación de un mundo totalmente imposible, nada de lo que ahí sucede es real; a esta circunstancia se suma la locura aparente que poseen los personajes fársicos. Lo fascinante y lo paradójico de las farsas está en el hecho de que, pese al mundo irreal que plantean, de todos modos conservan una lógica muy cuerda, eso se debe a que las farsas guardan una cierta relación con la realidad.

Un ejemplo de mundo al revés, lo encontramos en la rebelión de las mujeres que se suscita en la obra *Lisistrata* de Aristófanes; ellas se declaran en huelga de piernas cerradas para protestar por la ausencia de los hombres que se han marchado a la guerra. Un autor al plantear un mundo al revés, tiene como

propósito revelar algún aspecto de la condición humana; en el caso de *Lisistrata*, tiene que ver con la sinrazón de la guerra que atenta contra la satisfacción de los deseos naturales del hombre.

En la farsa no se acomete directamente la verdad, por eso, el autor le da una especie de rodeo, apela a que el espectador descubra la verdad oculta dentro de este mundo discordante, contradictorio y alrevesado.

Los autores fársicos “conjuran un mundo *sui generis* de lo nocturno e ilógico que no permite al contemplador ninguna interpretación racional ni emocional. La perplejidad del contemplador es correlativa al rasgo esencial que se ha destacado como determinante en todas las configuraciones de lo grotesco” (Kayser, 1964, p.40).

En un sketch de clown realizado por el clown Joseph Grimaldi en el siglo XIX, encontramos un ejemplo de mundo *sui generis*: entraba a escena Grimaldi, mostraba que estaba hambriento. No sabía qué hacer para saciar su hambre. De pronto veía a un perro que era propiedad de un *Gentleman*. En ese instante se le ocurría la idea de robarse al perro. Después de varias peripecias, lograba arrebatárselo a su dueño. Más tarde metía al perro dentro de una especie de máquina en forma de cubo; apretaba algunos botones y movía unas manivelas, de tal forma que del interior salía una tira larga de salchichas. Mientras Grimaldi comía opíparamente, el dueño del perro estaba preocupado. Sobre este sketch hay un dato curioso: está registrado que sirvió de fuente de inspiración para crear la máquina de *hot dogs*.

5.3.3 Lo grotesco.

¿Qué tipo de violencia está contenida en la farsa? Una violencia imposible, que de ninguna manera podría llevarse a cabo en la vida real. La violencia fársica se ejerce de manera directa, sin preámbulos. Por ejemplo: un yerno que abofetea a su suegra en el rostro y ella cae al piso sin sentido; o alguien que le estrella a una

persona una silla en la cabeza sin provocarle ningún daño más que la exclamación de un simple: “!Ouch!”.

Un ejemplo más: A le dispara a B con una metralleta y B, en vez de morir, logra detener las balas con los dientes de su boca y acto seguido las escupe como si fueran semillas de sandía. Estas situaciones plantean un mundo que oscila entre la realidad y la fantasía; en él ocurren cosas sobrenaturales y absurdas que no tienen ningún parangón con la realidad y en ningún caso generan daño.

En la farsa, la violencia se acentúa; pero no es una violencia que dañe; para que así sea, la farsa hace uso de una fachada cómica, de ese modo la violencia puede ser tolerada, porque nuestra atención se desvía. Freud (2008) decía que esta comicidad actúa a manera de soborno. Esto hace que la farsa no sea desagradable, nos presenta a la violencia de una manera aceptable. Un ejemplo de esto lo encontramos en el *slapstick*.³²

Lo anterior, provoca en el espectador una sensación de desorden interior por aceptar un tipo de hechos violentos que, moralmente, dentro de la realidad están prohibidos. Las situaciones, anteriormente descritas, por un lado nos causan risa al ver la exageración con que suceden; pero por otro lado, nos estremecen por lo doloroso de los actos violentos en contra de una persona. A esta sensación contradictoria que se origina de la combinación entre risa y dolor se le denomina grotesco. Lo grotesco es el tono, mediante el cual, la farsa se expresa; se experimenta risa y dolor al mismo tiempo. La risa mezclada al dolor adquiere los rasgos de una risa burlona y cínica. Lo grotesco viene a destruir el orden establecido, a plantear mundos caóticos, deformes, ingeniosos y divertidos.

³²*Slapstick* es un término inglés que significa “palo para golpear y castigar”. Su antecedente se encuentra en el palo que empleaba Arlequín para golpear a los demás; estaba hecho con unas hojas de madera que al chocar con una superficie cualquiera, emitía un sonido espectacular; pero el golpe no provocaba daño alguno. El tipo de comicidad *slapstick* fue retomada por varios clowns durante varios siglos; sin embargo fue perfeccionada en los circos y espectáculos de pantomima en el siglo XIX. En esa época se emplearon muchos trucos escénicos que se representaban en vivo, frente a los ojos de los espectadores. Sin duda, la comicidad *slapstick* es el antecedente de las caricaturas clásicas de Disney y de la Warner Bros, en ellas los personajes son víctimas de múltiples explosiones, caídas, choques, pianos que caen sobre sus cabezas, etc. Y pese a estas cosas terribles que pasan, los personajes sobreviven, no sufren daño, salen enteros.

Schneegans dice que lo grotesco es una sátira negativa, la exageración caricaturesca de lo que no debe ser, que sobrepasa lo verosímil y llega a convertirse en algo fantástico o monstruoso (citado por Bajtin, 1989,p.46).

Wofgang Kayser (1964) también opina que:

“El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar (que aparentemente descansa en un orden fijo) se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas mientras se van disolviendo sus ordenaciones” (p.40).

Lo grotesco busca degradar y vulgarizar sobre un asunto; implica el humor cruel que atenta contra todo lo establecido en la realidad, se burla abierta y descaradamente de todo aquello que es perfecto; lo perfecto es aniquilado por medio de la risa burlona.

Es interesante conocer el origen de la palabra grotesco, porque en ella está implícita la irrealidad con que se desenvuelve el mundo fársico. El término grotesco surgió a finales del siglo XV, a propósito de unas excavaciones arqueológicas que se realizaron en Roma en los subterráneos de las termas de Tito. Ahí se encontró un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se le denominó *grottesca*, derivado del sustantivo italiano *grotta* que significa gruta.

Las pinturas sorprendieron a todos porque en ellas se desarrollaba un juego insólito, fantástico y libre de formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No hay ningún tipo de frontera entre estas formas: lo animal, lo vegetal y lo humano se confunden y se contienen en una misma cosa, manifestado una alegría osada y un caos sonriente. De igual modo

funciona el tono grotesco, en él hay una sensación alegre, a pesar de las situaciones terribles y dolorosas que implica.

La farsa es una proyección de nuestros deseos más reprimidos, generalmente de naturaleza hostil; gozamos de ellos cuando logran franquear la barrera de lo moralmente prohibido; esto ocurre cuando dichos sentimientos hostiles se muestran al desnudo durante una representación escénica; en ella, los personajes hacen lo que los espectadores desearían hacer. Por otra parte, con la farsa se puede atacar despiadadamente sin culpa y sin responsabilidades a todo aquello que goza de elevada consideración como instituciones y personas representativas, preceptos morales, religiosos e ideologías; es como si se tuviera un escudo protector con el que se puede arremeter contra cualquier cosa.

Al disfrutar de la violencia y de aquello que está prohibido, se genera en nuestro interior una sensación placentera, por la tremenda satisfacción que causa ver cumplidos nuestros deseos más perversos y secretos, libres de culpa. Eric Bentley (1985) dice al respecto:

“Amparados por una penumbra deliciosa y sentados en medio de una cálida seguridad, disfrutamos del privilegio de sentirnos en absoluta pasividad, mientras en el escenario nuestros más recónditos e indecibles deseos son satisfechos ante nuestros propios ojos por las criaturas humanas más violentas que haya podido concebir la imaginación de los hombres” (p.214).

Una vez que se han saciado esos deseos ocultos, es posible volver a la vida cotidiana sin problemas. En la obra *La lección* de Eugene Ionesco suceden cosas muy terribles, pero que al mismo tiempo resultan graciosas. Hay un maestro que se impacienta y se frustra por no lograr que sus alumnos aprendan las lecciones que él les imparte, los insulta, los trata mal, los golpea.

Ante esa imposibilidad y como remedio para castigar a sus alumnos con bajo déficit de aprendizaje, los mata. ¿Qué maestro o cualquier persona que haya intentado dar una clase no ha tenido ganas de matar a sus alumnos por ineficientes? Creo que todos. Sin embargo, en la obra *La lección* de Ionesco, no se hace una crítica sobre ese hecho, sino todo lo contrario. La obra está a favor de los alumnos tontos o de aquellos que ni a tirabuzón son capaces de aprender algo. Cualquier tipo de educador que viera esta obra sale saciado de ver lo horroroso que puede llegar a ser el hecho de educar a alguien; una vez contemplado esto, se puede volver a la labor de educador sin problemas y además capacitado para convivir armoniosamente, de nueva cuenta, con los alumnos.

La crueldad en la farsa se vuelve algo exterior, ajeno de aquel que la contempla, algo que pareciera no tener justificación alguna, provoca vértigo, porque nos reímos libremente sin saber lo que pasa en realidad. Y ese deseo de ser cruel, lo poseen todos los seres humanos; sin embargo no podría llevarse a cabo en la vida real porque se sufrirían consecuencias terribles, es por eso que la farsa lo hace por uno. En clown, por ejemplo, hay algunos sketches en que se generan efectos cómicos a partir de lacerar la dignidad humana, para ello se emplean situaciones violentas como sentar a alguien en una silla llena de tachuelas, vaciarle una cubeta de agua en el rostro o darle una tunda en todo el cuerpo con cachetadas y patadas.

5.3.4 Catarsis.

La farsa provoca un tipo de risa que permite experimentar una descarga emocional que pone en libertad, de manera brusca, una cierta energía nerviosa producto de los golpes que la farsa da, sin rodeos, a todo aquello que se considera sagrado. Esa risa se caracteriza por manifestarse en sonoras carcajadas como si fuera una explosión de dinamita. Sin embargo, la risa posee una cierta ambivalencia, ya que por un lado, destila alegría y alborozo; pero también es, al mismo tiempo, burlona, sarcástica y dolorosa.

Dicha risa la conocemos todos muy bien. Comúnmente la denominamos risa nerviosa, porque siempre surge en momentos llenos de tensión cuando presenciamos la caída, el derrumbe y la burla de aquello que es respetable, como por ejemplo: cuando el maestro más importante de toda la universidad se cae de una silla ante la mirada de sus alumnos.

La risa fársica impide que lo serio se instale; limpia al espectador de todos los dogmatismos, de la unilateralidad, del fanatismo, del espíritu categórico, del miedo, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones. La energía que libera la risa fársica, le permite a uno volver a la vida normal limpio del espíritu, porque, a veces, es necesario desahogar las cosas que nos agobian en la vida cotidiana como: tener que lidiar con gente que nos desagrada, hacer trabajos que nos fastidian, soportar a la gente que no nos cae bien.

