

***Desde dentro al margen: Reflexiones sobre El payaso en la academia: Manual para la risa* de Andrés del Bosque¹**

***From within on the sidelines: Reflections on El payaso en la academia: Manual para la risa* by Andrés del Bosque**

Lic. Ignacio Barrales Parra²
ignacio.barrales@ug.uchile.cl

Resumen

A partir del libro *El payaso en la academia: Manual para la risa* de Andrés del Bosque, reflexionaremos en torno a la problemática del clown frente a la industria del entretenimiento y, con ello, su inserción a un modelo educacional que ha empobrecido su presupuesto ritual. En este sentido, mediante un análisis dialéctico de la razón histórica del mismo y el uso teórico de diversos autores, intentaremos vislumbrar su doble posición, tanto *dentro* como al *margen*, respecto a los modelos de producción capitalista. Por otro lado, responderemos, en el mejor de los casos, a la no menos acuciante pregunta sobre la relevancia de una figura que, por sus cualidades atávicas, parece obsoleta; a saber: la del bufón. En consecuencia, revisaremos los principales conceptos del autor, su propuesta creativa-actoral y aportes al campo escénico.

Palabras clave: Bufón sagrado; academia; industria cultural; ritual; juego.

Abstract

From the book *El payaso en la academia: Manual para la risa* by Andrés del Bosque, we will reflect on the problem of clown versus the industry entertainment and, along with this, their insertion into an educational model that has impoverished their Ritual Budget. In this sense, by means of a dialectical analysis of the historical reason for this and the theoretical use of various authors, we will try to glimpse their double position, both *within* and on *the sidelines*, with respect to capitalist production models. On the other side, we will answer, at best, to the no less pressing question about the relevance of a figure which, due to its atavistic qualities, seems obsolete; namely: that of the jester. Therefore, we will review the author's main concepts, his creative-acting proposal and contributions to the scenic space.

Keywords: Sacred jester; academy; cultural industry; ritual; game.

Recibido: 27/03/2023. Aceptado: 8/05/2023.

1 Este artículo es parte del proyecto investigativo "*Sobre prácticas juglarescas: el teatro errante* de Andrés del Bosque" seleccionado por FONDART (Beca Chile Crea) 2022 para cursar el programa de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile.

2 Licenciado en Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha. Candidato a Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (FONDART Beca Chile Crea 2022).

Introducción

Andrés del Bosque es uno de los padres del circo-teatro chileno, revolucionario en la escena nacional del periodo de la transición junto a Andrés Pérez, Mauricio Celedón y Teatro La Troppa, consagrado a partir de su montaje *Las Siete Vidas del Tony Caluga*, obra premiada con el Apes (1994) y el Premio de la Crítica Especializada (1995). Pese a la disolución de su compañía Teatro Circo Imaginario, motivado por la aventura y el cruce de fronteras, continuó su oficio, pero fuera, en el viejo continente. Bajo circunstancias excepcionales ejerció como docente durante siete años en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid) dentro de la categoría de “profesor especialista”. Dicha experiencia desembocó en su investigación doctoral En busca de la risa perdida: *Aportaciones del clown a la teatralidad* en la Universidad Rey Juan Carlos y, con ello, la publicación de su libro *El payaso en la academia: Manual para la risa*. De este modo, fundado en nueve trabajos escénicos bajo su dirección entre los años 2005 y 2012, Del Bosque articula una suerte de guía de la creación bufonesca en un contexto de formación actoral académica.

En el presente artículo nos detendremos a reflexionar sobre su propuesta poética ante la problemática del *clown* inserto en la institución educacional moderna y, a su vez, en una industria que no cesa de exprimir sus recursos. No cabe duda que el filtro constante de los modelos de producción por el cual ha sido sometido le ha borroneado su maquillaje al punto de conformar un rostro indisoluble. En este sentido, Del Bosque (2020) se propone ir en busca de lo que denomina la *risa perdida* y, con ello, vislumbrar su verdadera función: la ritual. Lo que pretendemos, por tanto, es situar al *payaso* en un contexto de emancipación industrial a partir de la concepción crítica frankfurtiana, con tal de descifrar el significado de dicha *risa perdida*. Nuestra hipótesis es que el *clown*, para mantener su dinámica ritual, ha de posicionarse *desde dentro al margen* de los modelos productivos actuales. Realizaremos, por tanto, un breve análisis de la razón histórica del mismo a partir de la noción ofrecida por el autor y su devenir *sagrado* en cuanto *risastencia*. Ergo, buscamos dilucidar aquellas ideas que nos servirán como eslabones en el abordaje de una “hoja de ruta” *hilarante*, presumiblemente reservada al misterio y lo incomprensible.

La risa perdida

Al comenzar la lectura de *El payaso en la academia: Manual para la risa* nos embarga una tragedia: los payasos ya no hacen reír. Lo que es lo mismo: su *muerte*. Por un lado, Del Bosque (2020) relata una anécdota clínica denominada como *epidemia de la risa*, una extraña enfermedad africana en Tanganica (p. 19). Tal acontecimiento fue considerado como un brote histérico colectivo que afectó a más de mil personas del sector: la risa se mostró terrorífica, contagiosa como la peste. Por otro lado, cita la película de Fellini *I Clowns que colige*, a modo de hito, como la decadencia de la risa en Europa (Del Bosque, 2020, p. 19). En el film, metafóricamente, el director italiano intenta levantar un circo a través de la pantalla y reproducir su agonía en tanto víctima de la *industria cultural*. Con ello, entre terror y nostalgia, se constata el crimen y la misión del libro: ir en busca de la *risa perdida*.

Cabe preguntarse, sin embargo, cuál es esta *risa perdida*. Para resolver aquello nos parece indispensable dilucidar la figura del payaso, sus orígenes y su razón ontológica radicada en la *risa*. Se tiende a pensar en dos personajes, ambos europeos: Philip Astley y Joseph Grimaldi. El primero, un sargento de caballería real inglesa del siglo XVIII; el segundo,

un mimo/arlequín inglés del siglo XIX. Sin embargo, Del Bosque sostiene que la figura del *payaso* se remonta a tiempos ulteriores, primitivos, soterrados. Apela a la continuidad de una práctica y *echa al mismo saco* a curanderos, tramposos, prostitutas, bufones y juglares, pues comprende que representan *una misma geografía* (Del Bosque, 2020, p. 21). Nos dice: “Desde luego que un etnólogo se habrá escandalizado con esta bolsa de gatos [...]. No es este viaje para escrupulosos, ni este un libro de definiciones sino de contaminaciones” (Del Bosque, 2020, p. 21). Empero, no quita esto que seamos descuidados en nuestro estudio. Más bien comprendemos que: 1) su libro constituye esencialmente una poética actoral y por tanto requiere ser aplicada-interpretada; y 2) allende un *fijismo* del *payaso*, se da un enfoque a su rol y función social en el tiempo, sin desconocer su evolución histórica, es decir, su borrosa huella circundante a la Historia (con mayúscula). En otras palabras, la figura del *payaso* correspondería al resultado de un encadenamiento de procesos que nos llevan incluso a exponentes parateatrales inmanentes a toda cultura³. Por tanto, entenderemos al *payaso* como aquel agente dinamizador de dicha *geografía*.

