

## El Clown, ese ser único

Ana Vázquez de Castro  
Directora y pedagoga teatral

El teatro del Gesto es amplio y abarca diferentes estilos, reconocidos históricamente, en los que siempre se ha dado un valor particular al movimiento, al gesto y a la actitud. En todos los grandes Teatros del mundo (Ópera de Pekín, Teatro Nô japonés, Commedia dell'Arte...) los actores irrumpen en actitudes, literalmente monumentales, inverosímiles, en muchos casos para el espectador. Estos teatros, cuya base está en la articulación y juego de la máscara, se rigen por los mismos principios de movimiento y acción, respetando las leyes universales del arte y de la escena.

Aunque la tradición proviene de Oriente y se encuentran paralelismos en culturas africanas e indígenas de América Latina, un largo camino expresivo, a través del Teatro del Gesto en Occidente, nos lleva al asentamiento de una figura que irrumpe en el siglo XX como una explosión, invadiendo los circos, calles, plazas, cabarets, teatros e industria cinematográfica: el payaso o clown, diferenciado, particular y universal; ser único "simplemente" por tomarse la libertad de atreverse a ser, convirtiéndose en ese personaje concreto y conocido por todos. Que provoca un vivo interés en aquel que no sabe o no puede hacer, allí donde él es débil. Aquel que habitualmente se esconde, el clown acepta y muestra públicamente tal como es. Provocar la risa es la base de la profesión, activar el pensamiento es la ambición y el fin. Su vocación es siempre liberadora y su función social ha sido reconocida en todas las épocas y culturas.

El clown o bufón, el loco de todos los tiempos, exige de una manifestación súbita y violenta a menudo a la inversa de la lógica: pone en desorden un cierto orden, denunciando también el orden establecido.

Los clowns y bufones revelan asombrosas analogías a lo largo de la historia: máscaras, maquillaje, comportamientos y práctica de la danza, el mimo, la acrobacia y los malabares... Uno de los más

ancestrales y conocidos, todavía vigente en la actualidad, es el Arlequino de la Opera de Pekin: el "Rey de los Monos". Aquí volvemos a encontrar la noción de clown y el retorno a la animalidad propia de nuestros payasos actuales.

La evolución de la máscara llega a su máxima perfección en la pequeña nariz roja: "la máscara más pequeña del mundo", que posee la gran virtud de despojar al rostro de toda defensa, mostrando lo invisible, aquel que está escondido detrás de la primera imagen aparente. Máscara infinita ya que en ella se concentra toda la esencia del ser humano. Sintetiza en un punto fijo todos los posibles personajes, reales o imaginarios, pero siempre verdaderos, individuales e irrepetibles.

La nariz roja ha sido el gran invento de la mascarada del siglo XX; desde el punto de vista pedagógico, de gran ayuda para comprender no sólo el concepto sino el tiempo y ritmo del clown, apoyados en la directa comunicación con el público: "La euforia del juego en la pista no se produce hasta que no se realiza una ósmosis total entre el exterior y el interior". Pero la pequeña nariz roja no es suficiente para hacer un clown profesional y la representación no debe convertirse en una mera exhibición técnica o demostración virtuosa acompañada de gestos vacuos sin contenido alguno. Muy al contrario, es una profesión de fe y generosidad que reside en la habilidad de dar, mediante la reflexión profunda del individuo y su entorno; significa una declarada toma de posición ante la sociedad. Ninguna ha podido sobrevivir sin acudir y también explotar esa cualidad humana tan curativa y reveladora: la risa.

De los corredores abiertos a las antecámaras imperiales, de la plaza del mercado a las instancias eclesiásticas y al teatro oficial, se infiltra un personaje que, tomando diferentes formas y rostros, introduce esta necesidad de provocación mediante la burla y la parodia, siempre que justificaran el comportamiento tanto de ricos como de pobres.

Para comprender el fenómeno del clown o bufón contemporáneo tendremos que remontarnos en la historia, ya que en todas las épocas y culturas existen ejemplos de sus antecedentes y antecesores.

Paralelamente al nacimiento de la tragedia en Grecia nace, como contrapartida, la comedia y el drama satírico. La influencia de la

comedia ática en el teatro cómico europeo ha sido evidente. Sin embargo, poco valor se le ha dado al drama satírico, considerando como un género menor. Pero lo cierto es que sus brotes aparecen aquí y allá, a lo largo de la historia del teatro: Shakespeare, Mallarmé, Artaud, Ghelderode, Valle Inclán, Alfred Jarry, los surrealistas...