En este sentido, la farsa, entonces, funciona como una válvula de escape. Mijail Bajtin, en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1989), menciona una apología sobre la fiesta de los locos que data del siglo XV, curiosamente por la época en que se descubrieron las pinturas grotescas en las termas de Tito.

En esa apología, sus defensores destacan que la fiesta de los locos no tenía un carácter serio, sino divertido, porque en ella se hacían bufonerías de toda índole. Agregaban que la fiesta era indispensable, porque, debido a que el hombre tiene de innato una segunda naturaleza que corresponde a lo ridículo, era necesario que por medio de la fiesta esa ridiculez se pudiera manifestar por lo menos una vez al año. Comparan este suceso con los barriles de vino, los cuales estallarían, si no se destaparan, de vez en cuando, para que les entre aire. Es por esa razón que los antiguos eclesiásticos en ciertos días del año se permitían hacer bufonerías para luego regresar con duplicado celo al servicio del señor (p.73).

En estas fiestas se expresaban todos los sentimientos viles del hombre que no podían manifestar en la vida real, debido a la visión cerrada del mundo que la religión cristiana imponía; lo serio era lo oficial. Las burlas que se llevaban a cabo durante las fiestas de los locos no solo se encaminaban a denigrar los ritos sagrados y la jerarquía religiosa, sino también buscaban una renovación alegre del espíritu, una especie de renacimiento del ser.

Pareciera que la farsa, por su tono irreverente, grosero y violento, busca hacer una crítica mordaz sobre un asunto cualquiera; sin embargo, ése nunca ha sido su fin. En tanto que la farsa descarga sobre algo que es respetable, quiere decir, aunque resulte paradójico, que está a favor de lo que ataca.

Lo respetable, por un momento, se coloca como objeto de burla y escarnio y una vez que la gente ha saciado sus sentimientos de burla y escarnio hacia ese objeto, puede volver a convivir con él plenamente sin mayores problemas. Una vez, en una entrevista, Charles Chaplin dijo lo siguiente a propósito de su película *Tiempos modernos*:

“A muchos les ha parecido que en la película se hacía propaganda. Pero sólo pretendí poner en ridículo la locura colectiva que nos apresa. De haber querido decirle al público lo que habría que hacer, dudo que pudiera haberlo hecho de manera divertida, con una película cómica. Tendría que haberlo hecho con un tono serio, desde lo alto de una tribuna” (Eisenstein, 2010, p.42).

La película de Chaplin funciona como si fuera un calmante de una realidad que estaba en boga y que tenía a mucha gente desesperada: la sustitución del hombre por las máquinas. Chaplin sólo tenía la intención de burlarse de esa situación, nunca pretendió hacer crítica social. No se tiene registro de que la película *Tiempos modernos* haya generado grandes movimientos de masas. La mayoría de la gente que asistió al cine a ver esta película, pertenecía a la clase trabajadora que, después de contemplar la película, regresaba a su trabajo tranquilamente.

En suma la utilidad práctica de las farsas consiste en limpiar el espíritu de las personas. La farsa funciona parecidamente a los rituales y ceremoniales de algunas tribus y sociedades apartadas. Existe la opinión generalizada de que algunas ceremonias tienden a ser terapéuticas, puesto que suelen curar estados de ánimo tensos.

John Townsen (1976) nos brinda un testimonio de los indios Cheyenne; ellos hacen un rito en el que montan a caballo de manera errónea, disparan sus arcos al revés por detrás de las espaldas.

A estos indios que montan a caballo de manera excéntrica y absurda, se les conoce como los mejores guerreros de la tribu. Su intención es levantar los corazones de las personas que pasan por momentos difíciles. Así se olvidan de su tristeza, purgándola mediante la risa; de ese modo, podrían encarar las dificultades de la vida sin mayor problema (p.p.9-11).

En general, el efecto de la farsa resulta liberador, porque en ésta, como decíamos anteriormente, se cumplen nuestros deseos imposibles que, en esencia, tienen que ver con atentar contra toda concepción de superioridad.

En una conversación, el gran cómico Charles Chaplin le confesó a Sergei Eisenstein lo siguiente: “¿Recuerda usted la escena en *El chico* en la que echo comida a unos niños pobres, como si fueran pollitos? Pues bien; lo hice así por desprecio. No me gustan los niños” (Eisenstein, 2010, p.21).

Esto funciona como un calmante, una manera de sublimar el odio de Chaplin por los niños; una vez sublimado ya estaría en posibilidades de convivir con ellos; pero nunca los querrá. Podría decirse que la catarsis de la farsa es un medio que nos permite convivir con nuestros odios.

5.3.5 Símbolo.

Cuando asistimos a la representación de una farsa, nos reímos por la manera distorsionada con que ocurren las cosas; en ese momento uno no está capacitado para llevar a cabo una explicación racional en torno al mecanismo que nos causa risa. Esto se debe, en gran medida, a que la farsa posee una fachada cómica que a la vista del espectador resulta atractiva porque el pensamiento suele buscar lo gracioso, ya que da la impresión de ser lo más importante y lo más valioso, en palabras de Sigmund Freud (2008): tal vestidura soborna y confunde a nuestra crítica (p.132).

Sin embargo, detrás de esa fachada se encuentra algo oculto, algo que resulta prohibido, algo con tintes escandalosos. Durante el desarrollo de una farsa, sólo es posible captar o descubrir su contenido por medio de asociaciones que no implican complejidades intelectuales. No olvidemos que la farsa se dirige más hacia las emociones que al intelecto. El tema de una farsa no puede verse a simple vista, se esconde en medio de todas las cosas absurdas, ilógicas y graciosas que dentro de ella suceden, sólo podrá entenderlo aquel que lo reconozca.

Luisa Josefina Hernández (1997) dice al respecto: la farsa trata de lo absurdo “como un síntoma colocado ante el espectador para incitarlo a investigar el fenómeno que lo produce y el cual debe ser profundamente conocido y hasta familiar para el espectador. En otras palabras, si no existe un conocimiento previo del fenómeno, el síntoma pasa inadvertido” (p.42).

Para explicar racionalmente una farsa, primero, es indispensable quitarle la capa de gracia con que suele estar cubierta. Al hacerlo, uno encuentra temáticas como por ejemplo: la violencia hacia las mujeres, hacia los niños, asesinatos masivos, desobediencia y anarquía ante la autoridad etc., que asociadas con la realidad, resultarían muy terribles y escandalosas que, además, podrían traer consecuencias graves. Descubrir la intención de una farsa determinada, genera

conmoción y horror; pero dado lo jocoso y lo divertido de la farsa, esos sentimientos no se vuelven desagradables; sino todo lo contrario, se experimenta placer que se manifiesta a través de la risa.

La farsa funciona de manera similar a los chistes. En los chistes se puede agredir libremente, sin restricciones, bajo el disfraz de una cara alegre y simpática, se experimentan placeres vedados y se establece una atmósfera de júbilo. Cualquier chiste sólo puede ser comprendido por aquel que logra captar su contenido; de igual modo, en la farsa el contenido se encuentra oculto detrás de una fachada jocosa.

Es decir, que los chistes de manera oblicua aluden a la realidad. La farsa lo hace de manera similar empleando un mecanismo de sustitución de la realidad. Al respecto dice John Kennet Knowles (1980) lo siguiente: “La naturaleza de la farsa es que la realidad a la que se dirige no es sólo la que observamos en escena, sino, por aproximación, la situación en la vida” (p.p.113-114).

Para comprender lo que un autor determinado quiso decir por medio de una farsa, es necesario encontrar un hecho o una palabra guía, es decir una clave que nos remita a la realidad (Hernández, 1997, p.16).

Esto, necesariamente, implica realizar un trabajo interpretativo, el cual consiste en asociar ideas y hechos que permitan entender el contenido de una farsa; se busca interpretar la visión de la realidad que un autor fársico tiene. Este proceso es muy parecido al que hacemos todos los días con el lenguaje y el uso de las palabras, el conjunto de sonidos y símbolos tiene un significado particular.

Sin embargo, hay que tener cuidado con el trabajo interpretativo porque “la interpretación no es la solución a un acertijo, aunque lo parezca, sino una asociación de ideas necesaria frente a cierto estímulo” (p.13).

Lo que se busca interpretar es un símbolo. Lo simbólico tiene que ver con una alusión. La alusión es una sustitución por una minucia o por algo muy lejano que el oyente recoge para reconstruir con ello aquella verdad que la farsa trata de reflejar.

Dice Freud (2008) sobre el chiste lo siguiente: “Cuanto mayor es la heterogeneidad entre lo directamente expresado en la frase procaz y lo sugerido necesariamente por ello en el oyente, tanto más sutil será el chiste y tanto mayores sus posibilidades de acceso a la buena sociedad” (p.97). Esto mismo bien puede aplicarse a las farsas. Cuando captamos la alusión, reconocemos algo y el ejercicio del reconocimiento es una fuente de placer. La farsa o el chiste serán eficaces si el espectador logra reconocer aquello a lo que alude.

Para explicar con más detalle el funcionamiento de este mecanismo de sustitución, veamos cómo funciona una escena de la obra *El juego de los insectos* (1966, p.p.165-166) de los hermanos Čapek:

“SR. ESCARABAJO (*Detrás del decorado*): ¿Qué intentas?

SRA. ESCARABAJO (*Detrás del decorado*): ¿Yo?

SR. ESCARABAJO: Sí, tú, pedazo de mierda.

SRA. ESCARABAJO: Cerdo imbécil.

SR. ESCARABAJO: Idiota.

SRA. ESCARABAJO: Idiota tú... cuidado con dónde vas. (*Entran empujando una enorme bola de porquería.*)

SR. ESCARABAJO: Muy bien, ¿no?

SRA. ESCARABAJO: Estoy temblando como un flan.

SR. ESCARABAJO: Nuestro capital, eso es lo que es... nuestro precioso capital... cuidado... cuidado.

SRA. ESCARABAJO: Nunca será demasiado el cuidado que tengamos con nuestro capital... nuestro montoncito.

SR. ESCARABAJO: Con lo que hemos guardado y rascado y trabajado y ensuciando para conseguirlo.

SRA. ESCARABAJO: Mañana y noche, trabajando y ensuciando y guardando y rascando.

SR. ESCARABAJO: Y la hemos visto crecer y crecer, ¿o no?, poquito a poco... nuestra bolita de felicidad.

SRA. ESCARABAJO: Nuestra y muy nuestra es.

SR. ESCARABAJO: Muy nuestra.

SRA. ESCARABAJO: El trabajo de toda una vida.

SR. ESCARABAJO: Huélela, vieja... pínchala... mira cuánto pesa. Nuestra... nuestra.

SRA. ESCARABAJO: Un don divino.

SR. ESCARABAJO: Una bendición... viene directo del cielo... capital, capitalito”.