¿Cuál es, entonces, esta *risa perdida*? ¿No implica esto una pérdida, más que de la risa, de su sentido? Volvamos a la tragedia del comienzo. Para el autor, que los payasos ya no hagan reír es resultado de la acción coercitiva de los *agelastas*. El término *agelasta*, que proviene del griego, fue utilizado por el escritor francés Rabelais para designar a “los que no saben reír” (Kundera, 2003, p. 34). Por su parte, Del Bosque (2020) lo utiliza para identificar a “los enemigos de la risa” (p. 21), es decir, a todo sujeto que ha denegado el humor en sus prácticas tanto personales como públicas de dominación. Con ello, se nos presenta la antítesis del *payaso* y su procedimiento dialéctico de existencia (o bien, resistencia): aquello que es por antonomasia *negación de la risa*, concatenada a un adoctrinamiento religioso, pero también a sus derivados, como dictaduras o sistemas de mercado insaciables. En suma, toda autoridad que posea mecanismos de sometimiento social, pues todo aquello que somete degrada a la risa contenedora de “toda genealogía de la blasfemia [que] hace estallar a través de la transgresión lo irreconciliable en carcajadas” (Del Bosque, 2020, p. 252). En palabras del autor, *los agelastas* conformarían una:

Confederación del sistema victimario y de la culpa que permite vigilar, castigar y defender privilegios. Voluntad que se opone seriamente al carácter revulsivo de la risa porque lo cómico regenera el mundo y lo transforma. Agelastas del Santo Oficio que persigue al sistema de la gracia. Razón puramente inmovilista que pretende ocupar el espacio donde los seres humanos se conectan con la divinidad. Gárgolas contra la risa y la utopía. (Del Bosque, 2020, p.p. 255-256)

Para Del Bosque, *estos enemigos de la risa* surgen de un evento cardinal que escinde la historia de occidente en un *antes* y un *después*: la muerte de Cristo. Reculemos. El cristianismo hunde sus raíces en el último periodo del Imperio Romano y el teatro, degenerado en espectáculos de entretención junto a rituales mímicos y representaciones farsescas, será paulatinamente cancelado (Hauser, 1979, p. 83). Sin embargo, es durante el medioevo que

3 Ejemplo de esto es la definición de *Bufón* que nos entregan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1991), a saber: “En algunos textos irlandeses el bufón es el equivalente del druida. La propia lengua irlandesa mantiene la homonimia entre los términos que designan a ambos (*druí, druide, druida y druth, druith, bufón*)” (p. 203). Otro ejemplo es el alcance que realiza Von Barloewen (2016) del *clown* y el pícaro indígena americano, cuando nos dice que “el *koshare* [era] una figura clownesca, que existió, con un amplio abanico de formas, en multitud de culturas indígenas. Su función venía a ser la del mediador [...] estaba entre los mundos” (p.p. 17-18). Y claramente, el *mimo griego* presentado por Hauser (1978) que “es no solo mucho más antiguo que la tragedia, sino que probablemente se remonta a la prehistoria, y desde el punto de vista de su evolución está en inmediata relación con las danzas corales mágico-mímicas” (p.p. 113-114).

consagra [el cristianismo] su empresa de extrema *seriedad hierática*. Con el feudalismo, la Iglesia dinamiza una fuerza unificadora y terrible mediante la Inquisición, dando persecución a herejes e infieles del dogma (Krebs, 2010, p. 219). Dividido entre *teatro religioso* y *teatro pagano*, histriones populares se vieron obligados a vivir errantes, en perpetua persecución clerical, acusados de blasfemia (Eandi, 2008, p. 47). El uso de la expresividad corporal, de máscaras y el contenido herético de sus espectáculos son motivo suficiente para su cancelación moral: ellos daban lugar a la profanación. No obstante, nos menciona D'Amico (1961) que esta distinción no siempre se cumplía: en “los dramas sacros [...] a menudo se insinúan, con el desarrollo de los detalles realistas, elementos histriónicos y bufonescos, y no es rara la obscenidad; mientras por otra parte el Teatro cómico intenta darse una justificación ética” (p. 141). También apreciamos esto en el drama mixto, en una eventual ampliación del rito litúrgico como apropiación de la plebe, y en el Carnaval, donde se aplica la teoría de “la válvula de escape” (Burke, 2014, p. 340).

Ahora bien, no es nuestra intención incursionar en una detallada historiografía de la figura del payaso, sino desarrollar una exégesis respecto a la propuesta de Del Bosque ante una *negación de la risa*, es decir, ante una posible *dialéctica del bufón*, para vislumbrar el sentido de su vigencia en tanto devenir histórico. Apreciamos que lo sagrado y lo pagano no corresponden a una relación antitética irreductible, sino que constituyen una unidad de contrarios: *una cosa contiene a la otra* (Politzer, 2017, p. 114). Es tanto en la figura del sacerdote como en la del bufón, donde habita lo sacro y lo pagano; relación de contrarios donde igualmente subyacen el juego y la seriedad, el trabajo y el ocio, la sabiduría y la ignorancia, no como contrapuestos inmóviles sino como partes en pugna de la misma unidad: es en la tensión entre ambas fuerzas que se constituye la cultura. Por ello nos dice Huizinga (2010) en su *Homo ludens* que:

en el mito y en el culto es donde tienen origen las grandes fuerzas impulsivas de la vida cultural: derecho y orden, tráfico, ganancia, artesanía y arte, poesía, erudición y ciencia. Todo esto hunde así sus raíces en el terreno de la actividad lúdica (p. 16).

Y si bien, el juego no necesariamente suscita risa, es mediante éste que encuentra (en un sentido estético) su razón, pues “ya en las formas más primitivas del juego se engarzan, desde un principio, la gracia y la alegría” (Huizinga, 2010, p. 19). Esta perspectiva a su vez, en tanto fin en sí mismo y no medio, involucraría un desmarque de su categoría en torno al presupuesto coercitivo sugerido por Bergson (2016). El filósofo francés plantea que lo cómico es una construcción social y la risa -que es su efecto inmanente-, una respuesta a ciertas exigencias de la vida en común (Bergson, 2016, p. 18). Para el autor, la risa siempre es *burla de algo* que está fuera y, por tanto, demuestra un defecto en la norma a corregirse -esto que “demuestra” es, precisamente, lo cómico: lo risiblemente formal-. En consecuencia, la risa sería un medio de corrección de cualidades flexibles, pues es capaz de llegar allí donde la norma mecanizada no. Citando a Bergson (2016), la risa “es simplemente el efecto de un mecanismo instalado en nosotros por la naturaleza, o lo que es casi lo mismo, un mecanismo presente en nosotros por una muy larga costumbre de la vida social” (p. 154). Sin embargo, al prevalecer la risa en su sentido estético y no en su finalidad utilitaria del *sentido común*, lo que se pretendería como efecto de la desarmonía en la rigidez de lo mecánico le sería absolutamente ajeno. Ahora bien, con todo lo anterior, si la sentencia de muerte de los payasos dictada por Del Bosque es cierta, es decir, si efectivamente *ya no hacen reír*, ¿quiere decir esto que la “victoria” fue de los agelastas y, por tanto, el sentido estético-lúdico de la

risa perdió toda *gracia y alegría*? ¿En tal caso, aquello sería el resultado de las fases autodinámicas de su evolución, o correspondería más bien a una destrucción puramente mecánica de una de las partes en pugna y, por tanto, la absolutización de la relación de contrarios? ¿Implica esto, acaso, un término de la *historia de la risa*?

