

## De payasos, locos, mimos y saltimbanquis

Socorro Merlín.

Investigadora del CITRU.

El personaje del payaso requiere un trabajo de búsqueda sobre los elementos que le son afines. Es necesario indagar sobre la comicidad; sobre el origen del payaso, quienes son los personajes anteriores a él; cuáles son los espacios donde ofrece su actuación; a que públicos se dirige; cómo se viste y porqué; su lenguaje, las situaciones que propicia con su actuación y lo que significa, a fin de cuentas, ser payaso. Trataremos de revisar, al menos en una síntesis, lo que da vida y sentido a este personaje, su historia y su quehacer.

La comicidad es una característica humana porque el hombre es el único animal que ríe. Es muy probable que la comicidad haya sido el ingrediente que hizo una de las diferencias entre los primeros homínidos y el *homo sapiens*. La comicidad es una expresión muy frágil, rápidamente es obsoleta, un trabajo actoral cómico, requiere de capacidades, disposiciones personales y de técnicas que se adquieren y se mejora con el tiempo.

Lo cómico es parte del arte, porque si el arte es una expresión que altera la realidad y la prolonga más allá de su contexto, la comicidad la distorsiona y se complace en retorcerla y verla bajo una lupa deformante que resalta los momentos ridículos de las acciones humanas, o los movimientos mecánicos del cuerpo en función de lo equívoco, de lo que no es natural. Martin Robert apunta otras posibilidades, al afirmar que el encuentro del cuerpo y el espíritu es uno de los motivadores de lo cómico y agrega que si lo cómico reside en la confrontación de dos lógicas distintas, esto se efectúa, necesariamente, por la actualización de las contradicciones.<sup>1</sup> Desde luego que se trata de dos lógicas, la del mundo llamado “normal” de la vida cotidiana y el mundo al revés de lo cómico.

El proceso de la comicidad requiere una mente lúcida para percibir los momentos que ponen en contraste las dos lógicas y tener una ágil respuesta para jugar con la seriedad, invertirla y volverla risible. El cuerpo y el espíritu de quien ríe, no están

---

<sup>1</sup> Martin Robert. *Le propre de l'homme, la signification du rire ou le caractère spirituel du comique. Le rire*. Printemps-Été 2002. 17. Paris.

en tensión sino relajados. La risa surge espontánea, ante la sorpresa intempestiva de la situación divertida, seguida por una sensación de bienestar y gozo.

A lo largo de la historia es posible rastrear testimonios sobre situaciones cómicas que tienen que ver con distender un ambiente o divertir a un público. Por un lado en hechos rituales y por otro en fiestas, en celebraciones y más tarde en comedias. La distensión y la risa se aplican a muy diversas situaciones, pudiendo ser buscadas, preparadas o improvisadas. Distensión se aplica a una situación que ha dejado de ser tirante producida por fuerzas o estímulos negativos. La risa surge ante la caricatura de una situación llamada “normal” y en la cual el testigo o receptor de la broma, o chiste, se distancia de la situación misma y no se compromete con ella,<sup>2</sup> sino que la disfruta.

La tensión puede romperse por palabras o gestos que surgen de alguna coincidencia, por repetición o imitación exagerada de la propia situación tensa; por la intervención de alguien que no sufre ese estado de ánimo, o por el mismo sujeto que impulsado por su estado tirante, comete una acción equivocada o que no tiene que ver con el contexto en el que se encuentra, resultando ridícula o exagerada, provocando así la risa y el rompimiento de la tensión del propio sujeto y de otros.

La diversión, aunque también tiene que ver con el regocijo y la risa, quiere decir: apartarse de algo. Un chiste, una broma, una fiesta, se apartan de lo cotidiano y de lo llamado normal. El tiempo festivo irrumpe en la vida cotidiana con su organización establecida, quebrantando las normas para enfrentar al Yo con su Id y su Super-yo; también para desafiar la idea de la Naturaleza, del cosmos y del caos. La confrontación de estas fuerzas, produce un espacio de ruptura, descubrimiento, cambio, confirmación, que provocan conductas anómicas y es contraria a las actividades organizadas cotidianamente que responden a reglas sociales.

Sin embargo el estallido de la fiesta, no siempre presupone sentimientos de alegría o felicidad; al estar unida estrechamente a lo sagrado, lleva consigo lo terrible, el miedo, el horror, y sentimientos encontrados de vida y muerte. Desde tiempos inmemoriales estos contrastes han permeado en el imaginario colectivo y podemos encontrarlos en todas las culturas, como son las fiestas de carnaval realizadas en México, en distintos lugares, donde se les puede verificar. En la cultura Tzotzil, se percibe cuando los participantes changos o negros, caminan sobre el fuego;<sup>3</sup> en la

---

<sup>2</sup> Jean Emelina. *Le comique. Essai d'interprétation général*. Sedes. París. 1991. p.39.