Aquí la realidad está totalmente distorsionada, de tal modo que penetra en la verdad, “para desenmascarar la realidad se requiere, en primer lugar, enmascararla con las distorsiones adecuadas” (Kenneth, 1980, p.113).

Uno como espectador va a tratar de relacionar lo que se muestra en la escena con su experiencia propia. Al contemplar a estos dos personajes que se insultan exageradamente y su fascinación por la bola de mierda que han generado, nos provocan sonoras carcajadas; nosotros como espectadores de inmediato captamos el hecho de que la bola de mierda equivale al dinero. El dinero está sustituido por la bola de mierda. Nadie, en la vida real pensaría que el dinero es una mierda, ya que con él se adquiere poder y status social. Sin embargo, el dinero puede ser cualquier cosa, un trozo de madera, un pedazo de metal o... como en este caso, una bola de mierda.

En este ejemplo, los autores hacen burla del afán que tiene el ser humano por darle un valor importante a las cosas materiales. Mueve a risa el hecho de que el dinero equivalga a una bola de mierda, que se consigue a base de trabajo y esfuerzos sucios.

La escena también alude a la circunstancia de que mucha gente que posee grandes capitales de dinero no suele obtenerlo mediante el trabajo honrado, sino por otros medios que en su mayoría se consideran “sucios”. De esta manera los autores de esta escena pueden golpear despiadadamente a la gente que le da una importancia al dinero.

Freud observaba que el reconocimiento o reencuentro con algo conocido, reposa en el factor “actualidad”; considerando lo anterior, las farsas corren el peligro de perder significado con el paso del tiempo; eso queda demostrado en las obras de Aristófanes; en muchas de ellas, los referentes no son comprendidos en su totalidad por los lectores de esta época, es por eso que muchas de las ediciones de sus obras están llenas de notas al pie de página para darle al lector una explicación sobre los personajes o las situaciones a las que aluden.

Algo parecido sucede con los libros de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais. Bajtin (1989) dice lo siguiente sobre ambos libros: “Detrás de cada personaje y acontecimiento perteneciente a la obra de Rabelais figura un personaje y un acontecimiento histórico o de la vida cortesana muy precisos; la novela es considerada como un sistema de alusiones históricas” (p.104).

Al leer estas novelas nos encontramos con sucesos graciosos que nos mueven a risa, pero hay otros que pasan desapercibidos, pues nosotros, los lectores del siglo XXI, no tenemos totalmente claros los referentes de la vida del siglo XVI y eso provoca que pierdan significado ante nuestros ojos. Para entenderlos es necesario confrontar los hechos del libro con el contexto histórico en que vivió Rabelais. Ahora bien, si la obra es eficaz y aborda una temática de índole universal, logrará pasar la prueba de la temporalidad.

5.3.6 Estructura de las farsas – subgéneros dramáticos.

La farsa no posee una estructura dramática propia como el resto de los otros géneros, sin embargo se vale de ellos para adquirir cuerpo propio. La forma de una farsa es parecida a la de los sueños; al soñar se tiene la sensación de vivir dentro de un mundo desordenado, caótico; además, se tiene la posibilidad de trasladarse hasta lugares insospechados, las cosas y las personas se caracterizan por tener una deformación.

De igual modo, las farsas plantean situaciones que están totalmente alejadas de la realidad, es decir, imposibles. No hay ejemplos que se relacionen con ellos; pero cuando se les quiere interpretar para formular su contenido, uno descubre que el tema de lo que trata una farsa sí es reconocible, porque uno ha sido capaz de asociarlo a factores culturales y experiencias vitales. Dependiendo de esa temática y de su mecánica dramática, es posible identificar el subgénero que le da estructura a una farsa.

Los autores fársicos abordan temáticas que tienen una relación directa con la realidad, sólo que las sustituyen por otras de manera grotesca para generar una sensación simultánea de risa y dolor (Hernández, 1997, p.p.29-31).

La farsa, en términos generales ocurre de esta manera: un autor de farsas tiene el afán de burlarse de todo aquello que las personas consideran respetable y sagrado. Generalmente escribe sobre algo que le molesta para, posteriormente, reconciliarse con eso; pero, forzosamente, requiere de un cómplice que en este caso viene a ser el espectador.

El autor de farsas, al hacer escarnio público de un objeto respetable cualquiera, siempre busca aliarse con el espectador para deslindarse de la responsabilidad que implica hacer escarnio de aquello que es importante.

Es así como el espectador se convierte en un testigo participativo de la intención del autor para despedazar lo respetable por medio del ridículo despiadado. Para ello, el espectador debe tener siempre buen humor y mucha disposición para ser partícipe, de lo contrario se volverá un obstáculo para disfrutar el desarrollo de una farsa determinada.

Un espectador, por lo regular, no se identifica con las farsas; si ocurriera lo contrario, los acontecimientos de una farsa no serían tomados con gracia, sino como invectivas que producirían indignación en lugar de placer.

“En la farsa devolvemos el golpe a nuestro opresor y con ello, abrevamos en las fuentes primitivas, infantiles, del placer. No hay placer más puro ni más inequívoco que el que se obtiene de tales fuentes elementales” (Bentley, 1985, p.276).

5.3.7 Los personajes fársicos.

Un personaje fársico se caracteriza por la extremada exageración de sus acciones; no tienen complejidad de carácter, funcionan de igual manera a los personajes de comedia de final feliz, es decir que son prototípicos, sólo poseen un rasgo de carácter que los distingue; ese rasgo está asociado con alguna conducta viciosa, la cual y pese a su negatividad, no ocasiona disturbios dentro del medio en el que se desenvuelve.

La diferencia esencial entre un personaje de comedia de final feliz y de farsa, está en la intensidad con que desarrollan sus acciones. Digamos que el personaje de comedia de final feliz hace las cosas de manera normal, mientras que el personaje de farsa se desenvuelve grotescamente, de tal modo que raya en la monstruosidad.

Tomando en cuenta que en la farsa se vive una segunda naturaleza, podría decirse que el personaje fársico es una especie de negativo del carácter humano que representa su aspecto más inferior y tosco por vivir dentro de una realidad

deforme. Si nos fijamos bien, la dinámica de movimiento característica de los personajes fársicos se parece mucho a la de muñecos articulados con movimientos mecánicos; eso hace que el mundo fársico parezca distanciado e ilógico.

Los personajes de una farsa se mueven animalescamente, como si fueran una caricatura. La caricatura implica, también, una realidad deforme; su propósito es hacer una degradación sobre algún rasgo vicioso de alguien, sólo que en la caricatura, ese rasgo se amplifica enormemente. Los personajes fársicos tienen el espíritu de la malicia; pero eso no significa que sean malos o que se comporten como villanos de melodrama. Más bien son traviosos, crean dificultades, hacen cosas fuera de lo común y son completamente amorales; eso es lo que les da el carácter de cínicos y descarados.

Las cosas que les suceden son accidentales, siempre por descuido, son inocentes de lo que hacen, no tienen la más mínima intención de causarle un daño serio a alguien. Ejemplos de personajes fársicos los encontramos en las figuras de Arlequín, Charles Chaplin, Los Hermanos Marx, el gordo y el flaco, etc. Y, sin embargo, a pesar de lo grotesco de su carácter, logran establecer cierto grado de complicidad entre ellos y los espectadores con la finalidad de que las situaciones grotescas que hacen no se tomen por ofensivas, sino agradables.

Esta complicidad se plantea gracias a otras cualidades por las que el personaje fársico se caracteriza que son: la simpatía y lo entrañables que pueden llegar a ser. Eric Bentley (1985), siguiendo el razonamiento de Freud, en torno a la técnica de los chistes, explica cómo se genera la complicidad con el público: “para hacer un chiste se requieren no una o dos personas, sino tres. El trío nos es familiar bajo la forma del cómico, el partenaire y el espectador” (p.216).

A continuación daré un ejemplo de las cosas que es capaz de hacer un personaje grotesco. Baudelaire dejó por escrito la impresión que le provocó un sketch cuyo personaje central era un Pierrot inglés:

“Pierrot pasa delante de una mujer que está limpiando el umbral de su casa, y después de haberle aligerado los bolsillos, aún pretende esconder en los suyos la esponja, la escoba, el cepillo, el cubo... ¿Quién sabe por qué delito, al final Pierrot debe ser guillotinado? Y, ¿por qué la guillotina, si en Inglaterra se usa la horca? No sé; seguramente por lo que sigue. Pierrot se debate y brama como un buey que husmea el degüelle, pero al final acepta su destino. La cabeza es separada del tronco, una cabeza enorme, blanca, salpicada de sangre, que rueda con estruendo hacia el apuntador, dejando ver el círculo sanguinolento del cuello cortado, la columna vertebral truncada y todos los detalles de una bestia degollada, recién descuartizada y lista para la venta. Pero he aquí que el torso del decapitado, llevado por el incontenible anhelo de robar, se levanta, toma su propia cabeza, y actuando de manera mucho más práctica que el gran san Dionisio, la mete, como si de un jamón o una botella de vino se tratara, en uno de los famosos bolsillos de sus pantalones” (citado por Eisenstein, 2010, p.p.30-31).

En este ejemplo el personaje tiene el vicio de robar a la gente, sólo que como podemos apreciar, está llevado al extremo. Los personajes fársicos funcionan como objetos de escarnio, por eso parecen tontos; sin embargo, son unos pícaros que han de salirse con la suya empleando cualquier tipo de artimaña; saben cómo burlarse de sus víctimas, sin sufrir ningún tipo de daño. La astucia y la inteligencia con que hacen las cosas, los vuelve simpáticos y entrañables a los ojos de los espectadores, el cual es sorprendido aplaudiendo robos, engaños, hipocresías, etc.

Recordemos que “la clave del carácter del pícaro es el vicio, gracia e inteligencia combinados” (Martínez, *La comedia clásica o comedia de carácter: El Misántropo de Menandro*, 1998, p.143). En suma: Los personajes fársicos buscan hacer pedazos las apariencias provocando que en las caras de los espectadores se

dibuje una expresión de sorpresa. Más adelante retomaremos este tema de los personajes fársicos cuando entremos a la parte en que se habla del carácter del personaje clown.

5.4 Diferencia entre comedia y farsa.

Muchos estudiosos del drama y del arte del clown suelen asociar lo cómico con todo aquello que hace reír; eso se debe en gran medida a que no saben distinguir entre un tipo de risa y otra, confunden la risa fársica con la cómica y viceversa, no tienen claridad en cuál es el propósito de una y otra. Es muy común confundir el efecto cómico con el fársico y viceversa.