Para Fukuyama (1993) el fin de la historia significó, en el ocaso de la guerra fría, la ausencia de innovación política y la consagración de un modelo internacional: la democracia liberal, siendo “la única aspiración política coherente que abarca las diferentes culturas y regiones” (p. 14). Una lectura que remite al derrumbe de los metarrelatos, tanto desde la vertiente fascista como comunista, sobre la cual se cimienta una fase distinta al ya conocido proyecto moderno: la posmodernidad. Y si bien, para algunos autores (Lyotard, 1987; Berman, 1989; Lipovetsky, 2017) lo posmoderno forma parte de la modernidad, existe un cambio sustancial en nuestras sensibilidades y formas de acceder a la realidad producido, principalmente, por una tecnociencia capitalista: la misma que celebró triunfal el fin de la historia y que pretendía continuar el proyecto universal ilustrado. Sin embargo, citando a Lyotard (1987):

la dominación por parte del sujeto sobre los objetos obtenidos por las ciencias y las tecnologías contemporáneas no viene acompañada de una mayor libertad, como tampoco trae aparejado más educación pública o un caudal de riqueza mayor y mejor distribuida (p. 30).

Las nociones de libertad e igualdad que se pretendían son escindidas por una regla de mercado infranqueable. Es más, la propia dominación que ejerce el hombre sobre la naturaleza desde la Ilustración es la que deviene sobre él mismo explotación y “cosificación del espíritu” (Adorno & Horkheimer, 2021, p. 43): la muerte del *homo ludens* por manos del homo laborans. En este sentido, que los payasos ya no hagan reír responde a una usurpación y privatización de la risa en tanto juego que ha hecho ingresar a éstos mismos a un estado de obsolescencia. El terreno de relajamiento en el cual fluctúa la (pos)modernidad le conmina a su potencial fungible, meramente objeto de mercancía. Si reculamos a los albores del desarrollo tecnológico en los medios de comunicación, veremos que con éste se amplía también el campo de explotación del entretenimiento: la radio, la televisión y el cine son los dispositivos que dinamizan su mercantilización cotidiana. Walter Benjamin (2003) manifestaba una visión bastante optimista al respecto. Para él, la absolutización de *l'art pour l'art* y sus principios elitistas colapsaban ante la *segunda técnica*, es decir, ante la posibilidad reproductible de la obra: “una vez no es ninguna” (Benjamin, 2003, p. 56). Por ello, “nada muestra de manera más contundente que el arte se ha escapado del reino de la ‘aparición bella’ que era tenido hasta ahora como el único donde podía prosperar” (Benjamin, 2003, p. 71). En ese marco, la reproducción técnica, a pesar de impulsar la decadencia aurática (su “valor de culto”), es también un vehículo de prospección artística en una sociedad tecnoemancipada. No obstante, Adorno y Horkheimer (2021) en su *Dialéctica de la Ilustración*, esgrimen con trágica evidencia, a modo de epitafio, lo contrario. En ella apreciamos, de manera desoladora, que “el cine y la radio no necesitan ya presentarse como arte. La verdad de que no son sino negocio la utilizan como ideología que debe legitimar las bagatelas que producen deliberadamente” (Adorno & Horkheimer, 2021, p. 134). En este sentido, la “politización del arte” que exigía Benjamin (2003) mediante las manifestaciones vanguardistas (p. 99) devino en contrarrevolución por medio de la institucionalización y mercantilización de las lógicas expresadas por las mismas.

Los payasos, entonces, ¿ya no hacen reír porque han perdido, además de su sentido, su autonomía? ¿No corresponde su fenómeno en una sociedad de masas, más bien, a una capitalización de la estética de lo que reímos? Siguiendo lo anterior, Del Bosque (2020) plantea un desplazamiento de la esfera religiosa a una de mercado en las lógicas de dominio del *agelasta*, sobre la cual se entroniza su *dogma* y sus imperativos de crecimiento económico, libre comercio y globalización (p. 256). “Se trata de un poder divino infalible. Sabe lo que es bueno para nosotros y, en aras de nuestra salvación, lo impone. En esto consiste su seriedad, en la santa defensa de unos privilegios” (Del Bosque, 2020, p. 256). En este sentido, respecto a lo que es *bueno para nosotros*, se oculta su carácter ideológico, es decir, citando a Adorno y Horkheimer (2021), lo que “hoy, mientras en la producción material el mecanismo de la oferta y la demanda se disuelve, en la superestructura actúa como control a favor de los que dominan [...] Las masas tienen lo que desean” (p. 146). Por tanto, mediante la ampliación global productiva, el control del *agelasta* se flexibiliza, se vuelve maleable y expansivo, se adapta a cualidades inimaginables: el imperativo es la *plusvalía*. La industria del entretenimiento, eximida de todo culto de la risa, expulsa de la pista al payaso y pone en su lugar lo novedoso. Aunque, claramente, extrae de él los mecanismos que le puedan otorgar éxito: *todo se reduce al efecto* (Adorno & Horkheimer, 2021, p. 138). La risa se disecciona y cristaliza, se vuelve mercancía: fungible y serial. Ergo, la industria de la diversión genera negación de la misma, carente de toda dinámica transgresora: “en ella no se oye el tintineo del gorro de cascabeles del bufón, sino el del manojito de llaves de la razón capitalista, que incluso en la imagen vincula el placer a los fines del éxito” (Adorno & Horkheimer, 2021, p. 156).

Podemos intuir, entonces, que la *risa perdida* de la que habla Del Bosque es aquella que ha dejado de serle útil al circuito de mercancías culturales. Luego el payaso no hace reír precisamente porque no genera un interés productivo: *es cosa de otro tiempo, pasado de moda, sin ganancia*. Su aparecer en el mundo contemporáneo suscita terror o nostalgia, todo menos risa. Sin embargo, si entendemos que la autonomía del payaso se la otorgaba el *juego* y que era este “entrar en juego” el que le proporcionaba su sentido, entonces comprenderemos la urgencia que significa reconquistar la gracia y la alegría de la *risa* por medio de la práctica lúdica del mismo. En consecuencia, la revitalización del *culto* por medio del devenir sagrado del otrora actor profano, le es ineludible si pretende sobrevivir. Allí donde lo sacro ha degenerado en un paganismo cuantitativo, lo pagano se ve obligado a tornar santificación cualitativa⁴. O, dicho de otra forma, es necesario volver a dotar de juego a la risa para consagrar su terreno desinteresado y, con ello, su *carácter revulsivo y transformador*.