<sup>3</sup> Victoria Reifler Vricker. *Ritual Humor in Highland Chiapas*. University of Texas Press, Austin & London. San Antonio Texas. 1973.

cultura Huichola con el desfile de los diablos y en la Mixteca con la danza del tigre y los negros.<sup>4</sup> En estas danzas la cosmovisión de los pueblos y los contrastes entre divino y humano, entre cielo y tierra se despliegan en danzas y cantos. Una particularidad es que los negros de las danzas, actúan en algún momento como los payasos, bailan dentro del espacio ritual, pero salen de él para asustar a la gente con los chicotes que portan, o para hacerles bromas, volviendo después al baile del ritual.<sup>5</sup>

Jean Duvignaud ha hecho estudios sobre la fiesta, en diferentes pueblos de Europa y América y ha encontrado que la fiesta tiene un sentido muy similar en todos ellos, afirma que es fuente de creatividad y de puesta en escena del imaginario pero carece de utilidad práctica. La fiesta: "...no tiene ninguna finalidad más que ser ella misma y más aún, la creatividad que supone, no es creadora sino por las formas que reviste en el curso de su manifestación. Este don gratuito de la fiesta es el mismo de la risa, pertenecen al rango de los juegos"<sup>6</sup>

La fiesta es un don del imaginario colectivo, que maneja los símbolos a su antojo, sin reglas, sin normas, sin límites; signos que le vienen bien en su discurrir lúdico. Una de sus principales características es su capacidad de reagrupamiento colectivo, que refuerza lazos empáticos y relaciones interpersonales.

La fiesta ha estado presente en todas las civilizaciones. Ya en los tiempos arcaicos las fiestas tenían la doble presentación de la seriedad y lo cómico en bailes y sátiras. Para encontrar el origen más antiguo hay que ir al encuentro de los mitos de todas las culturas, ligados estrechamente a la religión como fueron en Europa las fiestas dionisiacas y los misterios eleusinos y el rito de Deméter esclarecido por el etnomicólogo Gordon Wasson.<sup>7</sup> En América con los bailes, juegos y chistes de cómicos y contrahechos.

En las ceremonias europeas el arrebató psíquico impulsado por la ingestión de vino y alucinógenos, proporcionaba un estado de disposición para incrementar las percepciones sensoriales y con éstas, la ejecución de conductas paranormales, con una importante dosis de euforia. La percepción así agudizada, daba lugar a imágenes, procedentes del inconsciente, relacionadas con deseos y frustraciones. En un estado exaltado como éste, por medio de alucinógenos, los sueños, ensoñaciones e imaginación

<sup>4</sup> Jorge Hernández Díaz y Graciela C. Ángeles Carreño. *Carnavales en la Mixteca*. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. CONACULTA. Oaxaca, México. 2005.

<sup>5</sup> Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli. Coordinadores. *Las danzas de Conquista 1. México contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica. CONACULTA. México, 1996. p. p.87-89.

<sup>6</sup> Jean Duvignaud. *Fêtes et civilisations*. Weber., Suiza. México, 1981.

<sup>7</sup> Gordon Wasson. *El camino de Eleusis*. Fondo de Cultura Económica. México, 1980.

se confunden con los de la vida cotidiana llamada normal.

Los poetas griegos que cantaron estos raptos o se refirieron a ellos posteriormente para satirizar usos y costumbres, utilizaron una forma de verso llamado yámbico, en oposición a los versos ditirámicos usados por la tragedia. Al revisar los mitos, se encuentra que yambo o iambo, se relaciona con un personaje llamado Iambe o Mame Iambe, en los ritos eleusinos, o Baubo en los ritos órficos, nombre que significa entrañas. El personaje de Mame Iambo es una enana, sin cabeza, con la cara en el vientre, identificada después con los Blamya, del reino del Preste Juan,<sup>8</sup> tan buscado por Marco Polo y otros tantos viajeros de la Edad Media. Todavía se pueden ver algunos mimos que se pintan una cara en el tórax para hacer comicidad; hacen gestos con el tórax, imprimiendo expresiones a la cara pintada.

En el poema Homérico, Iambo, en la casa de Celeo, hace reír con sus visajes, a Deméter apesadumbrada por la pérdida de su hija, antes de ir a buscarla al Hades. En esa casa le dan a Deméter un vino que se presume, estaba preparado con cornezuelo de centeno, virtual alucinógeno. El vino y los visajes de Iambo, hacen olvidar a Deméter su pena.<sup>9</sup>

Mame Iambo es una de las más antiguas referencias mitológicas griegas, a personajes cómicos y deformes. El mito de Deméter tiene implícita la relación entre el mundo ctónico dionisiaco y la superficie y entre ésta y los dioses, relación que marcará a los actores de las sátiras griegas ante la tímele y después a los mimos que actúan en las comedias y en las plazas. En el siglo III d. C. la cultura romana reconoce oficialmente al género cómico y satírico de los griegos, con el nombre de farsas y atelanas en las que la desmesura, desproporción y exageración rivalizaban en la imitación de personajes conocidos. En Roma nace la palabra *buffone*, bufón, palabra que tiene que ver con lo graciosos, y lo satírico. El término pasa a formar parte de lo que los críticos llaman la *comedia vulgata* o *vulgar comedy* como le llaman los ingleses.<sup>10</sup> A partir de este reconocimiento, a lo bufonesco se incorporarán también personajes femeninos, que habían quedado atrás con Mame Iambo. Las representaciones fársicas tenían acompañamiento de música de varios instrumentos, en las que lo obsceno, lo ridículo, lo chistoso y lo exagerado, tomaban forma de diálogo improvisado en lenguaje popular,

---

<sup>8</sup> Umberto Eco. *Historia de la fealdad*. Random House Mondadori. S. A. Barcelona, España, 2007, p. p. 116-117.