El drama satírico expresa otra necesidad del teatro griego, que debe dar rienda suelta, en ocasiones, a los impulsos refrenados, a las capas del yo reprimidas por la conciencia. Tiene grandes parecidos con la tragedia, tanto en su estructura formal como en su temática de carácter mitológico. Pero se diferencia de la tragedia en el tono, en la representación - en la que cuentan los gestos y la danza - y en la composición del coro, integrado obligatoriamente por "sátiros", que representaban lo que en la tragedia no estaba permitido. La mayoría de los historiadores pintan a estos sátiros con pieles de cabra y sus correspondientes atributos: cuernos, colas y pezuñas. Lesky admite que, a causa de su cualidad más sobresaliente, la lascivia, representada obviamente por un gran falo, a los sátiros se les denominaba machos cabríos. De ahí que hayan pasado a la posteridad como símbolo de las pulsaciones eróticas que anidan en el hombre y en los animales. Pero también simbolizan otros impulsos: el temor, el desenfreno, la ironía, la burla. De ahí que se los represente como humanos con elementos animales. y no hay que olvidar que el macho cabrío es el símbolo del diablo.

Todas estas connotaciones me conducen, inevitablemente, a establecer una relación con otras manifestaciones y personajes de rasgos y características similares en distintos períodos de la historia del teatro.

Celebraciones como "La Fiesta de Los Locos" en Francia, la cual se mantuvo durante toda la Edad Media hasta bien entrado el siglo XVI (en la que me detendré brevemente a continuación) o el fenómeno de la *Commedia dell'Arte*, en Italia, a mediados del mismo siglo. Especialmente por el carácter animalesco de las máscaras, por las formas fálicas y sexuales del traje y accesorios, así como el carácter lascivo que presenta el personaje del viejo Pantalone, al que luego también relacionaremos con el Pápus de las Farsas Atelanas; y, cómo no, por el carácter diabólico del gran Zan, Arlequino.

La Fiesta de Los Locos revela el espíritu clownesco y bufonesco que invade las iglesias. Probablemente tomaron el relevo de

las Saturnales que se celebraban en Roma. Esta fiesta conoció, según las regiones, múltiples formas y variantes, donde la característica común era que la burla y la parodia no conocían limitación alguna. Se celebraba en ciertos días, sobre todo en Navidad y Epifanía. En las iglesias y catedrales se elegía un obispo o un arzobispo de cos, cuya consagración se solemnizaba con mil bufonadas. Después, "oficiaban de pontificios" los elegidos y daban la bendición pública, con la mitra en la cabeza y el báculo y la cruz en las manos. Y todavía, en las iglesias, que dependían inmediatamente de la Santa Sede, se nombraba un Papa de locos, como se elegía un abad de locos en muchas abadías. Junto al obispo, Papa o abad, un clérigo licenciado bailaba en el coro, cantaba canciones más que libres, comía morcilla o salchichón en el mismo altar, al lado del celebrante, jugaba a los dados, a la baraja, o echaba en el incensario pedazos de zapatos viejos para producir un pestilente olor. Después de la misa, el clérigo profano, corría y saltaba en la iglesia, se despojaba enteramente de sus vestidos y luego, arrastrado por calles y plazas en carros llenos de basura, se complacía en arrojar inmundicias al populacho que lo rodeaba. Con frecuencia los seglares más libertinos se unían al clérigo para representar algunos personajes de cos, vestidos con traje de monjes o de monja. En algunas diócesis los obispos y arzobispos verdaderos tomaban parte de estos regocijos.

La Fiesta de Los Locos se confundía en algunas partes con la Fiesta del Asno, una parodia feroz de la misa y el culto religioso en la que se invertían también los papeles, como sucedía en las Saturnales romanas en las cuales los esclavos llevaban los vestidos de sus amos y ocupaban su puesto, se sentaban con ellos a la mesa, recordando la edad de oro en la que todas las condiciones eran iguales. Según Du Tilliot, la Fiesta de los Locos debe tener su origen en estas Saturnales.

Esta celebración queda prohibida cuando la tolerancia del espíritu medieval desaparece con la llegada del Renacimiento y los Tiempos Modernos.