El bufón sagrado

Cuando Peter Brook (2002) hablaba sobre el *teatro sagrado* se refería a la posibilidad que tiene el escenario de hacer aparecer lo invisible (p. 62). Con ello no exige trucos de magia sino su presupuesto ritual. Sin embargo, ante la creciente producción de un *teatro mortal* basado en valores burgueses, aquel presupuesto irremediabilmente se ha desvanecido. Citando a Brook (2002): “Aunque el teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible, no debemos olvidar que, a excepción de ciertos teatros orientales, dichos ritos se han perdido o están en franca decadencia” (p. 65). No obstante, nos menciona que es ne-

4 Entenderemos “cuantitativo” y “cualitativo” en el sentido materialista dialéctico. Georges Politzer (2017) nos dice al respecto que el primero remite a un cambio puramente de cantidad dentro de los márgenes de un estado determinado, mientras que el segundo a un cambio de calidad, a su potencia transformadora, a la posibilidad de pasar de un estado a otro bruscamente (p.p. 122-123).

cesario recuperar aquellos escenarios rituales, pues son la esencia *tonificante* del teatro. En este sentido, más que esforzarse por formas extravagantes o que emulen un obsoleto ideal religioso, urge contestar a la pregunta: *¿qué es un ritual?* El director británico descubre que un ritual es un encuentro y que este encuentro amerita una celebración, pero “la verdad es que no sabemos cómo celebrar, ya que no sabemos qué celebrar. Lo único que sabemos es el resultado final” (Brook, 2002, p. 68). Aquello se patenta al día de hoy, por ejemplo, no solo con la infertilidad de los aplausos, sino también con el uso de celulares, como una segunda *maquinización* del protocolo espectacular, que procura generar más productividad mediante su registro⁵. Se han perdido, concluye Brook (2002), los efectos cardinales de la experiencia teatral: *la celebración y el silencio* (p. 68).

En cierta medida, la propuesta de Del Bosque responde a la misma necesidad ritual de Brook. Para ello, la conversión del bufón en su contrario es irremediable: una *negación de la negación* de los *agelastas* en función de salvaguardar el sentido sacro del encuentro teatral. Cuestión que sí correspondería al resultado de las fases autodinámicas del mismo, pues “la evolución es una lucha de fuerzas antagónicas [...] las cosas no solo se transforman unas en otras, sino también que todo se transforma en su contrario” (Politzer, 2017, p. 113). Ya no es el sacerdote sino el actor profano, el que debe dar ocasión de rezo (pero a la blasfemia); cosa que nos lleva a pensar en la otrora *Fête des fou*, donde la misa era puesta patas para arriba (Von Barloewen, 2016, p. 31). No obstante, que el bufón devenga sagrado no obstaculiza o eclipsa su sentido primordial, sino que apela a una inversión del funcionamiento opresor de la seriedad. Hemos dicho que es el *juego* el que proporciona sentido a la risa, ergo quien llena de alegría y libertad el hacer del payaso en el encuentro festivo. Por tanto, pareciera ser que mediante el mismo hallamos la conversión de lo serio en carcajada, sin que éste deje de serlo, o bien destruya su *gracia*. Huizinga (2010) nos dice que es, precisamente, en las representaciones sacras donde “entra en juego” un elemento místico del mismo (p. 28). “En ella algo invisible e inexpresado reviste una forma bella, esencial, sagrada. Los que participan en el culto están convencidos de que la acción realiza una salvación y procuran un orden a las cosas que es superior” (Huizinga, 2010, p. 28). Por tanto, que el *juego* se torne sagrado ofrece al payaso la posibilidad de su supervivencia allí donde la risa se ha monetizado en sus más recónditos sentidos. Por consiguiente, la práctica del *bufón sagrado* que pondera Del Bosque (2020) se inscribe como práctica de resistencia, o en sus palabras, de *risastencia*. El quehacer del mismo no responde a las lógicas de productividad de la industria del entretenimiento, por el contrario, parece más bien ser esencialmente improductivo, inútil. Con el *bufón sagrado* nos reímos de eso que no deberíamos reír, de aquello que es catalogado como “políticamente incorrecto”, y que se agota en la medida de su campo, es decir, *en lo que dura el juego*. Se celebra, por tanto, el volver a ser niños: *ser inocentes de toda deuda*. No sirve a una producción masiva, pues sería incomprensible: su aparición es misteriosa y única. Sirve, más bien, como recurso de revitalización *aurática*.

En cuanto *aura*, es decir, en cuanto “aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47), el devenir histórico del bufón nos irradia. Es sabido que, en el medievo, los reyes acostumbraban “tener” o frecuentar un bufón en la corte (en francés, de hecho, se le conoce como *Fou de roi*, literalmente: *Loco del rey*).

5 Respecto al carácter de *rendimiento* que adquieren los rituales secularizados en la modernidad, es decir, su cualidad de “evento” productivo, podemos referirnos a lo que Han (2020) nos define como la “versión consumista de la fiesta [que] muestra una temporalidad totalmente distinta” (p. 37). A saber, esta temporalidad es la *eventualidad*, que transforma con ello incluso el tiempo de ocio en una “torturante forma vacía del trabajo” (Han, 2020, p. 38). De forma complementaria, el ensayo *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* de Christopher Innes (1992) realiza aportaciones significativas para comprender la degeneración del ritual escénico en un contexto capitalizado.

Menéndez Pidal (1949) nos dice que los bufones eran conocidos también como *locos fingidos* que no tenían “vergüenza de ningún deshonor” (p. 28), calificados como *truhanes* o *charlatanes* “deformes” que, por alguna razón, se les validaba en los palacios sus groserías (Menéndez Pidal, 1949, p. 29). No obstante, como entretenedores personales, pero también representantes de un “bajo pueblo” marginado, es probable que éste hiciera mención de ciertas “verdades” que nadie más osaba decir sin que, necesariamente, lo matasen. Es lo que podríamos catalogar como juegos de escarnio, o en palabras de Foucault (2010): “juego parresiástico” (p. 31). En su libro *El coraje de la verdad*, el filósofo francés aborda el tema de la parrhesía, con el fin de analizar no solo las estructuras del “discurso veraz” sino también las formas bajo las cuales este “decir” se manifiesta: saber cuál es “la forma del sujeto que dice la verdad” (Foucault, 2010, p. 19). En este sentido, la práctica de la parrhesía comprendería como uso peyorativo un “decirlo todo, en el sentido de decir cualquier cosa (cualquier cosa que a uno se le ocurra, cualquier cosa que pueda ser utilizada para la causa que uno defiende)” (Foucault, 2010, p. 28). Sin embargo, también comprende un uso positivo en tanto que “es decir la verdad sin ocultar ningún aspecto, sin esconderla con nada” (Foucault, 2010, p. 29). En consecuencia, el *juego parresiástico* arriesgaría no solo “la relación establecida entre quien habla y la persona a la que se le dirige la verdad, sino que [...] hace peligrar la existencia misma del que habla, al menos si su interlocutor tiene poder sobre él” (Foucault, 2010, p. 31). Y tal sería el caso del bufón palaciego, pues si no hacía reír con aquellas “verdades”, sus días estaban *contados*. Es, por tanto, una veracidad lubricada con la broma; su deformidad física es la que constituye su forma de “decir veraz”. Es probable que los reyes no vieran en él un enemigo más allá de sus propios defectos y aquello menguara el agravio. *Solo aquel con ese aspecto podía decir las locuras que quisiera*: su monstruosidad operaba como una especie de *speciali licentia*. La tolerancia del otro que es interpelado con la *verdad* es inducida, en su caso, por medio de la risa. Y si bien, Foucault (2010) nos dice que es el clérigo franciscano el que se encargaba de la práctica del “decir veraz” en el medievo (p. 45), no debemos olvidar que estos “cleros” o *escolares vagabundos* eran considerados también como “taberneros, juglares, bufones o tahúres público” (Menéndez Pidal, 1949, p. 31): *clericos joculatores seu goliardos aut bufones*. O, citando a Burke (2014): “Es probable que los frailes hubiesen aprendido uno o dos trucos de los juglares [...] algunos de estos predicadores contaban historias «a modo de bufones, haciendo retorcerse de risa a la gente»” (p. 187).