<sup>9</sup> El poema homérico de esta referencia, está traducido en Gordon Wasson, op. cit., p. p. 95-120.

<sup>10</sup> Anthony Caputi. *Buffo: The Genius of vulgar comedy*. Wayne Stat. University Press. Detroit. 1978, p. p. 19-120.

mezcla de latín y dialectos, dichos por los sempiternos tipos de las atelanas: jorobado, viejo, tonto y avaro, con los nombres de Dosennus, Bucco, Maccus, Pappus, progenitores todos ellos de mimos, juglares, saltimbanquis y clowns, antecedentes de la Comedia del Arte.

Con el tiempo los grupos de cómicos se disgregan y practican la trashumancia, porque no los dejan asentarse en ningún lugar, los consideran peligrosos, pueden decir cosas que a los demás les está prohibido. Se hacen acompañar de un oso, chango, o perro a los que amaestran, para que bailen en la plaza principal de los pueblos por donde pasan. En el centro de estas plazas medievales había un banco, o banca de madera donde se hacían intercambios monetarios (de allí la palabra banco para transacciones de dinero). Como los bufones y los cómicos no tenían con qué pagar, realizaban en cambio sus números de equilibrismo, decían fábulas graciosas o realizaban números con sus animales. A este pago se le llamó moneda de chango o mono, en francés *monnai de singe*.<sup>11</sup>

Para ganar un poco de dinero estos funámbulos, muchos de ellos sin deformidades, se las inventan, y se adhieren al cuerpo jorobas; fingen ser locos, presionando la realidad hacia un imaginario tan horroroso, que parece cómico. Para no asustarse del más feo, entre jolgorio y risas, lo hacen rey en Carnaval, otros tan desvalidos como él. Transmiten noticias, chismes de la cotidianidad y de la ficción, tradición oral, cantan, bailan, dan maromas, tocan instrumentos, llevan animales herencia del circo romano y antecedente del circo moderno;<sup>12</sup> venden toda clase de objetos, vocean y cuando la gente está reunida, actúan ante ella. Hacen de todo, hasta unas plataformas elevadas para poder hacerse ver de la gente que gusta de sus chanzas y los sigue a los lugares por donde recorren la legua con otros compañeros, como hacían las carpas trashumantes en México desde el siglo XIX.<sup>13</sup> Algunos locos con más suerte, presencia, arrojo, o capacidades versificadoras y musicales penetran en los castillos.<sup>14</sup> Allí estos juglares enanos y contrahechos, distraen el ocio de reyes y señores, se vuelven bufones de corte; son “Sabandijas de palacio.” Divierten a los reyes con sus

---

<sup>11</sup> Gaston Escudier. *Les saltimbanques: leur vie, leur moeurs*. Michel Lévy frères. Paris. 1875.

<sup>12</sup> Mario Verdome. *Il circo romano. Recreazione*. 7-8. Gennaio-Febraio. Dopolavoro Italiano. Roma. 1958.

<sup>13</sup> Socorro Merlín. *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México 1930-1950*. CITRU, INBA, CNA. México. 1995.

<sup>14</sup> Serge Martin. 1985. *Le fou roi de Théâtres. Bouffonneries 13*. Cazillac. Francia.

verdades. Algunos quedaron plasmados en los cuadros de pintores famosos.<sup>15</sup>

A otros cómicos los harán participar en los entreactos de las obras de teatro en los palacios, como en el teatro español, éstos serán los futuros clowns. Todos ellos son los *farceurs*, los *joculatori*, juglares, que vienen de la Edad Media. Cómicos que fingen locura para sobrevivir. En estos tiempos se hará la diferencia entre *clown* (payaso), en francés se decía *claune* y *fou* (loco o bufón), el clown es atractivo por su inocencia tierna o cruel, solitario y generoso, pintada su cara de blanco pertenece al mundo de la poesía y del humor, sea por el brillo de su imaginación o por la tristeza de no poder volar más alto,<sup>16</sup> está más emparentado con Polichinela que con Brighella o Arlequín.

El loco, el bufón, contrariamente al payaso blanco, es muy humano, denuncia, transgrede y engloba todo lo cómico. Su locura exalta todo lo terreno que resulta grotesco, es un actor de tonterías que son las que según Erasmo de Rotterdam rigen al mundo.<sup>17</sup> Representan ante quien quiera escucharlos. Este tipo de loco estará más emparentado con el payaso, vestido y pintado exageradamente. Hace contraste con el payaso pintado y vestido de blanco, porque éstos usan un lenguaje delicado y en verso. En tanto que los otros son alborotadores, bullangueros, atropellados y su lenguaje es el del pueblo, el de los locos y los tontos, el del contrasentido.

Las ciudades de Europa en el siglo XVIII son ya, grandes capitales. Teatro, feria circo y variedad, se posesionaron de los alrededores de las ciudades. Saltimbanquis, bailarines, hombres fuertes y mujeres vestidas con mallas color de rosa y mínimos trajes bordados de lentejuela, músicos, enanos y mujeres salvajes y barbudas, hombres perro y gigantes se pusieron de moda en ferias y circos. Todos divierten a chicos y grandes. Trabajan en barracas muy pobres, sucias y mal alumbradas, en donde el ruido es atronador, porque junto con la música de instrumentos de cobre, se escucha intermitentemente el ruido de la pólvora de los cohetes, para atraer al público. Estos funámbulos aman el ruido y la estridencia.