Dice el Clown Tonatiuh Morales (2009): “lo cómico surge de nuestra propia agresividad, somos capaces de reírnos del sufrimiento ajeno, de nosotros mismos y de nuestros defectos, lo cual es catártico, ya que redime nuestra propia agresividad” (p.16). En este párrafo queda claro que Morales confunde el efecto de la farsa con el de la comedia. Por otra parte, ha habido testimonios que plantean claramente las diferencias:

“Pier Maria Cechini, que creó el papel de Fritellino, declaró que en aquellas representaciones la risa debía ser para dichas comedias lo que la sal para la comida y que el objetivo era producir una *commedia*, no una bufonería. Su compañero, Niccolò Barbieri, conocido por Beltrane, insiste igualmente en que la obra de *commedia dell'arte* auténtica no es una ‘obra de bufonadas’, sino un entretenimiento de buen gusto, ‘equilibrado y sobrio, ingenioso y no lleno de trivialidades impertinentes... la risa provocada por la comedia y la nacida de las bufonadas son risas las dos, pero una deriva del ingenio o del diálogo inteligente, y la otra de una ligereza excesiva... El comediante produce risa como la salsa para sus hábiles parlamentos; el bufón estúpido la convierte en el objetivo único de su espectáculo’. Por tanto, debemos basar cualquier observación posterior en el hecho de que la esencia de la *commedia dell'arte* era una obra en que podían producirse episodios bufonescos, y así fue de hecho, pero que no estaba concebida simplemente como una colección de lances burlescos en gran medida inconexos” (Allardyce, 1977, p.p.26-27).

La concepción y la estructura dramática denotan un efecto emotivo determinado y ello se refleja en el tipo de risas que suscitan. Ya vimos que otro en hacer estas distinciones era Charles Baudelaire. Después de lo que se ha revisado a lo largo de las páginas anteriores, podemos llegar a la conclusión de que entre la farsa y la comedia existen algunas semejanzas y diferencias. Veamos cuáles son.

5.4.1 La Risa.

Los géneros que hemos estado estudiando coinciden en un aspecto demasiado evidente: generar la risa; y sin embargo, la risa no es igual en ambos géneros. La risa fársica sólo hace escarnio con el cual se desfogan nuestros sentimientos más reprimidos y la risa cómica incita a la reflexión de que suele haber tipos con ciertas conductas negativas a los que debe castigárseles por su conducta antisocial.

Otra cosa en la que coinciden la comedia y la farsa es en el placer de agredir y humillar al prójimo; pero como hemos visto, también en este aspecto hay diferencias considerables. Mientras que en la farsa se agrede violenta, hostil y descaradamente sin razón aparente, en la comedia se agrede por razones muy concretas, además con la convicción de que se hace por razones justas y honestas. En la farsa está contenida la agresión en estado puro, inmoral sin justificación; en la comedia, en cambio, todo está justificado. Eric Bentley (1985) dice:

“La diferencia ética da lugar a matices emocionales totalmente distintos. La farsa ofrece una simple forma de placer: el placer de golpear a nuestro enemigo en la mandíbula sin que el golpe nos sea devuelto. La reprobación expresada en la comedia brinda una gama más amplia de posibilidades emocionales, que corresponden a los diferentes temperamentos que formulan esa reprobación” (p.274).

De este modo se puede decir que la comedia realista humilla al personaje vicioso para corregirlo, eso implica un compromiso; la comedia no realista humilla sólo para divertir, pero más que humillar mete en problemas a los personajes; la Farsa humilla y atenta contra lo sagrado para convivir con eso.

5.4.2 Personajes.

Dentro de los géneros que hemos revisado, deambulan personajes con carácter vicioso; sin embargo, resultan simpáticos, ninguno de ellos es desagradable. En ningún caso nos identificamos con ellos. Todos ellos son personajes tipificados, es decir que son tipos, pero la única gran diferencia entre ellos son las consecuencias de sus acciones.

En la comedia realista las acciones del personaje lo conducen al ridículo; en la comedia no realista, el personaje se sale con la suya y no sufre castigos físicos, ni morales. En la farsa, depende de la subestructura; pero en tanto que es grotesco, implica que tiene un sentido simbólico, esto quiere decir que las acciones del personaje fársico representan algo.

5.4.3 Vigencia temporal y geográfica.

Hasta cierto punto estos tres géneros son reflejo de la ideología y las costumbres de algún lugar y alguna época, pudiera suceder que el sentido de las bromas no se comprenda universalmente. Lo que en otro tiempo fue risible, ahora podría no serlo; Lo que aquí causa risa, en otro sitio es motivo de indiferencia. Las obras fársicas y cómicas eficaces logran sobreponerse a esto cuando tienen una vigencia universal.

5.4.4 Concepción de la comedia realista.

La comedia realista implica una concepción realista de la realidad. Hace retratos de caracteres viciosos que pueden ubicarse perfectamente dentro del mundo real. La comedia, contrariamente a los sentimientos que produce la farsa y la comedia de final feliz, toma muy en serio las cosas de la vida, juzga las conductas que puedan atentar contra el buen desenvolvimiento de la sociedad, de lo contrario podría haber desorden y caos: la farsa sólo se burla despiadadamente de ellas sin responsabilidad.

Puede decirse que en la comedia se habla de responsabilidad, cosa que en los otros géneros no sería posible. Tanto en la farsa como en la comedia no realista hay irreflexión; en cambio en la comedia realista hay conciencia de los hechos. Cuando presenciamos una comedia de este tipo, nos reiremos con la intención de atacar; para ello el autor expone al personaje de conducta antisocial para señalarlo y delatarlo. La risa surge al ver las necedades del personaje. Los espectadores ríen sin ocuparse de hacer a nadie participe de la risa; quizá más tarde, después de haber reído a su gusto, le comuniquen a otros lo que le ha divertido.

5.4.5 Concepción de la comedia no realista.

La comedia no realista o de final feliz se basa en una concepción idealista de la vida. Se sirve de lo graciosos para lograrlo; esto demuestra que su visión de la realidad no es compleja, sino más bien divertida. La comedia de final feliz nos da una recomendación de la felicidad. El autor se empeña en mostrar una serie de vericuetos para sorprender al público; lo cual implica un impulso vanidoso por parte de él, ya que esto se concentra en hacer una exhibición de sí mismo para demostrar su capacidad de ingenio. Lo que el autor plantea provoca un estado de ánimo divertido, apartado de pretensiones. La risa que aquí surge es una especie de sonrisa amable.

5.4.6 Concepción de la farsa.

La farsa implica una concepción grotesca de la realidad, plantea situaciones satíricas, burlescas y cínicas de manera imposible, es decir que no tienen ninguna relación directa con la realidad, sino oblicua, con lo cual se tiene la visión de un mundo particularizado, el cual podrá ser comprendido por aquel que sea capaz de reconocerlo, de ahí proviene la relatividad de la farsa, por eso entenderla, a veces, resulta complicado. La farsa substituye a la realidad con otras situaciones, esto provoca que el espectador ría al ver una cosa e imaginar otra.

Esa risa que produce la farsa es un estallamiento repentino y sonoro; por lo regular las risas que ocasiona la farsa son explosivas. El autor fársico no ríe con las situaciones que plantea, sólo las muestra y con ellas agrade a los personajes; al hacerlo de ese modo, busca hacer partícipe al público.

La farsa nos ofrece la posibilidad de escaparnos de la realidad; además tiene la virtud de aligerar todo aquello que nos agobia dentro de la vida cotidiana, nos permite vivir irresponsablemente durante un tiempo breve, de manera parecida a como lo hacen los niños que aún no saben distinguir entre el bien y el mal.

5.5 Conclusión.

Los elementos estilísticos denominados lo cómico, lo grotesco y lo gracioso corresponden a cada género de esta manera: lo cómico aparece en la comedia realista; lo gracioso en la comedia de final feliz y lo grotesco en la farsa. Lo cómico, lo grotesco y lo gracioso “aluden a procedimientos estilísticos distintos para producir un efecto determinado que es a risa” (Martínez, *La comedia de final feliz*, 1999, p.155). Lo *cómico* moraliza y divierte. La risa que surge de lo *cómico* proviene de la contemplación del ridículo que hace un personaje con conducta antisocial. Las risas atacan las conductas viciosas de los personajes, “la risa del prójimo constituye un castigo moral para el vicioso, quien sufre mucho mientras los demás se regocijan en su ridículo” (p.155). Esto le permite al espectador colocarse en una postura superior frente a la mala conducta del personaje vicioso, y eso sucede porque la comedia es un género moralizante.

Lo *grotesco* catartiza y divierte, provoca una sensación de shock emotivo. Las acciones en la farsa se presentan grotescamente, de manera absurda e imposible; en ellas las bromas crueles, las obscenidades, las agresiones y las necesidades instintivas que se reprimen porque las leyes de decencia las proscriben, estallan en una risa violenta y potente, en carcajadas sonoras podría decirse (p.156).

Lo *gracioso* divierte simplemente. Sirve para pasar un buen rato; se produce por medio de equívocos, chistes verbales, chistes visuales, juegos de palabras, enredos, etc. Es decir que se hace por medios que, dramáticamente, no son trascendentales, esa es la razón por la cual “la risa por lo gracioso resulta una respuesta tibia ante un hecho intrascendente por sí mismo pero ingenioso” (p.p.155-156).

5.6 Análisis dramático de nueve sketches de clown.

A continuación se analizarán nueve sketches de clown con base a lo que se ha expuesto sobre los géneros dramáticos. En este apartado veremos a qué género dramático se adscriben los sketches de clown que aparecen en el DVD adjunto a este trabajo; para ello se ha de tomar en cuenta, primero, las acciones, el tema y el tono de cada uno de los sketches. Comenzaremos por los sketches con estructura de comedia realista.

5.6.1 Sketches con estructura de comedia realista.

5.6.1.1 Sketch *El suicida* (2006).

Este sketch fue interpretado por el clown mexicano Aziz Gual, la grabación data del año 2006. Inicia cuando Aziz Gual, se dirige hacia el centro del escenario. En su mano derecha lleva una antorcha, en la izquierda un bote de gasolina. En un momento dado, se escucha una música de carácter terrible, al espectador le indica que algo grave está a punto de acontecer. Aziz, destapa el bote de gasolina, le da un trago; luego, su mirada se dirige hacia la antorcha, la enarbola y escupe la gasolina en el fuego. Hace una pausa. Aquí, uno como espectador podría pensar que Aziz se dispone a ejecutar un acto de destreza con fuego.

Aziz pasea su mirada entre la antorcha y el bote de gasolina. En su rostro se dibuja un deseo de autodestrucción. Entonces, empieza a tirar gasolina a su alrededor; después, deja caer más gasolina por todo el escenario; un momento más tarde, se dirige hacia la zona de espectadores para rociarles gasolina. En

este momento queda claro que Aziz tiene el firme propósito de incendiar el lugar y que uno como espectador está en riesgo mortal.

Unos instantes después vuelve a subirse al escenario y ahora él mismo se rocía la gasolina. Ha decidido auto inmolarse; termina de rociarse casi toda la gasolina, se toma lo poco que le queda y enseguida lo escupe a la antorcha. Se esperaría que el fuego se avivara; pero ocurre todo lo contrario, pues se apaga. Aziz descubre que en el bote que llevaba no había gasolina, sino agua. Al darse cuenta de esta situación, Aziz se queda en pausa, sorprendido; es consciente de que acaba de hacer el ridículo y, para salir del paso, se lleva a la boca la antorcha; después vuelve a adoptar su actitud destructora.