Del mismo modo, en un movimiento diacrónico, pareciera presentarse el *bufón sagrado* ante nosotros en su revitalizada función sacra. Existe una exigencia previa, *per se*, que es la de jugar a sabiendas de lo esperado: *que el público pagó para reír*. Empero, esto no se diferenciaría de las lógicas mecanizadas de un *teatro mortal*, si no fuera que es precisamente el hecho de que lo que se está tomando en broma es, en realidad, bastante serio. Es decir, lo particular del caso radicaría en que, en sus montajes, se pone en juego la salvación del juego mismo, siendo la materialidad con la cual se juega, la vida cotidiana, el tiempo “rutinero”. En otras palabras, se comporta como un “aguafiestas”. Para Huizinga (2010) este [el “aguafiestas”] es despreciado por el grupo en la medida en que no respeta las reglas del juego, tanto por incompreensión como por negligencia, y por ello expulsado del mismo (p. 25). Sin embargo, es también su condición de *arruina-juegos* la que le proporciona una potencia transformadora: “Precisamente el proscrito, el revolucionario [...], el hereje, suelen ser extraordinariamente activos para la formación de grupos y lo hacen, casi siempre, con un alto grado de elemento lúdico” (Huizinga, 2010, p. 26). El motivo de burla del *bufón sagrado* es aquello prohibido, algo de lo cual no reiríamos normalmente: la hambruna, la pobreza, la prostitución, el narcotráfico, la pedofilia, en fin, las verdades *ocultas* en un sistema de vida depredador. Y son estos temas “tabú”, los que constituyen las nuevas reglas

de su juego en tanto misa invertida, irreverente. Montajes de Andrés del Bosque como: *El Banquete del hambre* (2006), *La cruzada de los niños de la calle* (2007), *Magdalena porno star* (2008), entre otros, dan prueba de ello.

En consecuencia, podemos decir que la ceremonia bufonesca hace uso de la parodia para producir misterio, puesto que, como menciona Agamben (2013), “del misterio solo se puede hacer parodia: todo otro intento de evocarlo cae en el mal gusto y en el énfasis. Paródica es, en este sentido, la representación por excelencia del misterio moderno: la liturgia de la misa” (p. 52). Esto no quiere decir que el *bufón sagrado* sea una parodia del sacerdote, sino que más bien es ésta [la parodia] la que parece funcionar como estructura misma de lo bufonesco donde se expresa lo sagrado. Por ejemplo, en el montaje *El banquete del hambre*, basada en la obra *La orgía* de Enrique Buenaventura, la celebración se basaba en las desigualdades y la corrupción por parte de las autoridades hacia el pueblo; sin embargo, en algún momento incorporaban al público/pueblo mediante el acceso a su comida, en donde “el discurso de la caridad era violentamente desarmado porque unos [...] comían como dioses y otros yacían en el suelo y solo tocaban las sobras” (Del Bosque, 2020, p. 73). No obstante, la acción no se agotaba allí, pues resguardaba una suerte de moraleja otorgada no por los payasos sino por la experiencia ritual: “Tal como en la misa se comparte el cuerpo y la sangre de la divinidad, aquí se compartía el cuerpo de la desigualdad y la iniquidad era sometida al escarnio y la risa” (Del Bosque, 2020, p. 73).

Por consiguiente, en tanto escenificación de lo invisible, la función del *bufón sagrado* se presenta como una práctica de risastencia (actividad improductiva de la risa) y de *transgresión* (desmonta el dispositivo de dominación agelasta). Ahora bien, en tanto desmontador, podemos advertir una cualidad desfetichizadora en la función del *bufón sagrado* durante su ceremonia. Es en ella, incluso, donde su denominación sacra cobra sentido ante la neutralización de la risa lúdica en pura productividad interesada. Transgrede para crear un vínculo, o bien crea un vínculo para transgredir. “Vínculo”, nos dice Del Bosque (2020), “es una vivencia estética que reconocemos como dicha, gozo supremo y catarsis cómica” (p. 133). El bufón, en este caso, es trasladado al terreno del “chamanismo”, cumpliendo una función curandera dinamizada por medio de la *risa sagrada*, es decir, aquella liberación que comprende el concepto de “catarsis cómica”. Pero, ¿qué es lo que *cura*, o bien, lo que *libera*? Para responder aquello, rescatamos el término de *espiritualidad* planteado por Foucault (1994) en su *Hermenéutica del sujeto*. El llamado “filósofo del poder” suscita el ensombrecido concepto de *épiméleia/cura sui* del Oráculo de Delfos, no solo referente al conocimiento, sino también a la ocupación/cuidado de uno mismo. Según esto, propone que *filosofía* “es una forma de pensamiento que intenta determinar las condiciones y los límites del acceso del sujeto a la verdad” (Foucault, 1994, p. 38) mientras que *espiritualidad* referiría “a la búsqueda, a la práctica, a las experiencias a través de las cuales el sujeto realiza sobre sí mismo las transformaciones necesarias para tener acceso a la verdad” (Foucault, 1994, p. 38). Ambas tienen que ver con los modos del sujeto de acceder a *la verdad*: por una parte, desde el conocimiento (filosofía/cientificidad) y, por otra, desde la *práctica sobre sí mismo* (espiritualidad). Esta práctica sobre sí mismo implica una conversión del sujeto, siempre y cuando sea movilizado por el impulso del *eros*, en la cual actúa la verdad sobre él: es ésta quién lo ilumina (Foucault, 1994, p. 39).