Alrededor del año de 1783, en Londres y París nace el circo moderno. Empieza por ser un espectáculo de caballos amaestrados, que se enriquecería poco a poco con los saltimbanquis y sus animales, perros, osos, changos, con los magos, equilibristas y monstruos trashumantes. Los primeros circos europeos daban funciones con los caballos

---

<sup>15</sup> Héctor Pérez-Rincón. *Deformidad, patología y arte. Jano*. Número 1683. Madrid-Barcelona, 2008, p. 54-56.

<sup>16</sup> Serge Martin., op. cit.

<sup>17</sup> Erasmo de Roterdam. *El elogio de la locura*. Espasa Calpe, 1953,1999. México.

en un redondel al aire libre. Antonio Franconi, de origen veneciano asentado en Francia, incluyó en las acrobacias con caballos, pantomimas y números de equilibrismo.<sup>18</sup> El circo bajo una tienda surge en los Estados Unidos, fue llevado de Inglaterra por Ricketts, en 1775 y Cooke en 1830. Barnun a quien muchos otorgan la paternidad del circo estadounidense, llegó más tarde en 1835. Lo que le hizo famoso dice Sebastián Gash, fue la exhibición de una negra, de la que él decía tenía 150 años y había sido nodriza -afirmaba- del general Washington.<sup>19</sup> No obstante no se puede negar que Barnun fue un gran payaso.

El clown o payaso tiene una trayectoria compleja. Aparece en las postrimerías del siglo XVI. Eduardo Ugarte<sup>20</sup> refiere que fue Tarleton, un comediante inglés el primero. Tenía una figura peculiar, era chato y bizco. Tarleton también fue uno de los primeros que usó un vestido tosco, la gorra con botones, botas bajas de los aldeanos de la época, con una bolsa de cuero pendiente del cinturón. Además de hacer comicidad, tocaba una flauta y un tamboril. Hay que recordar que la comicidad de estos histriones hacía burla, como toda la sociedad de ese tiempo, de los campesinos considerados bobos, tontos y no dignos de completa razón; en tanto que las clases en el poder suponían esgrimir la verdad, la belleza y todos los sentimientos considerados “altos” e ilustrados.<sup>21</sup>

Tarleton actuaba en pequeños entretenimientos cómicos con música como fin de fiesta llamados *jigas*. Otros payasos Dubois y Gimaldi (1778-1837) precisan aún más su actuación y su incipiente personalidad de lo que será el payaso. Sobre la cara enharinada, llevaban pegadas dos bolas rojas en las mejillas y la boca aparecía alargada hasta las orejas por dos bandas de pintura roja. Llevaban jubón, gola, medias rayadas y pantalón corto que se ensanchaba por la multitud de objetos que guardaban dentro, para su espectáculo y una peluca como una cresta.

Otros clowns siguieron la tradición italiana del Arlequín, de cara y vestido blancos, con una actitud poética de tristeza, que actuaban en el Circo Astley de París, fueron llamados *paillasses*, payasos<sup>22</sup> (también quiere decir jergón). J. Moreno Villa

---

<sup>18</sup> Chistian Oger. *Antonio Franconi dans la vie et les spectacles a Rouen (1776-1779)* Union des historiens du cirque. Paris, 1958. p. p. 5-27. Fondo documental La carpa en México. CITRU.

<sup>19</sup> Sebastián Gash. “El circo.” *Circo Teatro y Variedad*. José María Pean et Alt. *Teatro, Circo y Music Hall*. Argos. Barcelona, 1967. p. p 29-30.

<sup>20</sup> Eduardo Ugarte. *El hombre y su teatro. El Clown. Novedades, Suplemento México en la Cultura*, número 239. 18 de octubre 1953, p.6.

<sup>21</sup> Alfredo Hermenegildo. *Juegos dramáticos de la locura festiva*. Oro Viejo. Barcelona, España. 1995.

<sup>22</sup> Eduardo Ugarte., op. cit.

asevera que el nombre viene de *pallazo*, también del italiano.<sup>23</sup> Darío Fo, por su parte, afirma que Salvatore Rosa menciona que el personaje *Paglaccio* con la cara pintada de blanco, que aparece en 1532, fue más tarde *Gianfarina* (Juan Harina), y finalmente se transformaría en Pierrot.<sup>24</sup> La característica de Pierrot es su amor por Colombina y su apego a la luna.

Los clown, también fueron llamados grotescos (*grotesques* en Francia). El payaso como el mimo del teatrillo de boulevard nace otra vez en el modernismo del siglo XIX. Clowns y mimos se juntan y separan; uno y otro realizan pantomimas, adoptan actitudes y vestidos similares: trajes a rayas, pantalones bombachos -huácaro-sombrero de pico o redondeado como el de Arlequin y Pierrot. Adoptan nombres que los caracterizan y a veces se hacen acompañar, como en otros tiempos, de animales, instrumentos, objetos, o de otro compañero, al que llamarán Augusto, porque así se llamó el primero; de este modo llegan a México en los circos en el siglo XIX.