Al final de este número, Aziz Gual, ha quedado en ridículo por su enorme pretensión de destruir el local. Aziz, pretendía hacer algo muy grande; pero al final, todo su esfuerzo queda reducido a nada. Todo esto le pasa a Aziz, por los vicios que padece, en este caso, son la distracción y la presunción. Tal vez, sucedió que Aziz, antes de entrar al escenario, por su premura o nerviosismo, tomó otro bote creyendo que era gasolina; pero en ese solamente había agua.

Sketch *El Huevo (s/f)*.

Este sketch es considerado como “clásico”, la versión que aquí se presenta es de Yuri Nikulin y Mijaíl Shuidín, grabado a principios de la década de los ochentas en la antigua Unión Soviética.

El sketch empieza con que Mijaíl Shuidín está buscando a Yuri Nikulin; lo llama dando fuertes voces; sorprendentemente aparece Nikulin por detrás de Mijaíl, este último se espanta. Nikulin, lleva un banco y un periódico; coloca el banco al centro de la pista del circo y se sienta a leer el periódico plácidamente. Mijaíl, al verlo, le arrebató el periódico; pero Nikulin se lo quita y se vuelve a sentar.

Por segunda ocasión Mijaíl, le arrebató el periódico. Nikulin, se levanta, se lo quita y luego le da un empujón. Nikulin, se sienta; pero Mijaíl hace un juego en el que hace varias fintas para quitarle a Nikulin su periódico. Para detenerlo, Nikulin, le da un periodicazo en la cabeza. Otra vez, Nikulin se sienta y Mijaíl, golpea con su bastón al periódico un par de veces para tirarlo.; en la tercera ocasión lanza otro golpe; pero Nikulin quita el periódico, provocando que el bastón golpee su rodilla. Nikulin, al recibir este golpe se levanta con toda la intención de pegarle a Mijaíl.

Dado que Nikulin no quiere prestarle su periódico a Mijaíl; este último decide hacerle una broma, la cual consiste en ponerle un huevo sobre su asiento. Lo primero que hace para llevarla a cabo, es ponerse en contubernio con el jefe de pista. Una vez hecho esto, el jefe de pista se acerca a Nikulin para darle una indicación. Nikulin, al verlo, se pone de pie; mientras escucha lo que tiene que hacer, Mijaíl coloca un huevo sobre la silla.

En cuanto el jefe de pista termina de darle las órdenes, Nikulin, se sienta. Mijaíl, celebra, se burla y le pide a Nikulin que se ponga de pie; quiere exponerlo al escarnio público; pero Mijaíl, se lleva una gran sorpresa: no hay ningún vestigio del huevo sobre la ropa de Nikulin; pareciera como si hubiera desaparecido. Nikulin, no comprendiendo nada de lo que hace Mijaíl, se vuelve a sentar.

Mijaíl, saca un segundo huevo. Otra vez, en contubernio con el jefe de pista, hace que Nikulin se levante de su asiento para que él pueda colocar el huevo. Nikulin, se sienta; de inmediato Mijaíl le pide que se levante. Una vez más no hay huevo, otra vez desapareció. Mijaíl inspecciona el banco y luego se acerca hacia Nikulin con la intención de verle las nalgas de cerca. Desde luego, Nikulin se opone.

A Mijaíl ya no le quedan huevos para continuar con la broma; pero, por suerte, un mozo de pista le ofrece uno y por tercera ocasión el jefe de pista lo ayuda para que Nikulin se ponga de pie.

Un momento después, Nikulin va a sentarse; pero se percata de que Mijaíl le puso algo en su asiento. Nikulin se enfada, entonces le ordena a Mijaíl que se siente. Cuando Mijaíl lo hace, el huevo se estrella y sus nalgas quedan embarradas de yema y cascarón de huevo. Mijaíl sale corriendo.

Este sketch tiene un tono cómico, muy parecido al que vimos de Aziz Gual; recordemos que el tono cómico tiene que ver con ridiculizar a los personajes viciosos. En este caso, Mijaíl quiere leer el periódico, pero su compañero Nikulin no quiere prestárselo, ése es todo el conflicto. Mijaíl, al no cumplir su deseo, se molesta y, como niño chiquito y travieso, decide vengarse de Nikulin haciéndole una broma.

Sin embargo, a Mijaíl le pasa lo que dice aquel dicho: “le salió el tiro por la culata”, esto significa que algo no ha salido como se esperaba, es decir, Mijaíl hizo algo esperando un resultado; pero dicho resultado ha salido todo lo contrario a como él lo había planeado. Mijaíl, es castigado por su afán vengativo.

Sus acciones tienen consecuencias, sin darse cuenta, él mismo se puso las trampas para quedar embarrado de huevo al final. Aquí, el bromista, resulto ser la víctima. Pareciera que Mijaíl (el bromista) juega el papel de victimario, mientras que Nikulin hace el de la víctima; pero a final de cuentas, aplicando el lenguaje del clown, se invierten los roles del juego, de tal modo que Mijaíl queda ridiculizado.

A continuación veremos dos ejemplos de sketches con estructura de comedia no realista.

5.6.2 Sketches con estructura de comedia no realista.

5.6.2.1 Sketch *El violín (s/f)*.

Este número formaba parte de un espectáculo musical ejecutado por el clown Grock y su *partner* Max van Emden, el video fue tomado hacia la mitad de la década de los años treinta del siglo pasado. Max van Emden era el músico serio,

bien vestido, pulcro, elegante; en cambio Grock, era todo lo contrario: maltrecho, desaliñado, de carácter infantil; en suma, era el remedo de un músico. Sin embargo, a pesar de este contraste ambos eran músicos muy virtuosos.

Este sketch, daba inicio en el momento en que Grock entraba al escenario tímidamente; recibía los aplausos que la gente había brindado por el número anterior. En seguida, Grock se acerca a la zona donde está ubicada la orquesta; de manera cortés les pide prestado un violín a los músicos. Uno de ellos se anima a prestárselo; pero lo hace con mucha desconfianza. Grock, al notar esto, lo tranquiliza diciéndole que no tema por su instrumento, que lo tratará con mucho cuidado. El violinista se convence y le da su instrumento a Grock, que al recibirlo, lo toca y pondera sus cualidades.

Entonces, Grock, se prepara para interpretar su siguiente pieza; se dirige hacia el fondo del escenario; ahí se topa con una silla, la toma para despejar la escena. En un momento dado, Grock, mecánicamente, ejecuta con la silla una suerte de malabar, haciéndola girar sobre su propio eje para después atraparla hábilmente con su mano derecha. Grock, no hace mayor comentario sobre esto, pareciera ser algo normal, inclusive, intrascendente.

Finalmente, coloca la silla en el fondo del escenario; en seguida, se dirige hacia el centro e intenta hacer la misma suerte de malabar que hizo con la silla empleando el arco del violín. Desafortunadamente no le sale bien, puesto que no logra atrapar el arco del violín. Grock, lo levanta del suelo; inmediatamente después, se dirige hacia el piano para tocar una nota que le permita verificar si el violín está afinado. Hasta ese momento concluye la exposición del sketch, ya sabemos los espectadores quién es Grock y cuál es su conflicto. A continuación, vendrá el desarrollo del conflicto.

Por segunda ocasión intenta hacer la suerte de malabar con el arco del violín; pero falla, otra vez se le cae. Grock lo lamenta y se enoja. Bajo ese estado de ánimo se

coloca violentamente el violín entre su cabeza y su hombro izquierdo para tocarlo. Se escucha un golpe fuerte; pero Grock continúa con su acción como si nada hubiera pasado. Unos segundos después reacciona, el golpe le dolió mucho; se soba. En cuanto se recupera toca algunas notas con el violín.

En seguida, por tercera vez, intenta hacer la misma suerte de malabar con el arco y por tercera vez, falla. Grock, se enoja aún más; pero se contiene; va hacia el fondo del escenario, ahí se encuentra un biombo. En cuanto llega, se pone a practicar el malabar fuera de la mirada de los espectadores que sólo alcanzan a ver el arco que gira por los aires.

Grock, vuelve a regresar al centro del escenario, viene regañando al arco del violín, como diciéndole: “ya no hagas más travesuras”. Una vez más toca una secuencia de notas musicales y al terminar, por cuarta ocasión, muy emocionado, hace la suerte de malabar sin poder atrapar el dichoso arco. Entonces, conteniendo su enojo, deja el violín sobre el piso; se lleva el arco y se encamina otra vez hacia el biombo. Por segunda ocasión ensaya el malabar detrás del biombo. En cuanto termina, regresa al escenario.

Grock, toma el violín de tal modo que se lo coloca en el hombro del lado derecho; cabe decir aquí que el violín normalmente está diseñado para tocarse sobre el hombro izquierdo. Es por eso que Grock, percibe que algo no está bien con el violín; se voltea, dándole la espalda al público, deja el violín del lado derecho del espectador y el arco al lado izquierdo del espectador. Grock, reflexiona y luego, mediante gestos mímicos, trata de recordar la manera en que se toca el violín. Se voltea de frente al público y el violín le queda del lado izquierdo como debe ser. Grock, celebra.

A continuación, ejecuta una secuencia musical que interrumpe, porque con el arco del violín trata de acomodar sus piernas para que queden en una posición que le permita tocar el violín adecuadamente. Este afán por acomodarse lo lleva a perder

el equilibrio, de tal modo que queda sentado sobre el violín que le acaban de prestar. Los de la orquesta se sorprenden. Grock, está apenadísimo, no sabe qué hacer. El propietario del violín se siente ridículo. Aquí se manifiesta el clímax del sketch. En este momento la situación para Grock se torna seria y da la impresión de que va a recibir un castigo ejemplar; pero veremos que Grock tiene un as bajo la manga que lo salvará de ser castigado.

Grock, se levanta y toma una mitad del violín, se dirige hacia el músico con la intención de devolvérselo; Grock, se lo entrega con mucha pena. Inmediatamente después, como si no hubiera pasado nada, pide prestado otro violín. Por su puesto que se lo niegan. Entonces Grock se va ofendido, toma el arco del violín que había quedado en el piso, luego se dirige hacia el fondo del escenario para tomar el violín de su *partner*. Y, echándole una indirecta al músico que no le quiso prestar de nueva cuenta su violín, afirma que el violín de su *partner* es mucho mejor.

Grock ejecuta otra secuencia musical; de pronto, se detiene y por quinta ocasión hace el malabar; pero esta vez tiene la suerte de cachar el arco del violín. En un primer instante, Grock, no se da cuenta de lo que acaba de pasar, se dispone a tocar y unos segundos después se percata de su logro. Lo celebra en grande; luego se dispone a hacer de nueva cuenta el malabrar; pero se rehúsa a hacerlo, no vaya a ocurrir que no le vuelva a salir. Ya para este momento, el conflicto ha quedado resuelto. Recordemos que “el punto” dentro de la estructura de un sketch, ocurre al final, en este caso, sucede cuando Grock, decide no lanzar de nueva cuenta el arco.