La herencia de estas fiestas queda reflejada en el traje del bufón: gorro que simula las orejas del Asno, el cetrillo o pequeña marioneta en la mano, parodiando la mitra y el cetro papales.

En toda Europa existían asociaciones de burgueses, estudiantes y clero consagradas al divertimento cómico y trivial se mezclaban en largas celebraciones religiosas. Estas asociaciones, así

como reyes y papas, protegían y alimentaban a una serie variopinta de personajes: cos, bufones, graciosos, mimos, acróbatas, prestidigitadores y malabaristas que sabían hacer todo de su cuerpo y de su voz, porque improvisaban instrumentos y poemas, porque daban la ilusión y animaban, por la técnica y el ingenio, animales, cosas y personas.

Estos personajes, siervos de la risa, perfectos desconocidos, ya que sus obras no se escribían o editaban, representaban sin embargo la otra cara de la moneda: lo escondido y también, lo prohibido.

En síntesis, el bufón era un ser creado y motivado por los propios sistemas de poder absolutos y cerrados, en los cuales los riesgos de sublevación o revolución eran mínimos o prácticamente imposibles, como liberación de sus propias restricciones y limitaciones, de la conciencia intranquila. De modo que el bufón estaba potencialmente integrado en la sociedad, procede de esas mismas estructuras de poder que paradójicamente lo alimentaban y sostenían ya que necesitaban una crítica que no estaba permitida, pero que era necesaria, estableciéndose una relación sado-masoquista que forzaba esa denuncia feroz, agresiva y corrosiva, siempre y cuando se mantuviera dentro del marco del juego expresivo de la representación teatral, controlada por el propio poder; de ahí la dificultad del arte del bufón ya que no se trataba de una crítica real, puesto que no implicaba compromisos de modificación de conducta, sino que más bien era utilizada como droga alienadora de conciencia, de sedante moral y ético que enmascaraba la verdad del sistema social vigente.

Remontémonos ahora en el tiempo a las Farsas Atelanas, que tanto éxito tuvieron en Roma, en las que son los actores los que por primera vez y para propia comodidad, la de su máscara y la del público, se arriesgan a representar siempre los mismos personajes, que los transforman en tipos muy semejantes a los que luego encontraremos en la *Commedia dell'Arte*. Papius, prototipo de viejo ridículo, burlado por los jóvenes, explotado por su mujer y sus criados; características que más tarde asumirá el Pantalone de la *Commedia*, pero que está lejos de los personajes que luego tomarán la pista de circo; Manducus, el cual sobrepasaba los límites de la caricatura por la desproporción de sus formas y volúmenes; Dossenus, el tonto, Maccus, el jorobado y astuto y Bucco, sensual y mordaz se incorporan a la personalidad de Pulichinella o Punch, cuya primera patria se dice que fue Aversa (antes

Átela). Estos bufones llevaban el nombre genérico de Sanniones de donde se cree que deriva el nombre también genérico de los siervos bufones de la *Commedia dell'Arte*: los Zanni, columna vertebral de las tramas; ellos representan el auténtico espíritu del clown.

Los bufones de las Atelanas comenzaron tomando parte en espectáculos completos, interviniendo para distender el ambiente, delante de la escena o en un lateral, mientras reposaban los actores principales o acróbatas de la compañía. Fue exactamente lo que sucedió con el clown en los comienzos del circo; una vez más, la historia se repite. En ambos casos, el éxito les llevará a tomar enteramente la escena.

La vida teatral de las Atelanas fue breve y su consideración literaria la encontramos en comedias escritas por el poeta Andrónico, por Nervio, y luego por Plauto, que inmortalizó sus figuras definiendo los tipos. Menandro se deja influir por la comedia latina en su tendencia a delinear sus personajes más como figuras que como caracteres, imponiendo su actuación más por el gesto que por la palabra, tendencia que en los actores-autores de la comedia casi llegó a convertirse en vicio, y que fue una cualidad necesaria cuando las compañías de cómicos "al 'improviso" comenzaron a desplazarse por Europa, recitando en un idioma que los espectadores de los países que visitaban desconocían. "

Aunque la Comedia Nueva hizo dar énfasis al gesto, el antepasado que se atribuye a la elocuencia mímica de los comediantes del arte es latino. La tradición da un valor fundamental al fenómeno teatral del nacimiento del mimo; arte que ha utilizado todas las formas y estilos del Teatro del Gesto.