Por otro lado, en la tradición prehispánica, bailes, danzas, pantomimas y expresiones teatrales (decimos hoy), eran representados tanto en el patio de los palacios como en las explanadas, o al aire libre en los *momoztli*,<sup>25</sup> para ser vistos por toda la población que asistía y participaba en las múltiples ceremonias de su calendario anual. Moctezuma gustaba mucho de las pantomimas y de los jugadores de palo. Los grandes señores tenían enanos para divertirlos.

Es sabido por los cronistas que había una parte de la población dedicada a la actuación cómica<sup>26</sup>. Estos actores mimaban personajes de la realidad: dignatarios, borrachos, bobos, contrahechos y animales. Hacían burla e imitaban a los jefes, al pueblo sano y enfermo. Pocos testimonios han llegado hasta nuestros días de estas manifestaciones cómicas, pero quedan expresiones residuales en las danzas y maromas. Una de estas expresiones aún vigente es la obra *El Güegüense*, de la región maya de Nicaragua; es una obra cómica sobreviviente que aún se representa.<sup>27</sup> En ella un personaje de menor condición social que el jefe, se burla de éste por medio de diálogos de doble sentido y didascalias, anotaciones hechas al texto fuera de la acción, que el actor tiene que interpretar y en su caso improvisar. Muchos de estos testimonios se

<sup>23</sup> J. Moreno Villa. *El circo en pliegos de Aleluya. Universal. México en la Cultura*, op. cit.

<sup>24</sup> Darío Fo. *Los payasos. El libro de oro de los payasos*. Escenología A. C. México 1999. p. p. 487.

<sup>25</sup> Fray Diego Durán. *Historia de las Indias de Nueva España. Tomos I, II*. Editora Nacional. México, 1967.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid. *Teatro indio precolombino o Macho ratón*. Aguilar. España, 1964, p. p 117-162.



perdieron en el periodo colonial.

Los pueblos prehispánicos, como todavía muchas comunidades indígenas, conservan un equilibrio entre lo terrible y lo amable, entre lo grandioso y lo pequeño, entre el cielo y la tierra, entre el espíritu y la carne en ceremonias rituales y en lo cómico.<sup>28</sup> Con la evangelización los bailes y pantomimas fueron prohibidos por la iglesia. Su uso se restringió a las fechas marcadas por el calendario eclesiástico. De tal modo los Taqui, acrobacias y bailes, realizados en los Netoliztli o mitotes de los mexicas, fueron considerados como demoniacos, pervertidores y muestra de idolatría.

No obstante la sujeción del poder, los equilibristas, maromeros y chistosos siguieron existiendo y se fusionaron con los que vinieron del otro lado del mar, para formar compañías que actuaban al aire libre o bajo tiendas de lona (carpas) o en teatrillos de madera (jacalones). Dos tradiciones de funámbulos se juntaron y produjeron una expresión muy particular propia de este país.

El primer circo en México fue uno de caballitos enanos, en 1790.<sup>29</sup> A partir de entonces llegaron a México los circos cada vez con más frecuencia. Introdujeron cambios por los que iba pasando el circo en Europa. Éste deja de ser espectáculo hípico-mímico-acrobático, para convertirse en una variedad de números que integran poco a poco a otros artistas con distintas habilidades. Los cirqueros mexicanos junto con los extranjeros recorrerán el país a partir del siglo XIX, con espectáculos más complejos. Algunas compañías extranjeras o artistas circenses se quedaron en la ciudad de México y dieron fama a los circos como el Chiarini, después Nacional, el Orrin y el Bell. Más tarde brillará y seguirá haciéndolo el Atayde con una tradición de padres a hijos. Las revistas de las temporadas de cada año, editadas por la compañía, dan cuenta del esfuerzo que costó a esta familia formar su circo y de los números de equilibristas, domadores, enanos y payasos que destacaron desde sus primeros intentos después de la Intervención Francesa y su formación como compañía independiente el 26 de agosto de 1888.<sup>30</sup>

Cuando el circo llegó a México, vienen con él, además de los equilibristas, payasos, y magos que exaltan la imaginación y el deseo de lanzarse a las pistas de nuestros propios maromeros, graciosos y contorsionistas. El más destacado de ellos,

---

<sup>28</sup> Samuel Martí. *Canto y música precortesianos*. Fondo de Cultura económica. México, 1961. p. 170

<sup>29</sup> Armando de María y Campos. *Historia de la maroma*. s/f Mimeografiado. Fondo documental La Carpa en México. CITRU-INBA.

<sup>30</sup> Circo Atayde Hermanos. Revistas de las temporadas 1946, 1947, 1949, 1950, 1952. Fondo documental La carpa en México. CITRU.

registrado por las crónicas del siglo XIX, fue José Soledad Arcaydo quien tenía muchas capacidades circenses. Este cómico fue caballista, equilibrista, payaso, mimo, bailarín, maromero, poeta y versificador. Satirizaba costumbres y actitudes del público que asistía a verlo. Antonio García Cubas<sup>31</sup> recuerda que Arcaydo es el mejor payaso que recuerda; usaba vestido ajustado al cuerpo, la cara enharinada, cucurucho de fieltro en la cabeza ornada de peluca rizada, ceñida a la frente; enagua corta terminada en puntas con cascabeles. Otras veces cambiaba de atuendo y se presentaba con la cara limpia, gran bigote y una gorra con plumas. Arcaydo era bizco, como el inglés Tarleton, por lo que su sola presencia, así vestido, debe haber causado risa. No contento con todas sus capacidades fue productor, organizó compañías de circo maroma y títeres.