Ahora bien, en la práctica del *bufón sagrado*, encontraremos muchas similitudes respecto a lo que sugiere Foucault. En primer término, nos menciona Del Bosque (2020) que “si queremos conservar la salud de nuestro cuerpo y del cuerpo social en el que estamos inscritos, precisamos subvertir nuestra propia fe” (p. 22). *El bufón sagrado* no hace el papel de un otro, no es representación en el sentido estricto de la palabra, éste actúa sobre su propia persona, sobre sus propios valores, desde una *puesta en escena del ridículo*, en donde se expone, en su más inocente y vulnerable desnudez, proporcionando el material de futuras risas sagradas y generadoras de vínculo. Este “material”, en todo caso, no asegura ni garantiza nada, es solo parte del proceso en el cual se enfrenta el actor/actriz para acceder a esta “verdad escénica” (*subversión de la propia fe*) mediante una transformación de sí mismo, pues “el oficio del clown [...] es la metamorfosis cómica. El abandono de una piel tras otra hasta los huesos” (Del Bosque, 2020, p. 31). Por defecto, la condición inmanentemente trágica del bufón es evidente: aquella que conlleva el fracaso perenne y la superación de éste mediante la aceptación y el entusiasmo. El acto del *bufón sagrado*, en estos términos, es un constante proceso de liberación en tanto práctica de espiritualidad que existe solo en el momento escenificado, pues éste es posible únicamente en él. En su transformación desmonta las jerarquías establecidas y proporciona un nuevo ámbito de relaciones con el público: se cura de sí mismo y de los otros. En este sentido, desde la teatralidad del cómico, constituye un *juego de verdad* no solo como *juego de poder* sino como “un conjunto de procedimientos que conducen a determinado resultado que puede ser considerado, en función de sus principios y de sus reglas de procedimiento, como válido o no, como ganador o perdedor” (Foucault, 1994, p. 135). En el caso del *bufón sagrado*, este resultado es la *gracia*, la cual *se gana*, paradójicamente, por medio de la *derrota*, de su imposibilidad y aceptación de la misma.

Es en este proceso de liberación en que el *bufón sagrado*, mediante su presencia escénica trasgresora, es capaz de desfetichizar lo cómico mercantilizado o, citando a Lipovetsky (2017), el *producto humorístico saneado*, aquello que constituye la “pacificación de lo cómico en la vida cotidiana [en donde] las tonterías y blasfemias no hacen reír, se banalizan las groserías [...], pierden su poder de provocación, su intensidad transgresiva” (p.p. 142-143). Por tanto, es capaz de otorgar las condiciones de un encuentro en que la festividad y lo grotesco no se limitan solo a reproducir tradiciones estáticas, sino a formular instancias de transformación y liberación mediante el desbarajuste de lo establecido. Es la *risa sagrada* que dinamiza la catarsis cómica, la que procura unas relaciones de poder nuevas en el acontecimiento teatral, ofreciendo así la festividad en el encuentro (*lo invisible-hecho-visible*), ya no como mera actividad folklórica (es decir, como objeto de fetiche cultural), sino como agente vivo y transgresor. En este sentido, podemos decir que lo sagrado en el espectáculo del bufón, que es seriedad lúdica en su estado escénico, articula una desnaturalización del contenido en tanto inversión o rearticulación de jerarquías, que lo posiciona desde una resistencia -o bien, risastencia- al margen del circuito de mercancías culturales.

La academia en el payaso

La metodología propuesta por Del Bosque, al igual que la mayoría de los sistemas actorales contemporáneos occidentales, es inseparable al desarrollo pedagógico de la actuación en torno a las tres tendencias basales del teatro moderno: “Stanislavski (involucramiento), Brecht/Meyerhold (desapego) y Grotowski (autorrenuncia)” (Balme, 2013, p. 49). Sin embargo, aunque más cercano a un teatro físico que psicológico, lo que parece interesarle al autor de *El payaso en la academia*, es suscitar una ética actoral por medio del rescate de las prácticas no sistematizadas de la tradición cómica medieval, en función de la recuperación de un *hacer lúdico* en el aprendizaje teatral, no solo en su contenido sino también en las formas por las cuales este transita, como una posibilidad de enseñanza alternativa integral.

Del Bosque (2020) considera que es en la academia donde se consolida el dominio del *ageslata* en la teatralidad occidental, precisamente en la formación de actores y actrices modernas (p. 24). Dicha hipótesis no acusa tanto a una carencia de cómicos-pedagogos o de estudios dedicados a la comedia en tanto género dramático, como a una falta de *no echar en falta* el sentido ritual de la *risa* en los procesos formativos actorales. Según lo que hemos planteado, este sentido ritual radicaría en su cualidad lúdica improductiva y transformadora, la cual se ve confrontada claramente a un modelo capitalizado de educación. Frente a esto podemos pensar en el caso chileno y la integración de las lógicas neoliberales en el sistema educativo. Para Canales (2022) la revolución educacional del periodo de la “transición” significó principalmente un mercadeo de las promociones y esperanzas futuras de ser alguien, en especial para esa clase que antes se veía obligada al servicio de su pura fuerza bruta, condenadas al anonimato y excluidas de la educación superior (p.p. 123-124). Este modelo presentaba una oportunidad bajo el enunciado del *¡tú puedes!*, suscitando una inclusión por medio de la oferta privada, cuya cosa no trajo sino endeudamiento, miseria y descontento. En definitiva, como continuador del proyecto neoliberal, solo hizo (y ha hecho) consolidar el *individualismo* y la *competitividad* entre sus “concursantes”; en palabras de Canales (2022): “los individuos mercadeando su vida cotidiana como individuos solos, a cargo como tales de sí mismos y orientados exclusivamente a maximizar sus oportunidades competitivas” (p. 111). En tal caso, ¿dónde tiene lugar la *risa* sino en el llanto y la rabia?

La idea del payaso (*o bufón sagrado*) en la academia se nos presenta como una contrapartida a dichos valores capitales, ya sea desde su autonomía hasta su función transgresora, dinamizando el fuerte carácter colaborativo que comprende a la mayoría de las artes “colectivas”. No obstante, Del Bosque parece denunciar más bien la jerarquización interna de la formación actoral, en tanto que las escuelas de occidente se han focalizado en el área dramática mientras que, relegada a un escenario “menor”, la experiencia íntegra de la misma ha sido menospreciada. Al respecto, Balme (2013) nos dice: “de hecho, al día de hoy, los estudiantes deben estar preparados para cursar programas de estudio que se centran casi exclusivamente en el teatro hablado” (p. 20), formando cánones y dejando de lado otros aspectos (como la música, la danza, la máscara, entre otros). Y si bien, podemos identificar ciertos elementos bufonescos que yacen dentro de “metodologías” que hoy se aplican de manera patente en las escuelas universitarias (la *técnica clown*, por ejemplo, o la elaboración de una Comedia), nos parece que Del Bosque esgrime la inserción de lo cómico en una gradiente mucho más radical. En realidad, menta un problema epistémico en la comprensión de la educación teatral en occidente respecto a lo cómico, que guarda relación directa con eso llamado la “baja” cultura. Para él, se ha instaurado una *forma-de-*

hacer por medio de la exclusión de lo ritual, de Dionisos, regulado tanto por un *desprestigio* académico ilustrado como por un modelo de producción que reproduce mecanismos de dominación histórico. Del Bosque (2020) nos dice:

La búsqueda de la risa perdida se hace necesaria porque la risa ha sido desprestigiada en la cultura occidental y, por ende, en la academia: *Risus abundat in ore stultorum*. Si el mester del clown es considerado una técnica, el hacer escénico que resuelve y desarrolla esta técnica bien puede ser reemplazada por otra. Si, en cambio, aceptamos que es un estado de la gracia que resuelve la sana necesidad de reír, y si además el actor o la actriz está obligado por su oficio a conmovier con el llanto tanto como con la risa, entonces no podremos dejar de desarrollar ese aprendizaje esencial en la academia y fuera de ella, pues de lo contrario, quedaría incompleta la enseñanza del oficio del actor. (p. 25)