El teatro griego, en su empleo de cómico, y en la forma de producir esta comicidad mediante el personaje o la situación ridícula, en la caricatura y parodia de mitos, personas o situaciones, junto con el uso del mimo, nos presenta analogía de gusto y tendencia con la Comedia del Arte. La técnica de "contraste" de la comedia ática, tan usada por Aristófanes, que basaba generalmente su trama en un contraste lingüístico y formal, en un debate entre dos personas, o entre un individuo y un determinado grupo social, es justamente el recurso que forma la base de la farsa popular y una de las técnicas que más servían a los actores-autores para los efectos cómicos. En este sentido, como de hecho el resto de los personajes, los Zanni en la

Comedia del Arte suelen presentarse por parejas, constituyendo el primer y el segundo Zanni, exactamente la misma relación que se establece entre el clown Blanco y el Augusto (Laurel y Hardy). También existen tríos, constituyendo el clown Blanco, el primer Augusto y el segundo Augusto (Los Fratellini, Los hermanos Marx). Esta relación de contraste es absolutamente necesaria para el éxito de los gags.

El Renacimiento sacó a la pantomima de su miseria para volver a darle el lugar que le correspondía en la gran renovación de las formas escénicas.

Evacuadas la mitología, las máscaras trágicas y el vestuario solemne, la pantomima cambia el coturno por las zapatillas. Con los grotescos españoles e italianos ella ofrece en adelante el rostro de la bufonada gesticulante.

Nacida bajo la invocación de Dionisio, se convierte en la expresión casi específica de la burla y la caricatura. El actor del Gesto habita la faz cómica del mundo, invierte el anverso de las apariencias: situación ideal que le permite hacer volar nuestras pobres verdades en un gran estallido de risa.

Los cómicos italianos de Arte son expulsados de Francia en 1697 y la Comedia del Arte muere pese a los intentos de muchos actores por conservarla. Sin embargo, un Zanni: Pulichinella o Pedrolino, cuyo origen permanece oscuro, siervo honesto pero farsante, fanfarrón, bravucón y cobarde, entre bobo e ingenuo consigue que todo el mundo se ría de él, al igual que él se ríe de todos.

En Italia, Pedrolino no es sino un mozo como los otros, y aún por debajo de Arlequín en la jerarquía ancilar. Es en Francia y bajo el nombre de Pierrot que éste conoce la gloria verdadera gracias a Deburau. Su endeble silueta y su rostro pálido eclipsarán muy pronto al bergamasco romboide. Su imagen existe ya desde hace más de un siglo. Con su sombrero a la Colín, su blusón blanco, su cuello plisado, su pantalón con vuelo y sus escaarpines tiene ya algo de inocente, caído de la luna.

De todos los tipos de la *Commedia dell'Arte*, es seguramente el que mejor supo adaptarse a las costumbres francesas; terminará incluso al final de los años, por perder todo recuerdo de sus orígenes y por hacerse francés completamente.

Surgen pues los cómicos franceses a los que se llamó "romanos" y que pronto emprendieron una lucha encarnizada con los "foráneos" quienes suponían un peligro ya que su propuesta popular llenaba los teatros, cosa que no lograban los cómicos del "régimen". Éstos, a base de querellas, lograron que a nuestros verdaderos cómicos se les privara primero del diálogo, luego del monólogo (creando, por supervivencia, el mimodrama) para más tarde privarles también del canto (ellos, además crearon, entre otras cosas y por la misma razón, la ópera cómica). Lo único que les quedaba era la pantomima, arte que resucitaron y desarrollaron en el más absoluto silencio.

En la historia de la mima, el lenguaje jamás estuvo separado del cuerpo. La pantomima latina exige el apoyo de un recitador, o al menos de un libreto o argumento de la pieza. En la Edad Media, no se separa prácticamente nunca el gesto de la voz. Es a favor de una alteración semántica que hoy se designa bajo el nombre de mima a un teatro exclusivamente mudo. Esta costumbre se remonta precisamente al siglo XIX con la aparición de actores que no podían utilizar otro medio de expresión que no fuera el gesto y que interpretaban mimodramas donde toda palabra estaba eliminada. Aunque Deburau no fue el inventor del teatro mudo, fue a partir de él que la pantomima excluyó el uso de la voz. Se trata pues de una concepción relativamente reciente y sin fundamentos reales.