En la convergencia de la historia del payaso europeo y el mexicano, aparece un tipo de payaso que adopta muchas cualidades de sus antecesores mimos, saltimbanquis, equilibristas, bufones, grotescos, locos y gesticuladores. Este tipo hereda, al mismo tiempo, el contacto con un público popular. Es la cultura popular la que cobija y hace crecer sus posibilidades, con los cuentos y chistes surgidos de la propia cultura. Este payaso dice cuentos y chistes que circulan en boca de todos; imita a los que están en el poder, a los circunspectos; hacer mofa de ellos; se burla de los que están enfrente a él. Adopta a otro cómico que aparece en el circo por casualidad para hacer pareja y así nacen y se reproducen parejas de payasos, uno decididor y chocarrero y otro serio y circunspecto que recibe los golpes del otro sin inmutarse; tan serio que por eso hace reír tanto.<sup>32</sup>

Decir cultura popular es atender a varias parejas de conceptos: alta cultura/baja cultura; risa/seriedad; lo inferior corporal/lo superior corporal; belleza/fealdad; lenguaje pulido/lenguaje grotesco. Todo lo relativo a lo jocoso atiende a una de las partes de estos binomios, la que resalta las cualidades de lo que se dice en la calle, en la plaza pública, en los teatrillos y en las fiestas de barrio, en el circo y por lo tanto referido al lenguaje de los farsantes: mimos, locos, bufones, saltimbanquis y payasos. Este lenguaje que viene de lo popular y regresa a él para diversión regocijo y fiesta.

Los binomios mencionados tomados del estudio de Mijaíl Bajtín sobre la obra de François Rabelais,<sup>33</sup> y la cultura popular, son también los ejes sobre los que gira la

<sup>31</sup> Antonio García Cubas. *El libro de mis recuerdos*. Editorial Patria. México 1957. p. p. 335-339.

<sup>32</sup> Armando de María y Campos. *Los payasos poetas del pueblo. El circo en México*. Ediciones Botas. México, 1939. p. 234.

<sup>33</sup> Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Alianza Universidad/PUF. Madrid, 1985.

actuación del payaso, porque como se ha podido apreciar éste surge y se estructura como personaje frente a un público popular. La cultura popular tiene la característica de poseer sus propios códigos alejados de la cultura dominante, códigos que le sirven para burlarse del poder y resistirlo. Cada generación de payasos refuncionaliza el lenguaje.

En todos los tiempos las culturas marginales no sólo se han servido de la jerga lingüística, sino también de la expresión corporal; ambos pueden rastrearse desde los ritos de las culturas antiguas, hasta el lenguaje popular contemporáneo y las convenciones por señas cargadas de sátira y doble sentido de los cómicos en las carpas de México. La cultura popular festiva en la Edad Media, está muy ligada al cronotopo del Carnaval ese espacio-tiempo que define un comportamiento, un tipo de sujeto social, un ambiente festivo en contraste con el periodo de abstención cuaresmal. En el Carnaval se permiten todas las exageraciones que son mezcla de broma y veras en el lenguaje popular. Las culturas indígenas asimilaron esta fiesta que coincide con las fiestas de la siembra de los tiempos prehispánicos.

Las imágenes producidas durante el Carnaval son fársicas, a la manera de la caricatura. Bajtín las define: “Hemos denominado convencionalmente “*realismo grotesco*” al tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones.”<sup>34</sup> El grotesco es una mezcla de lo bufo, lo extravagante y lo pintoresco.<sup>35</sup> Patrice Pavis refiere lo grotesco al teatro: “Lo grotesco es un arte realista, puesto que reconocemos, como en la caricatura, al objeto intencionalmente deformado. Afirma la existencia de las cosas al mismo tiempo que las critica.”<sup>36</sup> El estilo grotesco fue desdeñado por la cultura dominante, aunque a lo largo del tiempo ha renacido con otros elementos emergentes, presentes en formas literarias, dramáticas o plásticas y sobre todo en las manifestaciones festivas de la cultura popular.

La risa, la alegría, la distensión, el camuflaje, son características del Carnaval, donde se produce la risa colectiva emparentada con la locura y con el juego de los locos y saltimbanquis. Todo esto es transgresor porque se sale de la norma social. Cuando el público se une a la risa del loco, también comparte con él la transgresión. Bajtín afirma que la tontería es siempre polémica, porque está en interrelación dialógica con la inteligencia -con la falsa inteligencia superior- polemiza con ella y la desenmascara.”<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> *Íbid.*

<sup>35</sup> Souriau, Etienne. *Diccionario de Estética*. Akal. Madrid, 1998.

<sup>36</sup> Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*. Paidós. Barcelona, 1980.

<sup>37</sup> Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Taurus. España, 1989. p. 217.