Finalmente, Grock, interpreta una pieza musical animada. Entra su *partner*, se da cuenta de que Grock está tocando su violín; va por él, se lo arrebató. Al final, ambos tocan una pieza en el mismo violín.

Este sketch tiene una estructura de comedia no realista o de final feliz; las acciones que en él acontecen nos dan cuenta de que el estilo de la escena se

asocia directamente con el idealismo, esto quiere decir que Grock no es responsable de lo que le pasa; todo lo que le sale bien es producto de un golpe de suerte o de buena fortuna. El tono de este número tiende a lo gracioso. El conflicto es muy simple: Grock quiere hacer bien una suerte de malabar con el arco de un violín, pero no le sale, porque le cuesta trabajo atraparlo con las manos. Así de simple es el conflicto de la escena; pero Grock provoca que el desarrollo se vuelva complejo. A final de cuentas, después de varias peripecias, logra resolver su problema.

Por otra parte, resulta cómico que Grock haya podido hacer un malabar con una silla grande y no con un arco de violín que, en apariencia, resultaría sencillo manipular. Esta torpeza por parte de Grock contrasta notablemente con sus habilidades musicales, acrobáticas y malabarísticas.

Efectivamente, Grock es un personaje lleno de defectos; en su caso, los que más sobresalen son la necedad y el perfeccionismo, ejemplos de esto los encontramos cuando él insiste, incansablemente, en hacer bien el malabar o cuando intenta afanosamente acomodar su cuerpo en una forma correcta para tocar el violín. En ambos casos queda ridiculizado, en el primer caso por no poder atrapar un objeto sencillo y en el otro, porque sus correcciones lo llevan a romper el violín que le habían prestado. Y sin embargo, estos defectos de carácter no son castigados severamente; su simpatía y picardía lo salvan, de un modo ingenioso se sale con la suya.

El sketch del violín, nos da entender que todos los problemas en la vida tienen solución. A la vista del espectador esto resulta agradable, pues nos invita a tener una actitud positiva ante los problemas que se nos presentan en la vida diaria. Que Grock haya intentado cinco veces atrapar el arco del violín, nos recuerda aquel refrán que dice: “no hay quinto malo”, que quiere decir que no hay problema si algo falla, se puede volver a intentar varias veces hasta que salga bien, si no sale a primera, entonces será hasta la segunda, la tercera, la cuarta o la quinta.

Sin embargo, en el sketch de Grock esto no es del todo cierto, pues no hay que dejar de observar “el punto” del sketch, en el que Grock, una vez que ya atrapó el arco del violín, no vuelve a intentar malabarearlo. Esta acción no resulta del todo optimista. Porque para él fue una suerte haber atrapado el arco; pero después no quiere arriesgarse a hacerlo otra vez. Y eso pasa mucho en la vida, que cuando algo nos sale bien, nos aferramos a esa fórmula conocida y después de eso nos cuesta hacerlo de otro modo. He ahí un aspecto vicioso en el carácter de Grock.

En general, este sketch se distingue por su simplicidad, no le hace falta nada; en él también se pueden apreciar diversos elementos de la técnica de actuación de clown: entre ellos se encuentran: la complicidad con el público, las reacciones retardadas, acciones disociadas, el rodeo. A lo largo de todo el número Grock, convierte al arco del violín en su partner con el que puede interactuar.

5.6.2.2 Sketch *Guillermo Tell* (s/f).

Este sketch también es considerado como un “clásico”. La versión que aquí se presenta fue interpretada por los hermanos Colombaioni a principios de la década de los noventa para un programa de la televisión española.

El sketch comienza cuando Alberto Colombaioni anuncia a la audiencia que él y su hermano, Carlo, representará una tragedia suiza: *La tragedia de Guillermo Tell*. En seguida, Alberto explica que para hacer esta representación se necesitan tres cosas: la manzana, la ballesta y el muchacho. Alberto, muestra a los espectadores cada uno de los objetos; pero cuando llega al muchacho, señala a Carlo que, desde luego, se niega a hacer ese papel; pero ante la insistencia de Alberto, no tiene otro remedio más que acceder.

Alberto, trata de poner la manzana sobre la cabeza de Carlo sin que pueda mantenerse estable; la redondez de la manzana hace que ésta se caiga. Ante esta situación, Carlo pide una disculpa a los espectadores, les dice que no será posible hacer la representación; sin embargo, de pronto se le ocurre una idea: si la cabeza

de Carlo tuviera una forma cuadrada, se resolvería el problema. Entonces, Alberto, toma la ballesta y se dispone a Golpear la cabeza de Carlo; éste último, al ver que el golpe se acerca, pega un grito de horror e inmediatamente después, de manera automática, le da una mordida a la manzana y se la coloca sobre la cabeza.

Con eso, Carlo ha logrado que la manzana se mantenga sobre su cabeza. Alberto, se maravilla, toma distancia, prepara la ballesta y la apunta hacia el estómago de Carlo; desde luego éste protesta y sugiere que la ballesta sea apuntada hacia la manzana; entonces, Alberto, para tranquilizarlo, le explica que es una ballesta especial, que no importando la dirección hacia donde esté apuntada, la flecha de todos modos dará con la manzana. Carlo, se persigna, clamando por un milagro que lo salve.

Alberto, otra vez toma distancia, se dirige a la audiencia para anunciar una vez más la representación de *La tragedia de Guillermo Tell*; mientras eso ocurre Carlo aprovecha para comerse rápidamente toda la manzana. Alberto, se dispone a disparar la ballesta; pero se detiene al no ver la manzana; la busca, no la encuentra; le pregunta a Carlo ¿dónde está la manzana? Dado que Carlo tiene la boca llena, le explica a Alberto que se cayó, que rodó hacia el área del público y que alguien se la quedó.

Alberto amenaza a los espectadores con la ballesta; nadie le sabe dar razón de la manzana; sin embargo, en un momento dado, Carlo intenta hacer algún comentario sobre el hecho; pero no le sale bien, porque tiene la boca llena. De ese modo, Alberto se da cuenta de que fue Carlo quien desapareció la manzana; lo persigue y ahí termina el sketch. Carlo, quien juega el rol de pícaro, se ha salvado por una astucia y de paso ha saciado su hambre.

El tono de este sketch, también es gracioso; aquí predominan los juegos de ingenio. El conflicto es el siguiente: Alberto y Carlo van a representar *La tragedia de Guillermo Tell*, específicamente la escena de la manzana; pero esto implica

que Carlo tendrá que arriesgar su vida. La representación de esta tragedia, resultaría mortal, por lo tanto Carlo hará hasta lo imposible con tal de librarse, pues desea mantener su vida. Las circunstancias ajenas a Carlo, lo llevaron a ese lugar; Alberto le impuso representar ese papel, Carlo no es responsable; pero una idea ingeniosa por parte de Carlo, que es comerse la manzana, salvará su vida y de paso logrará saciar su hambre. Este número tiene una resolución feliz; nadie sale ni lastimado ni castigado.

5.6.2.3 Sketch *El plato roto (s/f)*.

Este sketch era interpretado por el clown soviético Karandash. Él entraba a la pista llevando entre sus manos un plato grande; lo mostraba con mucho cuidado a la audiencia. En seguida, Karandash, se quitaba su sombrero para saludar. Después sacaba un martillo, lo golpeaba contra la silla para demostrar que era de verdad y no de utilería. Volvía a saludar a la audiencia haciendo una reverencia. A continuación enarbolaba el martillo con la mano derecha y con la izquierda, el plato. Se disponía a hacer un truco de magia. Pausa. Un momento después, rompía el plato con el martillo en inmediatamente salía de escena.

Karandash, efectivamente, había hecho un truco de magia, pues logró desaparecer el plato. Este número es una parodia de los magos, por eso Karandash no tiene ni la elegancia ni la espectacularidad que se requiere para hacer un truco de magia. La manera en que Karandash desaparece el plato está cargada de un completo cinismo, ya que rompe el plato de manera evidente.

El sketch no tiene un conflicto dramático complejo, pues el único objetivo de Karandash es desaparecer el plato y para eso no encuentra ningún obstáculo, a final de cuentas logra hacer su truco de magia. A él, todo le sale bien y además se divierte remedando a los magos serios que sorprenden con sus trucos virtuosos.

5.6.2.4 El sketch del farol de 20 metros de altura (s/f).

Este sketch lo interpretaba un clown – acróbata de nombre Fattini. El desarrollo era muy sencillo, consistía en que el clown Fattini se subía a un farol de veinte metros de altura solamente para fumarse un puro. Cuando Fattini llegaba hasta la punta del farol, se tropezaba y daba la impresión de que se iba a caer. Luego, se ponía a hacer algunas rutinas acrobáticas con la intención de sentirse cómodo y relajado.

El sketch, resulta muy impresionante, porque verdaderamente Fattini está en riesgo mortal. Su excentricidad de subirse a veinte metros para fumar un puro, mantiene a los espectadores al filo de la butaca que sufren ante una posible caída del clown. Y sin embargo, Fattini parece no darse cuenta del peligro al que está expuesto. Todo esto, naturalmente, es una provocación. Él se divierte, haciendo sufrir a los espectadores. El carácter de este personaje es muy alegre y simpático, cae muy bien. Cabe decir un dato curioso de este sketch: se grabó cuando Fattini contaba con 69 años de edad.

5.6.3 Sketches con estructura fársica.

5.6.3.1 El sketch de los Rastelli (s/f).

El sketch da inicio cuando el Augusto A toma su guitarra y se dispone a tocarla en conjunto con el Carablanca que lleva una trompeta. Al centro del escenario hay una silla. Justo en ese instante, los interrumpe la entrada del Augusto B que viene tocando un clarinete. El Augusto B, se sienta en la silla y sigue tocando. Tanto el Carablanca como el Augusto A le indican que se vaya; el Augusto B, sin dejar de tocar, les dice que no.

Ante la negativa del Augusto B, el Carablanca le propone al Augusto A que le quite la silla. Augusto A así lo hace y al Augusto B no le pasa nada, no se cae, parece como si hubiera quedado suspendido en el aire. Augusto B, al verlos, se levanta y sin dejar de tocar se dirige a otro lugar del escenario; ahí se acomoda plácidamente. Carablanca y Augusto A, lo miran perplejos. Después el Carablanca

le ofrece al Augusto A un hacha para que se la entierre en la cabeza al Augusto B. Augusto A la toma y se dirige hacia donde está el Augusto B para clavársela. Augusto B, al recibir el hachazo, deja de tocar. Sale.

Carablanca y Augusto A se disponen a tocar por segunda vez; pero antes de que suene una nota, entra Augusto C, tocando un trombón. Su música, remite a la voz de un pato; pasa por en medio del Carablanca y del Augusto. Cuando Augusto C llega hasta el centro del escenario alarga una nota y entonces se le bajan y suben los pantalones; esta nota alargada, también provoca que se mueva de arriba para abajo la pechera del Augusto A. Augusto C, se dispone a salir; pero antes de hacerlo, vuelve a largar una nota para que se le bajen y suban los pantalones. Augusto A y Carablanca tienen toda la intención de molerlo a golpes; pero Augusto C se les escapa.