En tanto “estado de la gracia”, lo clownesco excede la mera concepción técnica de su aplicación académica limitada a una asignatura, es decir, vista desde la perspectiva del efecto, fungible y reemplazable por cualquier otro “recurso”. Con ello, propone más que una técnica, una “navegación”, *un impulso dionisiaco hacia el encuentro de la gracia*. Es por medio del abordaje de sus montajes que nos enseña su “manual”, un sistema dividido en nueve categorías o artefactos conceptuales, sin un orden determinado: agelastia, rito, espacio-tiempo, máscara, vínculo, sistema de interpretación, estructura dramática, contexto y mito. Su formalidad es un cilindro octagonal con dos caras en sus costados, donde la teoría y la práctica se contrastan entre sus aristas: allí cada categoría (o artefacto conceptual) tiene su ejemplificación sobre cada montaje realizado. Por consiguiente, es su experiencia la que constituye la fuente de un saber-hacer que ronda cada página, no como un recetario sino más bien como una brújula. Sin embargo, no se trata solo del registro personal de procesos creativos sino, en palabras de Del Bosque (2020), “de un manual de construcción de temas trágicos que desembocan en risa” (p. 37). En este sentido, el modo de “uso” de este “manual” nos invita a elaborar procesos respecto a la práctica del payaso desde lugares en donde no debería existir su presencia. En otras palabras, desnaturaliza la recepción establecida de ciertos temas no necesariamente efectivos para el recurso cómico, *enseñando* que la risa puede hallarse donde *supuestamente* no debería estar y que, su efecto, va más allá de una ganancia productiva de entretenimiento complaciente. De esta forma, el concepto de *risastencia* alcanza su totalidad en tanto “convulsión vibratoria que instala la risa en la tragedia decantándose en tragicomedia” (Del Bosque, 2020, p. 44). Lo que se rescata, por tanto, es su condición dialéctica de contrarios, su presupuesto transformador en cuanto que *se busca la tragedia para encontrar el chiste* (Del Bosque, 2020, p. 37), y con ello la inversión de jerarquías: su renovada *speciali licentia*. Es decir, la aplicación cualitativa profana del devenir sacro bufonesco: la “salvación” escatológica.

A continuación, veremos cómo fue aplicado este método en su último montaje en la RESAD, *REZAD. La caridad empieza por casa* (2012), en donde Del Bosque desarrolló el planteamiento mítico de la búsqueda ritual del payaso de forma práctica. Basado en *Misterio Bufó* de Dario Fo, el montaje de carácter performático instalaba un “templo dionisiaco” en el seno de la escuela madrileña, con el objeto de relacionar *risa* y *rezo* interpelando al cuerpo académico respecto a su visión de la religión y las artes escénicas. Siguiendo las nueve categorías o artefactos conceptuales mencionados:

- 1) la estructura *dramática* trabajó desde la selección de tres celebraciones paganas contenedoras de tres parábolas bíblicas cada una extraídas del texto *Misterio Bufo*, las cuales mostraban las paradojas de los sermones religiosos;
- 2) el *mito* se abordó desde la actualización de las parábolas en torno a una apropiación de su contenido, desacralizando la utilización dominante de la iglesia, ahora desplazada a los poderes fácticos del capitalismo;
- 3) el *rito* se ejecutó como misa invertida que preparaba la acción juglaresca desde un antisermón, resignificando el sacrificio trágico en un espacio liminal donde actores y espectadores compartían una “eucaristía ecléctica” (Del Bosque, 2020, p. 233);
- 4) el *vínculo* fue tratado por medio del acto simbólico del “comulgar”, es decir, del *comerse el cuerpo de Cristo* con el objeto de recomponer la unidad de contrarios entre lo sagrado y lo profano del rito, secularizado desde el siglo XVIII;
- 5) el *sistema de interpretación* se basó en la práctica juglaresca⁶, resaltando la cualidad narrativa, corporal y multifacética del ejecutante en tanto que *alude*, por medio del *gestus* brechtiano, un variopinto de personajes: su actuación se manifiesta como “una habilidad milagrosa para hacer revivir lo ausente, para traer a la escena aquello que no está” (Del Bosque, 2020, p. 238);
- 6) la *máscara* es por sobre todo “flexibilidad del carácter” (Del Bosque, 2020, p. 36), y actúa de forma complementaria al *sistema interpretativo*. Se refiere a la capacidad del intérprete en dejarse modificar por ella, incluso si ésta involucra su desapego, es decir, la aplicación de la *metamorfosis cómica* (por ejemplo, la acción de quitarse la máscara como tránsito entre personajes desembocaba, en el clímax de un personaje, en el desenmascaramiento del mismo por medio del *insulto* a la divinidad);
- 7) el *contexto* creaba su terreno a través de la actualización de los contenidos bíblicos en una circunstancia determinada, es decir, en el acercamiento de las parábolas al público de la escuela madrileña mediante la *contextualización* juglaresca⁷;
- 8) el *espacio-tiempo* lo establecía la restauración del “templo dionisiaco” en la sala García Lorca de la escuela madrileña, levantándose como una “máquina de caridad” (Del Bosque, 2020, p. 243) en cuanto que la performance buscaba interpelar al cuerpo docente de dicha institución para revitalizar el rito cómico en su materialidad particular de acción (de allí el subtítulo: *la caridad empieza por casa*);
- 9) finalmente, la *agelastia*, que consiste en “identificar algunos de los enemigos de la risa” (Del Bosque, 2020, p. 35) en el montaje, fue dinamizada a través del gesto cómico que desnudaba la jerarquía clerical, contribuyendo a la revisión de los sermones bíblicos como acto de reapropiación con el fin de “recuperar una religiosidad popular” (Del Bosque, 2020, p. 245), incluso allí donde pareciera no necesitarla: la academia.

6 No está de más resaltar que, dentro de este sistema de interpretación juglaresco, comparten terreno escénico tanto la danza, la música, la utilización de máscaras y objetos/marionetas.

7 Observamos que puede prestarse a confusión la aplicación de *mito* y de *contexto* por sus similitudes. Se diferenciará uno del otro en tanto que el primero responde a una necesidad escrutadora del misterio, en el caso puntual “descifrar el acertijo, *Risus abundat in ore stultorum* [...] era la misión de estos juglares en la academia, es decir, un espectáculo nacido y montado en la RESAD” (Del Bosque, 2020, p. 228); mientras que entendemos el segundo como una alusión directa al lugar [la RESAD] donde circula el flujo de este *acertijo* y posibilita su desentrañamiento en la ficción del “templo dionisiaco”.