Después de este recorrido a ojo de pájaro de antecedentes, hemos llegado a la esencia del personaje cómico, que abarca a todos los que portan las mismas características: locos, mimos, bufones, saltimbanquis y en fin payasos. El payaso es la síntesis de todos aquellos que transgreden, confrontan y desafían al poder con la risa provocada por los contrastes de los binomios arriba mencionados, por su relación con la cultura popular; por tomar de ella el lenguaje, los chistes, las críticas, los personajes del pueblo; por contrastar lo cómico con lo sublime, por exagerar y deformar la realidad cotidiana, por enfrentarse sin ambages al poder ridiculizándolo; por ostentar una fealdad o deformidad como provocación.

La cara del payaso no es bonita, fina o de rasgos clásicos, es más bien una máscara, que en algo se parece a las máscaras de la comedia griega. Su cara blanca con una boca muy amplia pintada de rojo o de negro le llega a las orejas; una nariz de bola, y chapetones rojos; unas cejas negras descomunales que abarcan la frente. También puede usar una barba tupida y desarreglada, rodearse los ojos de negro. Su cabeza la presenta generalmente calva, con mechones desgredados a los lados, con un bombín o un sombrero viejo sobre ella. También puede usar peluca exagerada de varios colores o de un solo color rojo o verde.

Su vestuario puede ser de colorines, amplio, bombacho; también suele usar un traje de hombre elegante, pero muy gastado y no a su medida, o muy grande o muy pequeño y si es nuevo, busca avejentarlo con parches de colores o francamente con agujeros. Es posible que lleve chalecos, uno sobre otro. En cuanto a los zapatos son siempre muy grandes y a veces tan viejos que se ven los dedos de los pies los suyos o unos postizos de hule. Usa guantes blancos para hacer juego con su cara. Suele llevar o acompañarse de instrumentos musicales demasiado grandes o muy pequeños, además de otros juguetes como sombrillitas, flores, pelotas, platillos y globos.

El retrato así pintado del payaso es grotesco, porque es exagerado, a veces espanta a los niños que no están acostumbrados a su figura. Esta imagen está fuera de la cotidianidad, no es como cualquiera de los que están a su alrededor, es provocadora, desafiante, es una fiesta en sí misma. Como un actor de la antigua tímele, el payaso delimita su espacio en donde es rey, pero como el antiguo bufón puede salir de él, para relacionarse con los que están fuera para incitarlos al desorden. De su boca salen tonterías, que engarza como una cadena, estimulando la risa de los que lo miran.

A primera vista el payaso es desconcertante. Su caracterización es contraparte de lo bello (clásico), es el otro platillo de la balanza que nivela las fuerzas de la naturaleza.

Es un mecanismo parecido al de la caricatura, frente a su modelo. Umberto Eco se refiere a ello como un factor dinámico que implica a su totalidad y `hace que el elemento de desorganización formal se vuelva “orgánico.” Dicho en otras palabras se trata de una “hermosa” representación que hace un uso armónico de la deformación.<sup>38</sup>

Aquello que deforma o fuerza la naturaleza propia de cada ser, resulta una caricatura: ojos bizcos, boca prominente, nariz inmensa, pocos pelos en una calva, gordura o flacura exageradas metidas en un vestido grotesco, resulta risible, porque es una caricatura y a la vez una máscara tras la cual, se puede decir mucho sin arriesgar la confrontación directa de un actor con el público. Es el mismo efecto cuando se maneja un títere. El muñeco puede decir, lo que el actor no.

El concepto de fealdad nos llama la atención sobre las deformidades humanas, sobre la no aceptación del otro diferente, que en tiempos pasados se refugió en la comicidad y en el circo para evadir la discriminación; porque el tonto, el loco y el deforme, siempre han sido apartados de las sociedades, enviados a los hospitales o abandonados a su suerte.

Estos seres excluidos tomaron la revancha haciendo comicidad, exhibiendo su deformidad, ostentándose como fenómenos. Así se les permitió decir todo lo que quisieran y en una especie de venganza confrontaron a los discriminadores con su propia figura. Los payasos conservan algo de esta herencia cuando se aplican botargas, jorobas, estómagos prominentes y contrastan volumen corporal con los instrumentos que usan, muy grandes o muy pequeños de los que se ha hablado en párrafos anteriores.

El cómico en su actuación entabla una comunicación triangular. Generalmente hace escarnio de su pareja, si la tiene, como si fuera alguien del público. En un momento de su actuación se dirige directamente a los receptores -como los negros de las danzas- saliendo de su espacio mágico, éstos se intimidan, porque el escarnio que hace de un tercero que no es el público, bajo la forma de su “pared” o de su “Augusto,”<sup>39</sup> bien puede identificarse con el público al que interpela. Después de este fugaz intercambio de miradas, rápidamente inicia otra rutina. El público que se ha reído de él, ahora lo hace con él y entonces, estos receptores ya no son los interpelados, no son el otro, son el mismo y por lo tanto cómplices.

---

<sup>38</sup> Umberto Eco. Op. cit. p. p. 152-153.

<sup>39</sup> Augusto se llamaba aquel personaje que entró por casualidad al circo y que el payaso en turno lo aprovechó para formar pareja. Desde entonces soporta todas las bromas y ocurrencias del payaso titular. Estos personajes suelen llamarse “Augusto” o “Pared”.