Por tercera ocasión, Carablanca y Augusto se disponen a tocar; pero ahora los interrumpe el Augusto B que entra tocando el clarinete, además de bailar pícaramente. Augusto B, se dirige hasta donde se encuentran el Carablanca y el Augusto A. Augusto B sigue tocando y bailando. Mientras tanto, Carablanca le da al Augusto A un garrote, el cual, en un momento dado, descarga con toda su fuerza contra el pie del Augusto B, quien sale chillando como un perro.

Carablanca y Augusto A se regocijan a expensas del dolor del Augusto B; pero en ese mismo instante, entra una vez más el Augusto C que ahora viene tocando un contrabajo. El Augusto A, al verlo, quiere golpearlo con el garrote; pero Carablanca mejor le sugiere un martillo gigante. Augusto A lo toma y se lo sorraja al Augusto C en la cabeza, lo cual provoca que estalle su contrabajo y se parta en dos. Ahora, Carablanca y Augusto A, se burlan de la desgracia por la que acaba de pasar el Augusto C.

Inmediatamente después entra Augusto B con una enorme tuba; se coloca en un punto del escenario. Augusto A, lo quiere golpear, Carablanca lo detiene; ambos

se quedan atónitos mirando al Augusto B. Augusto B, toca una secuencia musical. Carablanca le da a Augusto A un cartucho de dinamita para que la ponga al interior de la tuba. Así lo hace Augusto A. Después, corre para alejarse; pero en eso, la tuba explota y la boca de la tuba va a parar justamente en la cabeza del Augusto A. Augusto B se ha vengado de todas las golpizas que ha recibido. Carablanca le ayuda al Augusto A a quitarse la parte de la tuba que se atoró en su cabeza; cuando se la quita, el pelo de Augusto A da vueltas.

Augusto B entra una vez más a escena; pero en esta ocasión lo hace empujando un piano. Se coloca al centro del escenario, toca algunas notas. Augusto A y Carablanca traen un cañón; le disparan, el piano se hace pedazos y al Augusto B se le queda enterrado el cohete en el estómago. Sale. Al final, todos tocan una pieza musical.

Este sketch se caracteriza por su tono violento; en general las acciones tienen un ritmo vertiginoso y exacerbado. El conflicto es sencillo: dos músicos (Carablanca y Augusto A) que quieren tocar una pieza musical y otros dos (Augusto B y Augusto C) que no los dejan. Es un enfrentamiento entre varios.

Al contemplar los momentos en que el Carablanca y el Augusto A golpean a sus adversarios, se experimenta una sensación de que nuestros deseos más recónditos están siendo sublimados, pues, ¿quién no desearía golpear y poner en su lugar a todo aquel que nos interrumpe cuando nos disponemos a hacer algo?

Esta sensación que provoca, de inmediato nos remite al terreno de la farsa grotesca y violenta. La subestructura que compone a este sketch es de comedia de final feliz, ya que, a pesar de los múltiples obstáculos que encuentran el Carablanca y el Augusto A para interpretar su música, al final, logran solucionar el problema: su dueto musical se convierte en un cuarteto, con lo cual, se logra una reconciliación entre todas las partes discordantes. Al terminar este sketch no hay

adversarios, toda la violencia que descargaron entre sí, era sólo un mero divertimento.

La realización de un sketch de esta naturaleza, requiere de muchos trucos escénicos, como la cabeza que debe tener algún mecanismo que permita que un hacha se pueda enterrar o el coso que permita al clown quedar sentado en el aire o los instrumentos que explotan, etc. Si observamos bien, el tipo de comicidad que en este sketch aparece, se asemeja mucho a las caricaturas clásicas de la Warner Brothers o las de Walt Disney.

5.6.3.2 El sketch del perro que habla en la tribuna (s/f).

Este sketch, era interpretado por Karandash, poco tiempo después de haber finalizado la segunda guerra mundial. Al centro de la pista del circo, hay un podio. Karandash entra, en sus manos lleva un micrófono y una maleta. Del interior de la maleta saca a un perrito negro, le indica que se suba al podio. El perro se acerca al micrófono, da unos ladridos severos. Termina de ladrar el perro y Karandash de nueva cuenta lo mete a la bolsa. Sale.

5.6.3.3 El sketch del soldado nazi (s/f).

Un momento después, entra Karandash a la pista del circo, coloca la maleta que llevaba en el sketch anterior sobre la barda de la pista; con una especie de garrote que lleva en la mano, golpea el costado de la bolsa. Uno como espectador, piensa que está amedrentando al perrito que había metido ahí dentro; pero lo que en realidad acaba de hacer es un truco de magia, pues al dar los golpes, consiguió que el perrito se transformara en un disfraz.

Lo primero que saca Karandash de la bolsa es una tela con la que se cubre la espalda, luego un cuchillo que se coloca en el cinturón, después una máscara con forma de cabeza de perro bulldog y un casco con la cruz gamada nazi. Más tarde, Karandash se mete en una especie de tanque hecho a base de una caja de madera, un barril y diversos fierros viejos. El tanque avanza un poco y después,

de manera inesperada, estalla, se hace pedazos. Karandash, sale del interior hecho jirones.

Ambos sketches también tienen estructura de farsa y el subgénero que hay en ellos está relacionado con la obra didáctica, puesto que abordan una problemática política y social. Karandash, con las acciones que ejecuta, busca que el espectador lleve a cabo el ejercicio de la reflexión. En el primer sketch se hace una crítica sobre el carácter de los políticos y en el segundo sobre el supuesto “poderío” de las tropas nazis.

Ambos números remiten a aquel refrán que dice: “perro que ladra, no muerde” que significa que hay quienes amenazan con hacer algún daño grave, pero, a final de cuentas, no hacen nada, pues resultan ser totalmente inofensivos. En el primer sketch, el perro simboliza a todos los políticos que a la hora de proferir sus discursos se muestran bravucones, capaces de afrontar con arrojo y determinación los problemas que aquejan a la sociedad; pero que no hacen nada cuando llega el momento de ejecutar las acciones que han de evitar los males sociales.

En el segundo sketch, sin duda se está haciendo referencia a las dificultades por las que pasaron los tanques nazis cuando llegaron al territorio de Rusia en la segunda guerra mundial. Cuando Karandash, se pone la máscara de perro bulldog, está mofándose de los alemanes que se creían bravucones e invencibles; pero por el curso que tuvieron los acontecimientos, fue todo lo contrario, resultaron ser inofensivos y débiles.

CONCLUSIÓN.

Este trabajo tenía como propósito descubrir si en verdad existe una dramaturgia del clown y de ser así, determinar algunos de sus principios. El método aquí empleado, exigió una reflexión sobre la dramaturgia de los números de clown frente a la teoría de los géneros dramáticos.

Uno de los problemas a los que nos enfrentamos, al momento de acometer nuestro objetivo, fue la escasa bibliografía sobre el tema; desafortunadamente no existe material alguno que hable francamente sobre la dramaturgia del clown. La única manera de llevar a cabo este estudio era mediante la observación de los propios sketches de clown; y al hacerlo, notamos que en todos ellos había muchos aspectos teatrales.

Como punto de partida, se definió al clown como un personaje que está basado en el carácter propio del ejecutante y que, a su vez, destaca por su carácter simpático, sus conductas viciosas y excéntricas.

En el segundo capítulo se abordó la teatralidad del clown con el objetivo de presentar el contexto en que surge el sketch de clown. Para ello fue necesario hacer una revisión histórica que sustentara lo anterior; también se revisaron manifestaciones clown, previas al origen del circo. De este modo se pudo llegar a una aproximación a las cuestiones temáticas y al imaginario que hay dentro de los sketches de clown. Por una parte, pudimos notar que, en torno al origen de los números de clown, hay muchas circunstancias que se han repetido desde muchos siglos atrás y tienen que ver con que surgen cuando el teatro está en crisis. En un momento dado, las manifestaciones de tipo clown se vuelven nutrimentos necesarios para darle vitalidad a los movimientos teatrales representativos.

Por sus formas y contenidos, nos dimos cuenta que muchos de estos sketches de clown tenían características similares a las obras de teatro del repertorio universal, como las de Molière, Shakespeare y Calderón de la Barca. Hay mucha teatralidad

en los números de clown; esto implica que su materia esencial es la acción que implica un movimiento que denota carácter. El hecho de tomar en cuenta que el clown es una manifestación netamente teatral, ayudará a evitar confusiones y discusiones interminables sobre su naturaleza. Por otra parte, esta revisión nos dio la pauta para dejar en claro que el clown no se originó exclusivamente en el circo, como comúnmente se cree; más bien, el circo y el clown que se originó dentro del él, son puntos de referencia que nos permiten comprender al clown de mediados del siglo XX y principios del XXI.

La exposición de la teoría de los géneros dramáticos, permitió darnos cuenta de que muchos sketches de clown están concebidos desde la óptica de la comedia realista, comedia no realista o de final feliz y la farsa. Al revisar cada género, fue posible apreciar la visión del mundo que hay en los números de clown, así como los mecanismos que emplean para generar risas en el espectador. Y esto ya es un gran paso para conocer a los clowns como son realmente.

Es necesario mencionar que, para llegar a ese conocimiento puro del clown, por decirlo de alguna manera, tuvimos que emplear la teoría dramática de Luisa Josefina Hernández, complementada por Fernando Martínez Monroy. Esta teoría fue un gran instrumento para analizar y observar los sketches tal como son, sin imponerles prejuicios e ideas que les son ajenos. La teoría elegida, resulta sumamente flexible, caso contrario a las otras que son muy esquemáticas y rígidas en sus preceptos.

La exposición de los aspectos dramáticos y genéricos del clown y el análisis de algunos sketches vino a demostrar que los personajes clown son imperecederos, pues en ellos hay muchos rasgos de la vida humana universales, entre los que destacan los vicios y las excentricidades; estos aspectos los hemos compartido con muchos seres humanos a lo largo de la historia.

Con todo esto podemos afirmar que el humor es una manifestación y un lenguaje necesario en la vida de las personas; fue por esta razón que en el capítulo IV de este trabajo se hizo especial énfasis en el estudio del efecto emotivo que generan las manifestaciones clown: la risa.

Como resultado de la confrontación de la definición inicial sobre el término clown con la teoría de los géneros dramáticos, se corrobora que, para comprender al clown, es necesario dividirlo en dos ámbitos: el actoral y el dramático. Sin duda, ambos son indivisibles; pero por el espacio que se requiere para el desarrollo de este trabajo, fue necesario enfocarse en el aspecto dramático. Creo que fue conveniente empezar por este punto, porque de aquí en adelante la actoralidad del clown puede ser más asequible. A estas alturas, el lector tiene un panorama más amplio sobre la dramaturgia del clown y sus mecanismos; ya en este punto el lector estará listo para introducirse en el ámbito de la técnica actoral del clown.