Fue en las ferias de Saint Germain y Saint-Laurent en las que nuestros cómicos encontraron, unidos a las proezas de los saltimbanquis, bailarines de cuerda, manipuladores y equilibristas, un aunque sólo fuera en períodos autorizados. La fama creciente terminó por eclipsar a la Comedia Francesa. La "Vieja Dama" veía mal verse poco a poco desplazada por esos saltimbanquis. Los grupos y Bertrand sacaron partido del forzado exilio de los italianos habiéndose apoderado de su repertorio, para gran alegría del público, encantado de volver a ver gracias a ellos, sino originales (difícilmente imitables), al menos copias honestas, incluso honorables. Ellos fueron durante mucho tiempo los únicos en cultivar el movimiento y la expresión dramática. Se les puede considerar como los verdaderos precursores Deburau todos aquellos que después de él, se formaron en el teatro del gesto.

Los empresarios de las barracas de feria comienzan a instalarse en la zona de los bulevares de París y en 1816 se abre el

teatro que al principio no tenía derecho sino a exhibir bailarines de cuerda podía igualmente presentar vodeviles, a condición de que fueron presentados con marionetas.

En 1830, por fin, el teatro de Funámbulos pudo presentar el vodevil con comediantes verdaderos. Fue entonces cuando Deburau dio sus primeros pasos.

La principal especialidad del Funámbulo consistía en pantomimas "pirotécnicas" con "cambios de visión", disfraces y metamorfosis, combates de sables, fanfarrias, cambios militares y explosión en el cuadro final.

El personaje de Pierrot había sobrevivido mal que bien hasta que Deburau lo inmortaliza, al revolucionar su arte - creando un nuevo género de payaso -, convirtiéndolo en un tipo que no tiene nada que ver con el antiguo esclavo tradicional, el paria desheredado que asiste, taciturno y solapado a las curas de sus amos. El eterno humillado levanta la cabeza. No se rebela en realidad, no busca tampoco cambiar el rumbo de las cosas. Es en otra parte donde se inscribe su protesta: en el silencio, en el fuego de los signos, en la ilusión disfrazada donde se afirma su adhesión al despertar atraviesa y provoca, se mofa y burla de él; demuele, le pone sentido a lo que no tiene y reconstruye a su manera como sólo saben hacer los poetas y los niños.

La migración de los mimos más populares y sobre todo, la destrucción del Bulevar del Templo el declive de la pantomima. Al concederles el derecho a la palabra, los mimos se dispersan, unos se en de circo, otros se hicieron comediantes o comenzaban a presentarse en provincias y en el Music-hall.

La vehemencia satírica de Dario Fo, cuyas obras están impregnadas de misterios medievales, cambios de personaje de R. Devos que nos recuerdan a los juglares; el discurso mordaz y feroz de un Leo Bassi con el añadido atrevimiento de comerse sus "propios excrementos" en plena escena, transportándonos a la Fiesta de Los Locos. Pero, es finalmente el circo el que da al clown la definitiva categoría de oficio, dejando en sus pistas el legendarios como Grock, Popov o nuestro entrañable y genial Charlie Rivel.

Finalmente, y no podía ser de otra manera teniendo en cuenta el carácter innovador de nuestros cómicos, invaden la industria cinematográfica. La riqueza y variedad de clowns en el cine, y sus

aportaciones al mismo, y este medio, llegan a cotas de popularidad inimaginables hasta ese momento. Chaplin y Keaton, provenían primero y del vodevil americano, el segundo. Ambos géneros teatrales eran parecidos, convirtiéndose inagotable de recursos, gags y sketches para sus películas - en las que lo hacían todo. Les siguen Harold Marx, Jerry Lewis, Cantinflas, Woody Allen y, los europeos Jacques Tati y Roberto Benigni.

La pantomima, pues, antaño, había descendido a la pista de circo y había aportado al clown Pierrot, que se convierte en el clown Blanco. El clown de nuestros días es sobre todo el Augusto. Como muy bien expresara mi querido maestro Jacques Lecoq: "Beckett ha aportado una nueva dimensión al clown, haciéndonos de la existencia. El héroe trágico se vuelve inabordable, el clown lo reemplaza en "Esperando a Godot". Beckett nos muestra así al héroe contemporáneo, es decir, al antihéroe. Este clown de teatro, basado más sobre el sobre las habilidades acrobáticas, da vida a un mundo a menudo absurdo y cruel.