Como heredero de una larga tradición de funámbulos y chocarreros, el payaso transgrede la norma y es diferente. Aquí no hablamos del payaso que hace comicidad blanca en fiestas de niños, sino del espíritu del payaso, que deberían tener todos los payasos. De ese espíritu que los invade para decir verdades, aprovechando su máscara y su espacio; ese que se ríe con alguien pero también de alguien y de sí mismo. El que está aferrado a la tierra, que puede soltar aires por el trasero, que se equilibra en un alambre, que dice locuras, que puede enfrentar sin pudor al público tratándolo de tonto. Ese que es un inversor de normas porque tiene las suyas que no son nada firmes.

El payaso nos recuerda quienes somos y nos llama la atención para que no nos tomemos tan en serio, porque todos estamos en una cuerda floja y rápidamente podemos virar de lo formal a lo informal, de lo bello a lo feo, de lo agradable a lo desagradable. Estas duplas están presentes en el cotidiano vivir y no sólo en la vigilia sino en el sueño, donde nuestro inconsciente se hace conciente y donde somos actores de los más disímolos actos.

¡Que existan siempre los payasos! Que sean la otra parte que nos hace falta para ser auténticos; que funjan como la balanza de nuestra vida; que transiten entre el cielo y la tierra, entre lo grotesco y lo sublime; como lo necesario entre esas dos lógicas, la de todos los días y la de la imaginación y la locura. Que su mundo al revés sea para nosotros como un bálsamo para el caos que nos tocó vivir y sigamos siendo sus cómplices en hacer locuras y reírnos de nosotros mismos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, MIJAIL. 1985. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Alianza Universidad/PUF. Madrid.
- 1939. *Teoría estética de la novela*. Taurus. España.
- CAPUTI, ANTHONY. 1978. *Buffo: the Genius of Vulgar Comedy*. Wayne State, University Press, Detroit, USA.
- CEBALLOS, EDGARD. Selección y textos, con notas de Darío Fo. 1999. *El libro de Oro de los payasos*. Escenología A. C. México.
- CID PÉREZ, JOSÉ Y DOLORES MARTÍ DE CID. 1964. *Teatro indio precolombino*. Aguilar. México.
- DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL. *Historia de la conquista de la Nueva España*. Porrúa. México, 1983.
- DURÁN, DIEGO. 1967. *Historia de las Indias de Nueva España*. Tomos I, II. Editora Nacional. México.
- DUVIGNAUD, JEAN. 1993. *Fêtes et civilisations: essai d'anthropologie de la fête*. WEBER. Suiza.
- ECO, UMBERTO. 2007. *Historia de la fealdad*. Random House Mondadori. S. A. México.
- FONDO DOCUMENTAL LA CARPA EN MÉXICO. 1860-1950 *Programas, fotografías y documentos*. CITRU-INBA. México.
- GARCÍA CUBAS, ANTONIO. 1950. *El libro de mis recuerdos*. Editorial Patria. México.
- HERMENEGILDO, ALFREDO. 1995. *Juegos dramáticos de la llocura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Oro Viejo. Barcelona, España.
- HUERTA CALVO, JAVIER ET ALT. 1989. *Formas carnavalescas del Arte y la Literatura*. Serbal. Barcelona.
- HUERTA CALVO, JAVIER. 1995. *El Nuevo mundo de la risa*. Oro Viejo. Barcelona, España.
- JÁUREGUI, JESÚS Y CARLO BONFIGLIOLI. 1996. *Las Danzas de Conquista I México contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- MARIA Y CAMPOS, ARMANDO DE. S/F. *Historia de la maroma*. Mecnografiado.

Fondo documental "La carpa en México" CITRU/NBA.

----- 1939. *Los payasos poetas del pueblo. El circo en México.* Ediciones Botas. México.

MARTÍ, SAMUEL. 1961. *Canto y música precortesianos.* Fondo de Cultura Económica. México.

MARTIN, SERGE. 1985. *Le fou roi des théâtres. Bouffonneries* 13. Cazillac. Francia.

MERLÍN, SOCORRO. 1996. *La carpa en México.* CONACULTA/CITRU. México.

OGER, CHRISTIAN. 1958. *El circo. Antonio Franconi. Dans la vie et les spectacles à Rouen (1776-1779)* Union des Historiens du Cirque. Paris.

PEAN, JOSÉ MARÍA ET ALT. 1967. *Teatro, Circo y Music Hall* Argos. Barcelona.

PÉREZ-RINCÓN, HÉCTOR. 2008. *Deformidad, patología y arte. Jano, Humanidades.* Número 1683 Madrid-Barcelona.

PERIÓDICO EL UNIVERSAL. 1953. Suplemento México en la Cultura. 18 de octubre. México.

REVUE LE PHILOSOPHOIRE. 2002. *Le rire.* Printemps-Été. Numéro 17. Paris.

ROTTERDAM, ERASMO. 1991 *el elogio de la locura.* Espasa Calpe. México.

SIMMEN, RENE. 1972. *Le monde des marionettes.* Silva Zurich. Suiza.

VERDOME, MARIO. 1958. *Il circo romano. Riconoscimento.* N-7-8, Gennaio, Febbraio, Dopolavoro Italiano. Roma.

VIQUEIRA ALBÁN, PEDRO. 1987. *Relajados o reprimidos: diversiones públicas y vida social en México en el siglo de las Luces.* Fondo de Cultura Económica. México.

WASSON, GORDON. 1980. *El camino de Eleusis.* Fondo de Cultura Económica. México.