Como se puede apreciar, no profundizamos detalladamente en cada uno de los procedimientos desplegados en las categorías, pues lo que nos interesa es vislumbrar *cómo* es que, por medio de éstos [procedimientos], la práctica del cómico en la academia se posiciona *desde dentro al margen* de su producción, intentando revitalizar su carácter ritual mediante una “renovación del chamanismo” en el oficio actoral (Del Bosque, 2020, p. 237). Es tanto la secularización ilustrada como las lógicas capitalistas de producción lo que denuncia Del Bosque en sus montajes, una constante que persiste en la recuperación de un valor de la risa que ha sido apartada de la sacralidad y fagocitada por el interés capital. El ejemplo es claro, Del Bosque es parte de la academia tanto como cualquier otro de sus colegas y, por ello, se ve en la obligación de utilizar los medios de producción que tiene como docente para *hacer aparecer lo que [no] se echa en falta* (el caso puntual de REZAD lo evidencia). No obstante, al contrario de serle reactio a la academia en una operación maniquea, la práctica del bufón sagrado encuentra una oportunidad de *fisura* precisamente en el centro de la misma, erosionando sus márgenes y abarcando con mayor soltura su *contaminación*. Si consideramos que el oficio del clown ha sido el de escapar de los agelastas, entonces en un medio absolutamente cerrado como el actual no le queda otra que “hacerse de salidas”. En este sentido, la justificación de cada obra pareciera manifestarse bajo la siguiente consigna: *no hay escapatoria, pero sí escapistas*.

Conclusión

Resumiendo. Se ha hecho un seguimiento de la figura del *payaso* a partir de la razón histórica propuesta por Del Bosque en tanto contraposición de “los que no saben reír”. Hemos vislumbrado que, desde la búsqueda de la *risa perdida*, el devenir sagrado de lo profano como unidad de contrarios del mismo encuentra su sentido ritual en la escena teatral moderna y la revitaliza. De este modo, el *bufón sagrado* arrastra una desorganización activa de los componentes mismos de las categorías tradicionales de las artes dramáticas: debe hundirse en el centro de la formación actoral para hallar su égida, como agente de persistencia práctica circundante a los fundamentos modernos del “teatro secularizado”. Y, en tanto recurso de explotación *mainstream*, una alternativa que desarticula sus lógicas de producción y procura otros espacios frente al mercado de la *risa fácil* y del *pasatiempo interesado*. La reactualización funcional del payaso al margen de la productividad nos ayuda a pensar en el posible apareamiento de un rito escénico diferenciado de los términos hegemónicos, dinamizado desde el *juego* y la *fiesta*. Y si bien, en la actualidad no hay obras que estén fuera del circuito de mercancías culturales, la práctica del *bufón sagrado* pareciera situarse excéntrico de dicho campo como acto último de sobrevivencia.

Para finalizar, debemos admitir la ambigüedad premeditada que conforma la poética del libro, haciendo de vez en cuando dificultoso el acceso a su contenido. No obstante, sin perder de vista su presupuesto transformador, es decir, la unidad de contrarios que contiene la figura del payaso, el enrevesado bosque de su lectura encuentra puntos de entrada y salida. Nosotros hemos intentado ingresar por una de ellas. Si comprendemos que su figura [la del payaso] no puede ser desprendida de su tejido histórico, su manifestación se hace palpablemente nostálgica: lo que la antecede reverbera, de manera casi indisoluble, como si fuese la extremidad mínima de un cuerpo soterrado en el tiempo, bajo tierra, pero que persiste tozuda y descabelladamente horadando la superficie del presente. La relevancia sociopolítica del cristianismo en occidente, los movimientos transculturales que comprenden

una *religiosidad popular*, la incorporación horizontal de diversas prácticas escénicas en el sistema interpretativo juglaresco, en fin, todo el conjunto de mecanismos que hemos observado en su *Manual*, nos permiten capturar el fenómeno teatral desde un enfoque íntegro de la experiencia escénica, que desborda incluso las paredes imaginarias en las que ha sido contenida. Algo que, por lo demás, Del Bosque viene trabajando desde sus inicios: poner bajo el prisma carnavalesco la tragedia occidental. En definitiva, creemos que este tipo de estudios son cada vez más necesarios, pues comprenden un resarcir de las áreas marginadas de la teatralidad popular y su historia, amparadas en una categoría menor, bajo el yugo de lo “folclórico” o lo “poco serio”; así también, colaboran en una ampliación de las fronteras poéticas contemporáneas respecto a un mundo que no deja de imaginarse en su desaparición, con más motivos para el llanto que la risa.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th., & Horkheimer, M. (2021). *Dialéctica de la ilustración* (Joaquín Chamorro Mielke, trad.). Madrid, España: Ediciones Akal.
- Agamben, G. (2013). *Profanaciones* (Flavia Costa y Edgardo Castro, trad.). Argentina, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Balme, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales* (Milena Grass Kleiner y Andrea Pellegrí Kristic, trad.). Chile, Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert, trad.). México: Editorial Itaca.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Andrea Morales Vidal, trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Argentina Ediciones.
- Bergson, H. (2016). *La risa. Ensayos sobre la significación de lo cómico* (Jorge Leonardo Márquez San Martín, trad.). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Burke, P. (2014). *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Brook, P. (2002). *El espacio vacío* (Ramón Gil Novales, trad.). Barcelona, España: Ediciones Península.
- Canales, M. (2022). *La pregunta de Octubre. Fundación, apogeo y crisis del Chile neoliberal*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1991). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Editorial Herder.
- D'Amico, S. (1961). *Historia del teatro dramático I* (Baltasar Samper, trad.). D.F., México: U.T.H.E.A.
- Del Bosque, A. (2020). *El payaso en la academia. Manual para la risa*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Eandi, V. (2008). "El actor medieval y renacentista". En J. Dubatti (Coord.), *Historia del actor: De la escena clásica al presente* (p.p. 45-80). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto* (Fernando Álvarez-Uría, trad.). Madrid, España: Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II*. Curso en el Collège de France (1983-1984) (Horacio Pons, trad.). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- Fukuyama, F. (1993). *El fin de la Historia y el último hombre* (P. Elías, trad.). Colombia: Planeta Colombiana Editorial.
- Han, B.C. (2020). *La desaparición de los rituales. Una topología del presente* (Alberto Ciria, trad.). Barcelona, España: Herder Editorial.
- Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte I* (A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, trad.). Barcelona, España: Editorial Labor.
- Hauser, A. (1979). *Historia social de la literatura y el arte II*. Cuba: Ciudad de La Habana. Editorial Pueblo y Educación.
- Huizinga, J. (2010). *Homo ludens* (Eugenio Imaz, trad.). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Innes, C. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* (Juan José Utrilla, trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kundera, M. (mayo 2003). El teatro de la memoria. *Le Monde Diplomatique*, p. 34-35. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-251231.html>
- Krebs, R. (2010). *Breve historia universal (hasta el año 2000)*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Lipovetsky, G. (2017). *La era del vacío* (Joan Vinyoli y Michéle Pendanx, trad.). México: Editorial Anagrama.
- Lyotard, J-F. (1987). *La posmodernidad explicada a los niños* (Enrique Lynch, trad.). Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Menéndez Pidal, R. (1949). *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultura de España*. Buenos Aires, Argentina: Editora Espasa-Calpe Argentina.
- Politzer, G. (2017). *Principios elementales de la filosofía*. Barcelona, España: Ediciones Bron-tes.
- Von Barloewen, C. (2016). *Clowns. Una figura arquetípica* (Marta Torent López de Lama-drid, trad.). Barcelona, España: Editorial Kairós.