FUENTES

Clown.

Anónimo. (s/f). *El maravilloso mundo del circo*.

Anónimo. (s/f). *Risoterapia*. México: Casa editorial Jatziri.

Bruno, L. (2011). *En clownpañía*. Buenos Aires: Lumen.

Chaplin, C. (1964). *Historia de mi vida*. Madrid: Taurus.

Christiansen, A. (2009). *La poética del payaso, su universo interior*. México: Ediciones la llave de papel.

Crowther, C. (1979). *Payasos y payasadas*. Bogotá: Voluntad editores.

De María y Campos, A. (1939). *Los payasos, poetas del pueblo*. México: Ediciones Botas.

De la Torre, R. C. (1980). *Payasos y... payasadas*. México: Editorial Orión.

De la Torre, R. C. (1982). *La máscara del payaso*. México: Editorial Orión.

Díaz, J. (2005). Cada clown un carácter. *Revista generación*. México: XVI, (60), 58-61.

Dickens, C. (2011). *Memorias de Joseph Grimaldi*. México: Editorial páginas de espuma.

Eisenstein, S. (2010). *Charlie Chaplin*. Madrid: Casimiro libros.

Fife, B. (1987). *Juggling buffoonery*. Colorado, USA: Piccadilly Books.

Grock. (1957). *King of clowns*. London: Methuen and co ltd.

Gual, A. (s/f). Clownoscopio: ser y no ser del clown. *Revista generación*. México: XVI, (60), 48.

Hollan, C. (1998). *Strange feats and clever turns. Remarkable Speciality acts in variety, vaudeville and side shows at the turn of the 20th century as seen by their contemporaries*. London: Holand and palmer.

Jara, J. (2000). *Los juegos teatrales del clown*. Buenos Aires: Ediciones novedades educativas.

Litovski, A. (Comp). (1975). *El circo soviético*. Moscú: Editorial progreso.

Marx, G. (1982). *Groucho y yo*. Barcelona: Tusquets.

McConnell, A. (2010). *The pantomime life of Joseph Grimaldi*. Great Britain: Canongate.

Morales, T. (2009). *El arte del clown y del payaso*. México: coedición Escenología y CONACULTA.

Peacock, L. (2009). *Serious play, Modern clown performance*. Chicago: Intellect.

Razo, O. y J.D. (2006). *¡Qué payasos! Tradiciones juglarescas en el bajo*. México: Jitanjáfora Morelia Editorial.

Rémy, T. (1997). *Clown scenes*. Chicago: Ivan R. Dee Publisher.

Rivel, C. (1973). *Pobre payaso. Memorias*. Barcelona: Ediciones Destino.

Towsen, J.H. (1976). *Clowns*. New York: Hawthorn books.

Sierra, M. (2001). *El payaso: la historia, la técnica, su influencia en el teatro y la significación social en México*. Tesis Literatura Dramática y Teatro. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Historia.

Allardyce, N. (1977). *El mundo de Arlequín*. Barcelona: Barral editores.

Bajtin, M. (1989). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Editorial Alianza.

Croft- Cooke y Cotes, P. (1977). *Circus: a world history*. London: Paul Elek Ltd.

Hermenegildo, A. (1995). *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro viejo.

Ramos, M. (2010). *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519 – 1822)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Teoría dramática y teatro

Alatorre, C. C. (1999). *Análisis del drama*. México: Escenología.

Alcocer, L. (2007). *Teatro gore: una aproximación al drama granguíolesco a partir del análisis dramático de Crime dans une maison de fous ou Les infernales de André de Lorde y Alfred Binet*. Tesis Literatura Dramática y Teatro. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Aristóteles. (2000). *Poética* (versión de Juan David García Bacca). México: Universidad Nacional de México. UNAM.

Aubert, C. (1997) *El arte mímico*. México: Escenología.

Bentley, E. (1958). *In search of theater*. New York: Vintage Books.

Bentley, E. (1985). *La vida del drama*. México: Paidós.

Bergson, H. (2008) *La risa*. Madrid: Alianza editorial.

Brecht, B. (1976). *Escritos sobre teatro 1, 2, y 3*. Buenos Aires: Editorial Nueva visión.

Brook, P. (1998). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

Buendía, F. (1965). *Antología del entremés*. Madrid: Aguilar.

Caballos, E. (comp). (1999). *El libro de oro de los payasos*. México: Escenología.

Čapek, Hermanos. (1966). *R.U.R. y El juego de los insectos*. Madrid: Alianza.

Cortés, C. (2005). *De lo general a lo particular: la tragedia en México: análisis teórico de cuatro obras*. Tesis Literatura Dramática y Teatro. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fernández, R. (1945). *Molière*. Buenos Aires: Editorial Kier.

Fo, D. (2008). *Manual mínimo del actor*. México: Ediciones el Milagro.

Gordon, M. (1983). *Lazzi, the comic rotuines of the Commedia dell'arte*. New York: Performing Arts journal publications.

Hernández, L. J. (1962). Apunte sobre el teatro del siglo de oro. *Revista de la escuela de arte teatral*. México: (5), 45 -50.

Hernández, L. J. (1977). Un enfoque teórico de la farsa (introducción). En Sternheim, K. *Los calzones*. 5-11. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Hernández, L. J. (1997). *Beckett. Sentido y método de dos obras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Huerta, J. (1985). *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus.

Ionesco, E. (1984). *Las sillas, La lección, El maestro*. Madrid: Alianza.

Kayser, W. (1964). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires.

Kenneth, J.(1980). *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Martínez, F. (1995). La comedia clásica o comedia de carácter I: El misántropo de Menandro. *Coatepec*. México: año 4, nueva época (1), 144 – 154.

Martínez, F. (1995). La comedia clásica o comedia de carácter I: El misántropo de Menandro. *Coatepec*. México: año 4, nueva época, (2), 137 – 143.

Martínez, F. (1997). Los elementos estructurales del drama: de la realidad al estilo. Apuntes para una teoría del drama. *Coatepec*. México: año 6, nueva época, (6), 148 – 154.

Martínez, F. y Montero, M. Á. (1999). La comedia de final feliz. *Coatepec*. México: año 6, nueva época, (5), 154 – 176.

Menandro. (2000). *Comedias*. Madrid: Editorial Gredos.

Molière, J.B. (1991). *Obras completas*. México: Aguilar.

Reyes, F. y Negrín, E. (ed.) (2011). *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Reyes, F. (2015). *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Román, Norma. (2001). *Para leer un texto dramático*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sánchez, A. (comp). (1996) *Antología de textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Victoria, M. (1941). *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Villegas, J. (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile: Editorial universitaria.

Villiers, A. (1962). *El arte del comediante*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.

De Vega, Lope (1962). El arte nuevo de hacer comedias. *Revista de la escuela de arte teatral*. México: (5), 23 -32.

Humor y risa.

Baudelaire, C. (2001). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Editorial la balsa de la medusa.

Freud, S. (2008). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza editorial.

Golwarz, S. (1963). *La máscara de la risa*. México: Costa – Amic Editor.

Paz, O. (2004). Risa y penitencia. *Magia de la risa*. México: Universidad Veracruzana.

Pirandello, L. (1958). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.

Pollock, J. (2003). *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós.

Zimerman, B.B. (1984). *Componentes de lo cómico, lo chistoso, lo risible*. México: Edamex.

Diccionarios y enciclopedias.

De la Fuente, R. (2003). *Diccionario general del teatro*. Salamanca, España: Editorial Ambos mundos.

Departamento de Lexicografía de Anaya Educación. (1994). *Diccionario de la lengua*. Madrid: Alianza.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo – Americana. (1995). (tomo LI). Madrid: Espasa – Calpe.

English Dictionary. (1986). Barcelona: Grupo Océano.

Gómez, M. (1998). *Diccionario Akal del Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1998.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª edición, tomos I y II). Madrid: Real Academia Española, Espasa – Calpe

Real Academia Española. (2002). *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil, tomo II). Madrid: Editorial Gredos.

The new Encyclopedia Britannica (15a. edición). (2003). (vol. 3). Chicago.

Websites

Edwards, J. (2015). El loco o el payaso. *Clownplanet.com*. Recuperado en marzo de 2015 de:

<http://clownplanet.com/el-loco-o-payaso-por-jango-edwards/>

El huevo. (s/f). *Youtube*. Recuperado en noviembre de 2015 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ga47YIL9F6A>

El plato roto. (s/f). *Youtube*. (A partir del minuto 00:03:14). Recuperado en noviembre de 2015 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=ltJ06y1dhug>

El sketch del perro que ladra en la tribuna. (s/f). *Youtube*. Recuperado en noviembre de 2015 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=grp-F3-4puQ>

El sketch de los Rastelli. (s/f). *Youtube*. Recuperado en noviembre de 2015 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=6QTvWu6GRtQ>

El sketch del soldado nazi. (s/f). *Youtube*. (A partir del minuto 00:00:40).

Recuperado en noviembre de 2015 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=grp-F3-4puQ>

El suicida. (2006). *Youtube*. Recuperado en noviembre de 2015 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=vvf3mX-ynJo>

El violín. (s/f). *Youtube*. Recuperado en noviembre de 2015 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=xaS-cbjfQ1M>

Guillermo Tell. (s/f). *Youtube*. Recuperado en noviembre de 2015 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=15nYO-PvDoM>

Sketch del farol de 20 m. de altura. (s/f). *Youtube*. (A partir del minuto 00:36:00).

Recuperado en noviembre de 2015 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=cqWkNYaCxqk>

Teoría del alivio: Herbert Spencer. (2015). Humor Sapiens. Recuperado en abril de 2015 de:

<http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-5>

Teoría de la compensación: Friederich Nietzsche. (2015). Humor Sapiens. Recuperado en abril de 2015 de:

<http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-15>

Teoría del escarnio: René Descartes. (2015). Humor Sapiens. Recuperado en abril de 2015 de:

<http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-11>

Teoría de la expectativa defraudada: Immanuel Kant. (2015). *Humor Sapiens*. Recuperado en abril de 2015 de:
<http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-2>

Teoría de la gloria súbita: Thomas Hobbes. (2015). *Humor Sapiens*. Recuperado en abril de 2015 de:
<http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-1>

Teoría de la incongruencia: Arthur Schopenhauer. (2015). *Humor Sapiens*. Recuperado en abril de 2015 de:
<http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-12>

Teoría del placer: Juan Luis Vives (2015). *Humor Sapiens*. Recuperado en abril de 2015 de:
<http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-9>

Teoría del satanismo: Charles Baudelaire (2015). *Humor Sapiens*. Recuperado en abril de 2015 de:
<http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-5>

Teoría del triunfo: Hegel (2015). *Humor Sapiens*. Recuperado en abril de 2015 de:
<http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-7>

Diccionario Oxford. (2015). Reino Unido: Oxford. Recuperado en marzo de 2015 de <http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/espanol/clown>